



Perder la forma humana

Seminario de 6 clase coordinado por **Ana Longoni**, con la participación de **Fernando Davis, Fernanda Carvajal, Daniela Lucena, Cora Gamarnik, Malena La Rocca y Gisela Laboureau** en Junio y Julio de 2012 en **CIA**

En este seminario proponemos poner en discusión algunos avances e hipótesis de un proyecto de investigación impulsado por la Red Conceptualismos del Sur desde 2010 sobre las nuevas formas que asume la relación entre arte y política en América Latina.

Queremos mostrar la aparición múltiple y simultánea (nunca consensual) de tácticas afines, invención de espacios y modos de hacer arte y política en diferentes puntos de América Latina, en respuesta en muchos casos a situaciones de conflicto muy diversas, generadas por la represión de Estado y las violaciones a los derechos humanos, los inicios del neoliberalismo, la fractura del proyecto socialista y el desbordamiento del repertorio de la izquierda tradicional, entre otras cuestiones.

NOTA:

Los siguientes textos son desgrabaciones de las clases del seminario coordinado por Ana Longoni en 2012.

NOTA2:

En caso de citar el presente texto es imprescindible aclarar que es una desgrabación de una clase oral dictada en CIA.

Clase 1

Ana Longoni y Fernando Davis

Hola a todos, él es Fernando Davis y yo soy Ana Longoni, y formamos parte del equipo que va a dar este seminario. La idea, más que una dinámica expositiva, es generar un ámbito de conversación y de debate entre los diferentes casos. Es decir exponer el estado de la cuestión de un proyecto de investigación que todavía está en proceso y generar algún tipo de debate e intercambio no sólo con ustedes sino también entre los propios investigadores. Por eso también lo invité a Fernando a participar en la presentación del proyecto para luego sí arrancar con el primer caso de estudio que es sobre el que voy a exponer hoy sobre Prácticas creativas en el Movimiento de Derechos Humanos en Argentina y en Chile junto con el caso de estudio Gastar-Capataco. Aquí está uno de los integrantes de Gastar-Capataco, José Luis Meirás.

Quería comentarles primero cómo arrancó este proyecto a principios del 2011 esta es la primera fase de un proyecto que está en una fase preliminar e incipiente cuyo primer tramo finaliza a fin de este año con una exposición que va a tener como primer lugar el Museo Reina Sofía de Madrid y que después va a itinerar por América Latina, va a pasar por Lima y seguramente Buenos Aires. Va a dar lugar también a una publicación colectiva. El proyecto está impulsado por un grupo de trabajo dentro de la Red Conceptualismos de Sur que es una iniciativa que venimos concretando con Fernando y otros muchos investigadores desde el año 2007 y con la que ya hemos llevado adelante varios proyectos colectivos no solamente de investigación sino también de generación de archivos, y de toma de posición colectiva ante algunas situaciones (por mencionar alguna el incendio del archivo de Oiticica). Este grupo de trabajo está compuesto actualmente por 25 investigadores dispersos por América Latina, algunos de ellos residentes en Europa, lo que implica un esfuerzo de coordinación y de discusión común bastante intenso. Quisiera bosquejar algunas de las hipótesis, ideas y puntos de partida del proyecto, así como las mutaciones que ha sufrido a lo largo de este año y medio que llevamos trabajando.

En primer lugar lo que nos interesaba trabajar tenía que ver con una serie de episodios o microhistorias, para decirlo de alguna manera, muy poco conocidas, muy

poco exploradas, algunas de ellas bastante olvidadas, de las relaciones entre arte y política en los años '80. Cuando decimos años '80 lo decimos en un sentido un poco extendido porque en realidad varios de los casos que trabajamos arrancan en los años '70. Decidimos poner como punto de inicio del proyecto el año '73 que en América Latina tiene un peso simbólico importante porque es el año del golpe de estado de Pinochet en Chile que implica una cesura definitiva de la época anterior, signada por los proyectos emancipadores de corte revolucionario. Por ello decidimos tomarlo como punto de inicio de otras formas de articulación de arte y política que se dan a partir de entonces. Y pusimos como punto de tope quizá discutible, el año 1994, porque allí se empieza a visibilizar un nuevo ciclo de protesta global con el alzamiento zapatista en México. Habíamos barajado inicialmente cerrar en 1992, el año en que se cumplen los 500 años del descubrimiento y la conquista de América ya que entonces ocurrieron una serie de iniciativas en América Latina de confrontación con las celebraciones oficiales por lo que también nos parecía que era una cesura importante. Sin embargo, definimos finalmente el zapatismo como una irrupción muy clara de otro modo de articular arte y política. Entonces el período que abarcamos es de 1973 a 1994, más de 20 años. También queremos dejar en claro que el proyecto no quiere tener un carácter panorámico, es decir de ninguna manera queremos dar un panorama exhaustivo de todo lo que pasó en América Latina. Sería demasiado amplio y no nos interesan tampoco las perspectivas panorámicas sino más bien la confrontación de pequeños relatos, de pequeñas historias que nos permiten pensar la aparición múltiple y simultánea pero no consensual sino más bien confrontacional de modos de articular, de modos de hacer, de modos de acción política distintos, que muchas veces abrevan en recursos creativos no necesariamente artísticos, es decir muchas de las prácticas que estamos estudiando no se definieron como artísticas, esta es también una cuestión que nos interesa destacar. Tanto en las investigaciones, como en la exposición como en el libro van a convivir de una manera friccional, lo que habitualmente se consideran "obras de arte" con documentos, que son documentos de prácticas, de movimientos sociales, de colectivos de acción política, por ejemplo del movimiento punk o de grupos de fanzineros de Parque Rivadavia o de intelectuales como pueden ser Ticio Escobar en Paraguay o Néstor Perlongher en Argentina y Brasil. Este conjunto heterogéneo de iniciativas poético-políticas no abarca toda América Latina, porque la investigación se concentra allí donde estamos ubicados los integrantes de la Red, que se ha concentrado en algunos países más que en otros.

Hay algunos países que de ninguna manera han quedado fuera porque no nos parezca interesante lo que allí ocurrió sino simplemente porque no hay investigadores que hayan tomado esos casos, hay muchas investigaciones en curso sobre Argentina, Chile, Brasil, Paraguay, Uruguay, Perú, Colombia, México y algo de Cuba. Faltan muchos países, faltan muchos episodios, pero es un poco un primer intento, un primer avance. La primera fase de un largo trabajo de investigación colectivo en proceso.

Perder la forma humana es el nombre al que llegamos después de dar vueltas por varios títulos. Tiene origen en un fragmento de una entrevista que Daniela Lucena y Gisela Laboureau, investigadoras del proyecto, le hicieron al Indio Solari líder de los Redonditos de Ricota. La cita dice así:

«Existencialismo cínico, contracultura, mayo francés, beatniks, nueva izquierda, anti-psiquiatría y música de rock como hilo musical brindaron el desfile de ideas que me empujaron hacia el futuro con una alegría impúdica que aún conservo. Monologuistas contestatarios, bailarinas de strip-tease y músicos de happening-rock intentábamos carecer de identidad con la intención de vivir en revolución permanente. Éramos tan pocos que el borde de los escenarios se hacía permeable y emancipaba a artistas y a espectadores de sus roles acostumbrados. La idea era 'perder la forma humana en un trance que desarticule las categorías vigentes y provea emociones reveladoras'».

Al final del fragmento aparece esta imagen tan potente de la mutación que Solari propone para entender el vínculo o el tipo de prácticas que estableció desde la escena under en los primeros años de la dictadura argentina. Algo semejante a lo que Roberto Jacoby ha contextualizado como "la estrategia de la alegría", es decir otro modo de resistencia al terror dictatorial que tuvo que ver con reunir a los cuerpos, ponerlos en movimiento de maneras rebeldes y tomar el cuerpo colectivo, festivo como otro modo de confrontación ante el terror. Decidimos de esta manera asumir esa imagen, esa metáfora de la mutación, *perder la forma humana* como un desafío también para articular este conjunto diverso y disperso de prácticas heterogéneas. Me parece que esta metáfora puede abordar o reconocer en si dos grandes cuestiones. Por un lado *perder la forma humana* puede significar estas mutaciones que tienen que ver con los discursos de la disidencia sexual que son muy fuertes en la década del '80, la aparición de cuerpos travestis, de discursos y prácticas que confrontan no

solamente con la heterosexualidad normada sino también con la homosexualidad normada, con la idea de lo gay que es algo que Perlongher, como va a señalar Fernando Davis en la reunión dedicada al caso Perlongher, discute bastante en ese momento. Pero también *perder la forma humana* da cuenta del arrasamiento que la violencia de las dictaduras y de los terrorismos de estado en un sentido más vasto produce sobre los cuerpos en esa década, es decir cuerpos arrasados por la violencia, masacrados, desaparecidos, torturados. *Perder la forma humana* tiene la capacidad de contener ambas dimensiones paradójales que nos parece potente revelar y explorar en esa confrontación.

(Fernando Davis) Yo agregaría una dimensión más que puede tener que ver con el desarmar cierto orden disciplinario de los cuerpos que viene de la dictadura, que un poco señalabas Ana con el tema de la heterosexualidad y la homosexualidad normada, de cómo hacer los cuerpos irreconocibles dentro de determinado orden disciplinario, me parece que *perder la forma humana* puede leerse también en esa clave.

(Ana Longoni) Agrego una tercera dimensión retomando lo que dice Fernando que tiene que ver con que muchas de las prácticas que estamos estudiando se desmarcan de cierta convención de cómo se entiende el vínculo entre arte y política, entre arte y militancia, se corren de ciertos discursos de la izquierda ortodoxa e inventan otros modos de confrontación política que muchas veces parodian y discuten de manera muy ácida con los discursos o la convención de aquello que se entiende como arte político en la época anterior.

Este proyecto que arrancó a principios del 2011 tuvo dos instancias de debate público. La primera tuvo lugar en Lima, "Poner el cuerpo. Formas del activismo artísticos en los 80 en América Latina" fue un seminario público, abierto, con mucho debate que se hizo en julio del año 2011. Después en octubre de ese año se hizo un seminario que tuvo lugar en Buenos Aires en CIA y en CCEBA que se llamó "Cuerpos desobedientes". Fue una segunda instancia de debate público del proyecto. La dinámica de trabajo es heterodoxa en relación a los estándares en los procesos de curaduría de una exposición. Aquí básicamente de lo que se trata es que no sabíamos muy bien adonde estábamos llegando y todavía no lo sabemos del todo, sino que empezamos a escarbar y a poner en relación distintos episodios e ideas, y aparecieron infinidad de asociaciones y también aparecieron infinidad de tensiones y fricciones entre los casos que se estaban estudiando que fueron conformando un discurso que también mutó alrededor de estos meses que lleva encarado el proyecto. Para el primer encuentro

elegimos como imagen una gráfica del colectivo NN, un colectivo de gráfica peruana que trabaja con imágenes de la prensa de las masacres que sobre la población campesina quechuahablante se empezó a producir en los '80 a partir de la guerra civil que se desata entre Sendero Luminoso y el Estado peruano. Los artistas toman una imagen de prensa de una masacre, en este caso una fosa común de la masacre de Uchurajay, los cuerpos arrasados por la violencia de Estado, y lo convierten en un afiche de un grupo de rock que era parte de la escena under peruana. Para el segundo encuentro elegimos como imagen una acción de un colectivo de San Pablo (Brasil), el colectivo 3nos3, en una acción que se llamó "ensacamento", que se puede traducir por algo así como "embolsamiento", en la que durante toda una noche los integrantes de este colectivo se subieron a las estatuas más importantes de la ciudad de San Pablo y ensacaron las cabezas de los héroes o los personajes célebres representados por la monumentalidad de estas estatuas en clara alusión a uno de los métodos de tortura y secuestro de la dictadura brasileña.

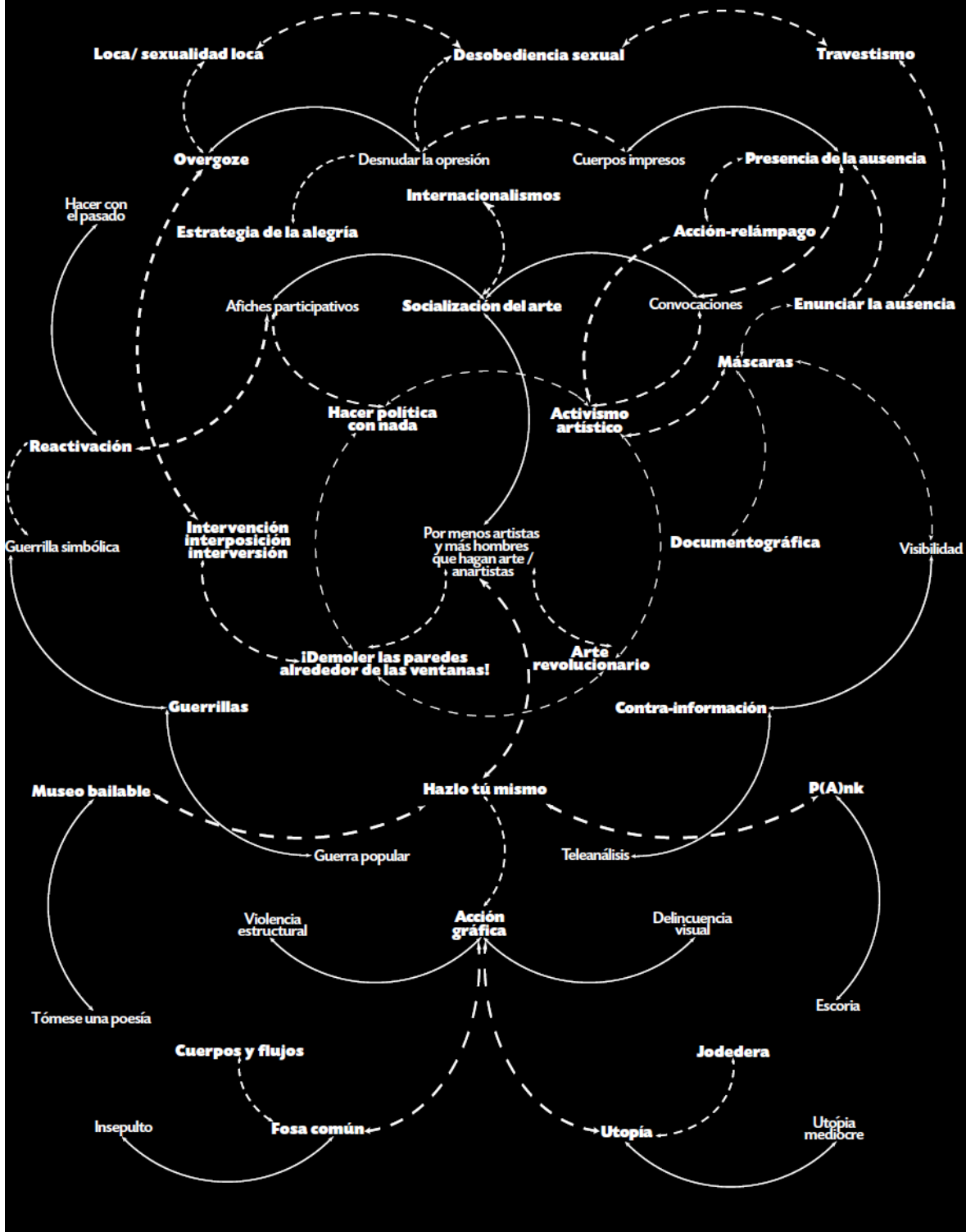
Lo que quería plantear con esta idea de la mutación del proyecto tiene que ver con cómo partimos por organizarnos en cuatro ejes que eran un poco arbitrarios en sus líneas divisorias porque sabíamos que había muchas superposiciones pero de todas maneras, un poco obligados por la organización de un proyecto tan grande, lo dividimos en cuatro zonas, en cuatro grandes núcleos o agrupamientos. Estos ejes hoy ya no existen más, justamente porque nos parece que esa división era forzada y nos parecía mucho más interesante desbordarlos y justamente ver que pasaba en las contaminaciones y en las mutuas imbricaciones. Esos ejes o zonas estancas eran: "activismos artísticos" que coordinaba yo, "desobediencias sexuales", que coordinaba Fernando, "espacios under" que coordinaba Miguel López y "redes y formas de solidaridad colectiva de artistas" que coordinaba Fernanda Nogueira. Esos grandes agrupamientos ya no existen más pero dieron lugar a un ejercicio, una gráfica que hizo André Mesquita que es uno de los investigadores brasileños del proyecto, a partir de un ejercicio colectivo que hicimos durante la reunión en Lima buscando poner en relación los casos de estudio. Es decir qué formas de relación se establecían entre los episodios que estábamos estudiando a partir que los habíamos puesto en común y en discusión.

cómo se reactualiza de otras maneras esa matriz de representación por ejemplo de la imagen irrepresentable del desaparecido. Una tercera cuestión tenía que ver con la "afinidad" es decir episodios que tenían mucho en común pero que no había ningún tipo de relación comprobable entre ellos. Allí nos servía mucho la idea que maneja un historiador de la cultura como Greil Marcus, en *Rastros de carmín*, cuando establece vínculos de afinidad entre episodios de lo que él llama la historia secreta del siglo XX: parte del movimiento dadá, pasa al situacionismo, el nacimiento de los Sex Pistols y el nacimiento del punk inglés y establece entre esos episodios vínculos de afinidad que no se pueden comprobar históricamente pero él sostiene que hay una trama secreta, que ningún historiador convencional aceptaría, pero que habla de una estructura del sentir común. Dice él que lo que comparten esos tres episodios es "la voluntad irreductible de cambiar el mundo", eso es lo que tienen en común esos momentos. Finalmente una cuarta forma de relación que tendría que ver con relaciones de tipo más genealógica, es decir antecedentes, recuperaciones, más evidentes entre unas prácticas y otras. Este primer ejercicio que hicimos de poner en un mapa en un diagrama de flujos y de relaciones estos episodios hoy también ha quedado bastante superado, a partir de algo que podríamos llamar constelaciones conceptuales. Lo que estamos tratando de pensar y que queremos traducir en la publicación que estamos preparando y que no queremos que se parezca en nada a un catálogo tradicional, sino más bien lo pensamos como un glosario, una caja de herramientas en la que aparecen una serie de conceptos, que son conceptos que los propios grupos de los años '80 acuñaron. Son las formas en que estas prácticas o estos grupos se pensaron y cómo esas formulaciones pueden servirnos también para establecer relaciones entre esas prácticas. Relaciones que pueden ser de distintos tipos. En el glosario que estamos armando hay definiciones muy breves, de cómo máximo 5-10 páginas, de cada conceptos y luego una serie de documentos visuales y documentos escritos de las prácticas que estamos poniendo en relación a partir de esos conceptos. Ese glosario está ordenado alfabéticamente. Quiero mostrar algunas posibles constelaciones o agrupamientos de conceptos, que no están completos ni son definitivos.

perder la forma humana

UNA IMAGEN SÍSMICA DE LOS OCHENTA EN AMÉRICA LATINA

conceptos/herramientas



Un primer concepto, que es un concepto clave de la muestra es "hacer política con nada" es un concepto que le debemos a Roberto Amigo, interlocutor del proyecto, cuya imagen más potente es el dúo de performers chileno que está estudiando Fernanda Carvajal que se llama Las Yeguas del Apocalipsis. Una de las primeras acciones que hacen es montarse desnudos arriba de una yegua y refundar la Universidad de Chile. Podemos ver en esta imagen de ellos dos desnudos entrando a la universidad en plena dictadura de Pinochet algo de lo que queremos decir con "hacer política con nada", es decir con nada literalmente sobre los cuerpos, es decir con los cuerpos como herramienta política, los cuerpos como territorio de confrontación. Los cuerpos también como "territorio de violencia", otro concepto clave del proyecto, como mostrábamos recién en la imagen del colectivo NN pero también como territorio de libertad, como territorio de experimentación, como arma de experimentación política. El cuerpo aparece en un lugar absolutamente crucial, como modo privilegiado de hacer política en los años '80.

(Fernando Davis) hay algo que también es del orden micropolítico, en relación con los cuerpos. El cuerpo aparece como el territorio privilegiado de inscripción de la norma social pero al mismo tiempo, ese cuerpo es utilizado como el espacio de resistencia crítica o de insubordinación de la norma, desde donde también poner en cuestión esa misma norma que se hace carne -para decirlo en términos de Foucault "que penetra en el espesor material de los cuerpos"-, es decir, el cuerpo aparece al mismo tiempo como lugar de inscripción de la norma y como lugar de resistencia, de insubordinación crítica y política.

(Ana Longoni) De una manera muy radical en este momento, ya sea para un lado como para el otro. Me acuerdo del cuento de Kafka "En la colonia penitenciaria" en el que la condena se inscribe en el prisionero, sería el extremo radical de lo que ocurre con los cuerpos a nivel del dispositivo represivo, son cuerpos arrasados por la violencia pero a la vez son tiempos en los que el cuerpo aparece como la posibilidad misma de rebelarse ante esa violencia e inventar otro modo de vivir, de decir, incluso en medio del terror. La vez que viene voy a traer algunas imágenes de Gianni Mestichelli que participa en la exposición, quien fotografió en esos años asiduamente a la Compañía Argentina de Mimo, un grupo de teatro experimental que transitó los años de la dictadura, que venía de los años 60 y siguió después, pero en ese tiempo trabajó mucho con el desnudo colectivo. Es muy inquietante como Mestichelli logra

fotografiar en distintas situaciones al grupo condensando ambas dimensiones, la dimensión del terror (es decir, cómo aparecen en esas imágenes la dimensión de la desaparición, el terror, la masacre, la tortura) pero también aparece el cuerpo desnudo como capaz de una experiencia de absoluta libertad con otros. Me parece que esa doble dimensión aparece muy clara en ese conjunto de imágenes. El tercer concepto que está en esta constelación tiene que ver con lo que vamos a trabajar hoy que es la "presencia de la ausencia", es decir cómo la dimensión de la desaparición dio lugar a distintas matrices de representación, cómo eso irrepresentable, negado, aparece evidenciado a partir de estrategias creativas de los movimientos de derechos humanos en Chile y en Argentina. La cuarta cuestión tiene que ver con una diferencia temporal que vamos a marcar entre el caso chileno y el argentino, ya que los años '80 en Argentina, el año '82, la derrota de Malvinas, el repliegue de la dictadura, la transición del '83/ '84 y los siguientes años de democracia mientras que los 80 son en Chile años de dictadura. Entonces lo que vamos a ver en los años '80 son distintas estrategias por ocupar el espacio público en Chile que tiene que ver con la idea de "acción relámpago", es decir acciones no anunciadas que ocurren de improviso, que son muy efímeras pero también contundentes y arriesgadas. Otro concepto que aparece para el caso chileno es el de "convocaciones", una fusión o mezcla entre convocatorias y acciones, por ejemplo vamos a tomar el caso del NO + del grupo CADA de Chile y vamos a ver también la tensión entre estrategias de contrainformación y estrategias de visibilidad dentro de los fotorreporteros como se verá en la reunión que va a coordinar Cora Gamarnik.

Una segunda constelación que vamos a trabajar también parcialmente hoy se vincula con prácticas ocurridas tanto en la Argentina como en Chile y en Perú donde aparecen en distintos colectivos de activismo artístico vinculados a lo que ellos llaman "acción gráfica". La predominancia de la serigrafía y de la fotocopia en las prácticas gráficas de ocupación del espacio público en esos años es notable, y aquí de nuevo la dimensión de hacer política con nada se une a hacer política con muy poco es decir con recursos muy económicos: la fotocopia, la serigrafía, el stencil son prácticas muy baratas en su soporte, que es artesanal muchas de las veces y que pueden rápidamente colectivizarse, dispersarse, volverse múltiples y ser apropiadas por muchos. En relación a este punto el trabajo que viene haciendo Fernanda Carvajal en torno al concepto de delincuencia visual, por ejemplo, en el caso de colectivos que ocupan la publicidad o la propaganda política para subvertirla. Otro concepto

que aparece muy fuerte es "arte al paso", un concepto que se acuña en Perú, el colectivo Paréntesis en el año '79 y que el colectivo Gastar-Capataco lo retoma en la Argentina en los años 80 y que tiene que ver con la idea de comida al paso, comida callejera, comida rápida, barata, popular que cualquiera puede hacer propia. Vinculado a esto la noción de "porongovanguardia", que los dejo con la incógnita hasta el final de la reunión de hoy de qué demonios significa eso, sino pierde el chiste. Obviamente que vinculado a lo anterior la idea de "socialización del arte" que por supuesto proviene de los años '60, fue muy fuerte en los años '70 a partir de la sociología del arte de autores marxistas como Mirko Lauer, Juan Acha, García Canclini y otros teóricos, y en los '80 se retoma en otros términos. Nos parece interesante pensar sobre cómo se entiende la socialización del arte en los años '80. Finalmente la dimensión de "internacionalismo" que en Gastar-Capataco y en el grupo CADA de Chile es muy fuerte en el sentido de asumir un programa de internacionalismo que no tiene que ver solo con dispersar fuera de las fronteras nacionales sino con asumir que lo que pasa en otros lados también nos afecta de una manera directa. Esta idea no es nueva sino que está por supuesto inscrita en la tradición y el legado de la comprensión internacionalista de las internacionales socialistas y comunistas desde el siglo XIX. En este sentido vamos a ver acciones como Vela x Chile, iniciativa que asumió Gastar-Capataco y que tuvo una proliferación muy grande en otras partes del continente. O Bicicletas a la China, otra iniciativa impulsada por el colectivo Gastar-Capataco que fue una convocatoria denunciando la masacre de estudiantes chinos de Tiananmen.

Otra constelación, otro conjunto de conceptos que estamos articulando para vincular otro conjunto de casos tiene que ver con todo lo que es la impronta punk, los movimientos under, la emergencia de ese tipo de política, pero también de estética y de poética. Definimos "pank", escrito con a, "anarquía" con k, "hazlo tú mismo" como conceptos clave de esta constelación que también dan lugar a otras conceptos como "utopía mediocre", que es un concepto de un colectivo peruano, Los bestias, que piensan que en medio de declive del estallido de la noción de utopía revolucionaria de la década anterior podemos aspirar a una utopía mediocre. Usan esta noción para plantear un programa de transformación posible.

Luego otra constelación que tienen que ver con una serie de colectivos de los que vamos a hablar Malena y yo la reunión que viene, que son dos colectivos argentinos y uno paulista que son el colectivo TIT (Taller de Investigación Teatral), TIC (Taller de

Investigación Cinematográfica), TIM (Taller de Investigación Musical) en Buenos Aires, colectivos que nacen en plena dictadura: el TIT en el año 77, el colectivo Cucaño que nace en Rosario en el año 79 y el colectivo Viajeu Sem Passaporte que nace en San Pablo en el año 78. Estos colectivos se articularon en una iniciativa internacional que se llamó el Movimiento Surrealista Internacional que se lanzó en el año 81. Sobre estos grupos trabajaremos la semana que viene, ellos propusieron muchos conceptos que tomamos en nuestro glosario como por ejemplo la noción de "arte revolucionario" con la que ellos confrontan la convención de arte político. Para ellos la idea no era hacer arte político sino un arte revolucionario, un arte que aún en esas condiciones hostiles que impone la dictadura se propone transformar las condiciones de existencia. Se podría perfectamente pensar una confrontación entre utopía mediocre y arte revolucionario por el disparate de este programa extremo en condiciones muy hostiles o consignas como las que proponen Cucaño y el TIT "Por menos artistas y más hombres y mujeres que hagan arte", es decir la disolución de la idea del artista como sujeto diferenciado con un conocimiento privilegiado, etcétera y la idea de dispersión por la que cualquiera se puede considerar artista, creador. Es una consigna que reformula una cita de Marx y Engels. Otra consigna muy potente es la de VSP que es "demoler las paredes alrededor de las ventanas": ampliar las perspectivas y las capacidades de decir y de hacer, de exceder los territorios y los límites.

(Fernando Davis) Esta constelación tiene básicamente tres términos. Por un lado, la "desobediencia sexual", que no es una categoría propuesta por los artistas en esta época sino que nos sirvió a nosotros para pensar ciertas correspondencias, ciertas afinidades entre prácticas que tienen lugar entre Chile, Argentina, Colombia y Brasil, que son aquellas donde el cuerpo es pensado como un lugar de contestación crítica, de insubordinación crítica de la norma heterosexual. Desde una perspectiva foucaultiana, entendemos que los cuerpos son producidos desde un orden biopolítico, pero aparecen también como espacios de insubordinación crítica. Por otro lado, podemos hablar de un desplazamiento de orden micropolítico que tiene que ver con poner en tensión o desarmar los límites entre lo privado y lo público. En estas prácticas no se trata de darle una entidad pública a lo privado -en este caso la sexualidad o las prácticas sexuales-, a aquello que aparece confinado al orden de lo privado, sino más bien desarticular la mecánica del poder que organiza los órdenes respectivos de lo público y lo privado, se trata de desarticular esa lógica. El término de "sexualidad loca" (y "devenir loca") es un concepto que parte de Perlongher, de un

artículo que él escribe en la revista *Cerdos y Peces* del semanario *El Porteño* en 1984. En realidad se trata de una conferencia que él da en Buenos Aires, que se titula "El sexo de las locas" y que luego aparece publicada en la revista. Allí propone, muy en línea con los escritos de Deleuze y Guattari (con Guattari había tomado contacto en Brasil en 1982, en un viaje que precisamente hace Guattari), decía, muy en esta clave, propone la idea de sexualidad loca, de una especie de devenir de la sexualidad, que apunta a cuestionar y subvertir ciertos encasillamientos de la sexualidad organizada en torno a determinadas prácticas y en torno a identidades fijas. Hay algo aquí que tiene que ver con un devenir postidentitario, tampoco este es un término que utilice Perlongher, pero tiene que ver con lo que él propone cuando habla de "soltar todas las sexualidades, abrir todos los devenires". Es interesante que la sexualidad es el lugar desde el que Perlongher está pensando el devenir de los cuerpos y los placeres, está pensando una posibilidad de insubordinar ese orden reglamentario de los cuerpos. Por otro lado, la noción de "travestismos" es un concepto que es utilizado en esos años por Nelly Richard en relación a su trabajo sobre las Yeguas del Apocalipsis y particularmente sobre la obra de Carlos Leppe. Nelly Richard tiene una relación de amistad muy fuerte con Leppe y, de hecho, participa en las primeras performances de Leppe y Juan Dávila en Chile y acuña el concepto de travestismo tanto en las performances de Leppe como en relación al trabajo de Yeguas del Apocalipsis, para dar cuenta de un conjunto de prácticas que desde el arte desmontan, desmantelan la ficción sexopolítica de los cuerpos. El género opera precisamente como una ficción sexopolítica que ordena los cuerpos, que normaliza los cuerpos y la imagen de la travesti opera desorganizando ese régimen de poder, poniendo en tensión la división entre varón/mujer, femenino/masculino.

(Ana Longoni) La última de las constelaciones que vamos a atravesar en este seminario agrupa los conceptos que tienen que ver con el concepto de "estrategia de la alegría", acuñado por Roberto Jacoby para pensar otras formas de resistencia que además de aquellas impulsadas por el movimiento de derechos humanos implica la potencia política de la alegría de reunirnos, bailar juntos, a pesar del terror vigente, desarticular esa disciplina que pesa sobre los cuerpos, ese aislamiento, esa reclusión que impone como norma la dictadura. En ese sentido asociamos esta constelación con otros dos conceptos que se propusieron en ese momento, uno es la idea de "Museo bailable" que es una iniciativa de Fernando "Coco" Bedoya que integraba Gastar-Capataco y antes había sido del grupo Paréntesis en Perú, y de Diego Fontanet. Se

hicieron cuatro "Museos bailables", una serie de convocatorias colectivas para ocupar el espacio de la discoteca durante una noche con algo que de manera muy insólita se proponía como museo pero en realidad era cualquier otra cosa, lo que subvierte también la idea institucional de museo y transforma también el espacio de la discoteca, la altera de manera drástica. Esto también se puede vincular con otro concepto que trabaja otra de las integrantes del proyecto, Fernanda Nogueira, que es el concepto de "overgoze", con esta consigna poético-política, un poco enigmática que invade las calles de Río en medio de la dictadura en Brasil.

(Fernando Davis) Lo que es interesante en este último período es también el cambio de tono con respecto de la épica revolucionaria de la política de los 70, por un lado ese viraje hacia lo micro, al cuerpo, y por otro la alegría y la fiesta, el baile que de alguna manera se corre del tono serio de la épica revolucionaria.

(Ana Longoni) Y que además reivindica toda esta otra zona como política a diferencia de las retóricas revolucionarias previas que no dejaron de existir en estos años.

(Malena La Rocca) En el TIT y Cucaño aparecen las dos entre la idea revolucionaria y la estrategia de la alegría.

(Ana Longoni) La idea de este primer bloque fue presentarles a grandes rasgos las líneas del proyecto que es un proyecto en proceso, colectivo, tremendamente polifónico y por ello conflictivo, en la que conviven no siempre consensualmente episodios pero también distintas voces, modos de abordarlos, modos de hacerlos decir, de darles visibilidad. La idea de este seminario es poner algunos episodios en discusión, a sabiendas de que es algo en proceso, que no contiene una retórica digerida sino más bien algo bastante crudo, pero por ahí esa condición de crudo lo vuelve más inquietante y más inasible. Este es el ejercicio un poco expuesto que nos proponemos aquí.

(Intervención de José Luis Meirás) Me quedé pensando en la estrategia de la alegría y me acordaba de los "Encuentros en el parque", a veces el que le pone el nombre o el que patenta una idea es poner en palabras algo que está sucediendo en el clima del momento. Me parece que muchas de las estrategias del movimiento de derechos humanos la virtud que por ejemplo la alegría del día del regreso de la democracia la idea de Fercho (por Fernando Czarni) era hacer un quilombo negro, una fiesta.

(Ana Longoni) Para aclarar a los demás, Fercho Czarni es uno de los integrantes del Frente por los derechos Humanos que fue un frente juvenil de apoyo a Madres de

Plaza de Mayo y que fue el impulsor del segundo Siluetazo realizado el último día de la dictadura y el primer día de la democracia, el más masivo.

(Intervención de Meirás) Y “Encuentros en el parque” tenía esa idea de la alegría, de encontrarse, pintar, bailar, tocaban Los Redondos, era una cosa hippie, los recientes punks también iban ahí porque era lo único que pasaba y era una estrategia de encuentro y de celebración, pero también una forma de generar vínculos políticos y a veces hasta adrede se buscaba como forma de hacer política hacer fiestas y encuentros y pensaba esto de Museo Bailable, que para mí era una idea de Fontanet que era el que curtía los boliches y no tanto de Coco que iba a recitales.

(Ana Longoni) Después de la presentación arranco entonces con el segundo bloque que tiene que ver con el movimiento de derechos humanos en la Argentina y las prácticas creativas o políticas visuales que impulsaron durante los últimos años de la dictadura y los primeros de la transición. Pero lo que intentaré aquí también será comparar y poner en relación algunas prácticas chilenas con el movimiento de derechos humanos en la Argentina, quiero decir que si bien la investigación sobre el movimiento de derechos humanos en la Argentina la vengo haciendo hace años fue este proyecto el que nos permitió relacionar con otros casos como el movimiento de derechos humanos en Chile y pensar en relación y en tensión esas prácticas.

Lo que voy a mostrar a grandes rasgos son dos grandes matrices de representación del movimiento de derechos humanos para evidenciar, sacar a la luz pública la cuestión de la desaparición, eso que era negado por el discurso de la dictadura, cuando Videla decía que “los desaparecidos no existen”. De qué manera el movimiento de derechos humanos apeló a prácticas creativas para poner esa “presencia de la ausencia” en evidencia y volverla una realidad innegable, visible. Distingo básicamente dos matrices, una tiene que ver con el uso de la fotografía y la otra tiene que ver con otras formas de representación: las siluetas, las manos y las máscaras. Sin ser incompatibles se puede distinguir entre ambas matrices porque insisten en cuestiones diferentes. Mientras las fotos ponen el énfasis en la biografía previa al secuestro, en el hecho de que ese sujeto tiene una biografía, un álbum familiar, tiene alguien que lo quiere y que lo busca, en cambio la otra matriz insiste en el hecho de la ausencia en el momento mismo en que ese sujeto es arrancado de su vida cotidiana y falta. De hecho la idea que originó el Siluetazo es cuantificar el lugar físico que ocuparían los ausentes por la desaparición, volver evidente ese vacío. Estos dos énfasis bien distintos van a dar lugar también a interpretaciones políticas

distintas. El primer recurso tiene un origen bastante temprano y espontáneo, ya que lo primero que hace alguien cuando le falta un ser querido es agarrar la foto más reciente y salir a buscarlo y a recorrer comisarías, hospitales, morgues, organismos públicos, lo que sea. Y eso es lo que puede verse en esta foto de 1977, que tempranamente las Madres portaban las fotos de sus hijos para buscarlos, aún antes de usar el pañuelo. Pero hay algo que me parece importante señalar, que el movimiento de las Madres tuvo desde muy pronto una política visual. En la *Historia de las Madres de Plaza de Mayo* que escribe Gorini en el primer tomo aparece una frase que dice algo así "ellas sabían que tenían que ser vistas", ser vistas era la clave de su supervivencia y de lograr lo que querían. Esa condición de conciencia respecto de la importancia de hacerse visibles, me parece que explica muchas de las estrategias simbólicas que ellas desde muy pronto empiezan a esgrimir: el pañuelo pañal, pero antes de este el clavo de carpintero con que se identificaban entre ellas, el pañuelo bordado, luego las siluetas, las máscaras, las manos, etcétera, etcétera. La historia de esta primera matriz de las fotos se puede remontar a los inicios de Madres, 1977, y fue muy insistente, todavía lo es, como modo de representación de los desaparecidos, cada madre elegía una foto, la que tenía a mano, la que podía, muchas veces la fotos del documento de identidad, y con ellas construía esas pequeñas pancartas que colgaba sobre su cuerpo, ataba a su pañuelo, el cuerpo aparece como estandarte de ese reclamo y manifestación de ese vínculo también. En estas fotos de Eduardo Gil del año '83 vemos cómo las pancartas fotográficas se convirtieron en un recurso ya no espontáneo ni individual sino en un recurso más organizado y esto fue a partir de la iniciativa de Santiago Melibosky que era padre de una desaparecida, Graciela Melibosky y era fotógrafo amateur, fotógrafo aficionado y dispuso su laboratorio para copiar y ampliar las fotos del banco de fotografías que empezaba a componerse en Madres. Él fue de alguna manera el que impulsó la reconversión de ese recurso más individual y espontáneo en un recurso colectivo. Construyó estas especies de pancartas de 50 x 70 cm. con las ampliaciones de las fotos de los bebés y de los hombres y mujeres desaparecidos básicamente ampliando los retratos y poniéndole el nombre y la fecha de la desaparición. En otro caso lo que uno puede ver son composiciones familiares a partir de fotografías como es el caso de esta familia, la beba desaparecida, la mujer y el marido en silla de ruedas, todos desaparecidos. Hay algo que aparece aquí que tiene que ver con el momento en que esto se vuelve también un recurso común, es decir de ese acto de llevar la foto de

“mi” deudo a la marcha como aparece que eso pueda ser un recurso que pueda ser llevado por cualquiera. Aquí aparece una discusión muy fuerte que se resume en la idea de Hebe de Bonafini de socialización de la maternidad, una idea que ella formula con la frase “somos madres de todos, nuestros hijos nos parieron, somos madres de los 30.000”. La insistencia de Hebe en que las pancartas debían ser llevadas por cualquiera, y no había que elegir la pancarta del desaparecido de uno sino elegir cualquier pancarta y dejar que la pancarta de uno la lleve cualquiera. Esta transición plantea una discusión fuerte como vamos a ver en otros recursos. Esta es una foto impactante de Daniel García, en que se ve la Plaza de Mayo inundada, el agua hasta la rodilla y como el 30 de abril, y los sucesivos jueves a partir de entonces, se empezaron a usar estas pancartas que había construido Melibosky, que se vuelven casi más visibles que los propios sujetos manifestantes, cómo los que manifiestan terminan siendo invisibles. Lo que vamos a ver ahora tiene que ver con una de las derivas en una iniciativa con fotocopias y que fue una iniciativa del Frente por los Derechos Humanos y de Gastar- Capataco. En ocasión del 8 de marzo de 1984, primer día de la mujer en democracia, se hizo un homenaje de artistas e intelectuales a las Madres de Plaza de Mayo y se empapeló la Avenida de Mayo en el recorrido que va desde Congreso a Plaza de Mayo con ampliaciones en fotocopia de este banco de fotografías que se empezó a usar para muchos otros recursos desde ese entonces. La propuesta era que los rostros en blanco y negro fotocopiados fuesen coloreados, es decir había una dimensión participativa del público y de las propias Madres que podía colorear a la manera de las fotos antiguas esas fotocopias en blanco y negro. Sin embargo a poco de empezar a producirse esta acción las Madres pidieron que las fotos no fuesen tocadas, es decir que las imágenes se conservaran en blanco y negro y que se colorearan. Aquí vemos también una dimensión importante para entender el Siluetazo y otras prácticas: cómo una iniciativa de un grupo de artistas se negocia con las Madres y cómo las Madres u otras organizaciones sociales pueden poner límites, condiciones, reparos, transforman esa iniciativa que al entrar en relación a un movimiento social es transformada, constreñida o lo que sea. Estas fotos provienen de un archivo que recuperamos para este proyecto, de Edward Shaw, quien era entonces el crítico de arte del periódico *Buenos Aires Herald*, y tomó fotos de manera amateur pero sistemática de las acciones en la calle en esos años. Hemos logrado digitalizarlas y vamos a ponerlas a disposición pública a partir de este proyecto. Aquí vemos en esta foto de Shaw como convivieron el 8 de marzo de 1984 ambos recursos, las fotos

y las siluetas en este mural de fotocopias que convive con una silueta de lo que fue un nuevo siluetazo, el tercero que se hizo para esa jornada. Esta fotografía muestra la iniciativa de Mabel Gutiérrez, otra familiar de desaparecidos que falleció hace unos años, que reunió en una enorme bandera negra los retratos de todo el banco de fotografías que se había reunido en ocasión del 20º aniversario del golpe de estado en 1996. Esta bandera se ha vuelto a usar en otras oportunidades. Los recordatorios también son una presencia cotidiana que nos interpela desde el diario *Página 12* en los que muchas veces se emplea el recurso de la fotografía. Como iniciativa de cada familia se decide publicar un recordatorio en ocasión de la fecha de cumpleaños o de la desaparición de un desaparecido. Es muy fuerte ver cómo esas fotos han ido mutando a lo largo de los años, si al principio había muchos retratos carnet ahora predominan las fotos familiares, de padres alzando a sus hijos o en situaciones felices. Por otro lado ver como dentro del movimiento de derechos humanos este tipo de recordatorio es muy resistido por el sector vinculado a Hebe de Bonafini que plantea que no hay que hacer ningún tipo de homenaje a un desaparecido en particular sino a todos y se niega a los recordatorios. Otros familiares de desaparecidos deciden publicar estos recordatorios, que asumen muchas veces la escritura en forma de carta destinada al desaparecido contándole novedades de la familia o poemas, frases, citas. Esta escritura epistolar implica colocar el lector del diario en el lugar del que recibe esta carta. Me parece que es interesante ese lugar del lector que es interpelado por la carta, es colocado como el que la recibe, lo que genera un puente, un vínculo que uno puede establecer entre esta matriz, la de los recordatorios y la que vamos a ver enseguida de las siluetas, máscaras y manos que el que se moviliza es colocado en el lugar del que no está.

Las siluetas nacieron por iniciativa de tres artistas que a principio de 1982 empezaron a pensar en una forma de hacer visible el número de 30.000 desapariciones que se estaban denunciando desde los organismos de derechos humanos. Ellos hablaban de cuantificar la ausencia, de volver visible el espacio físico que ocuparían entre nosotros esos 30.000 cuerpos ausentes. Los tres artistas son Julio Flores, Rodolfo Aguerreberry y Guillermo Kexel que compartían un taller de artes visuales y de enseñanza del dibujo para chicos. En ese taller apelaban a un recurso muy habitual en la didáctica del dibujo, que un chico se acueste sobre un papel y que el otro bocetase su figura como un modo de aprender las proporciones del cuerpo humano. Ese recurso didáctico muy sencillo y fácilmente apropiable es el que da origen a una de las

potencias simbólicas y rituales más fuertes del Siluetazo, el acto de ponerse en lugar del que no está y convertir esa huella de un cuerpo en la huella de otro cuerpo o una doble huella, el que pone el cuerpo y el que es representado a partir de una huella prestada. Los artistas empezaron a pensar cómo demonios concretar esta idea a partir de la convocatoria de un premio privado, el premio Esso, que se suspendió por la Guerra de Malvinas, la idea quedó en *stand by*, quedó flotando y finalmente al año siguiente decidieron llevar la iniciativa a las Madres de Plaza de Mayo cuando faltaban pocas semanas para concretar la 3º Marcha de la Resistencia que se hacía desde el año '81 como ocupación durante 24 horas del espacio de la Plaza de Mayo. En ocasión de la 3º Marcha de la Resistencia que se iba a hacer el 21 de septiembre, día del estudiante, los artistas les proponen a las Madres realizar en el espacio de la plaza un taller al aire libre para la producción de las 30.000 siluetas y pegarlas en las inmediaciones de la Plaza de Mayo. Las Madres discuten el proyecto, deciden aprobarlo, apoyarlo, hacerlo propio pero también como dije antes para el caso de las fotocopias censuran parte del proyecto. Por ejemplo plantean que las siluetas de ninguna manera podían estar pegadas sobre el piso. Esto obviamente respondiendo a la fácil asociación que se puede corresponder con una silueta en el piso y la marca que se deja cuando la policía forense por ejemplo mueve el cuerpo de un accidentado, de un suicida de un acribillado, etcétera. Esa marca en tiza que queda en el suelo señalando la disposición de ese cuerpo sobre el pavimento podía ser fácilmente asociada con una silueta pegada en el piso y por lo tanto las Madres deciden evitar ese emplazamiento para disociar todo lo posible la silueta con la idea de muerte. Ustedes saben que el lema central de Madres desde 1980 era "Aparición con vida". Aquí podemos establecer una confrontación o una distancia como podemos ver en seguida con los familiares chilenos, con Mujeres por la Vida y otros movimientos de derechos humanos en Chile en donde la relación con la muerte aparecía procesada de otra manera, no aparecía la reivindicación de "Aparición con vida" sino el reclamo del reconocimiento por parte del Estado de que era el responsable de esos muertos. ¿Cómo los asesinaron?, ¿dónde están sus cuerpos? Era otro el énfasis. En cambio en Madres de Plaza de Mayo y en los movimientos de derechos humanos en Argentina era muy fuerte la insistencia –que se da incluso todavía hoy- de evitar cualquier tipo de asociación con la muerte. Lo que estamos viendo aquí son fotos de fotógrafos de diferentes archivos del primer siluetazo. Algo muy fuerte que plantea Aguerreberry es que a la media hora de haber llegado a Plaza de Mayo los artistas podrían haberse ido

porque no hacían falta para nada. Me parece una idea muy fuerte esta de socialización de arte, un recurso que es fácilmente apropiable por muchos y que además esos muchos lo transforman, lo hacen propio y le dan una dinámica que no estaba de ninguna manera premeditada o dirigida por los artistas. Hay una dimensión de la participación que va mucho más allá de un rol previamente fijado que tiene que ver con transformar, apropiar, hacer otra cosa con ese saber que se socializa. Durante toda la noche o hasta muy avanzada la noche, grupos de pegadores de siluetas salieron a empapelar las inmediaciones. La catedral fue uno de los lugares más disputados, cuentan que la policía arrancaba las siluetas y los manifestantes las volvían a pegar y que alrededor de las 3 o 4 de la mañana comenzó a haber mucha hostilidad policial, amenazas de llevarse detenido a las brigadas de pegadores y entonces la actividad se suspendió. Una de las cuestiones que se habían acordado con las Madres era que las siluetas iban a ser todas iguales, con la figura neutra (masculina) y sin embargo lo que apareció en ese taller al aire libre fue otra cosa, fue la demanda inmediata de que hubiera silueta de embarazadas, y hubo que salir a hacer una plantilla de embarazada con alguien que se puso un almohadón en la panza, cortaron la silueta en cartón y empezaron a serigrafiar siluetas de embarazadas de perfil y también siluetas de bebés y de niños. Esa fue una demanda inmediata de Abuelas, que hubiese siluetas de niños y de embarazadas. Pero también empezaron a aparecer demandas más particulares, lo que me parece que aproxima la matriz de la silueta a la de la fotografía. Empezaron a aparecer demandas tales como “quiero que hagas a mi papá, mi papá era más o menos de tu altura, tenía bigotes, se llamaba así y desapareció tal día”. “Quiero poner el cuerpo para hacer a mis primos, tenían nuestra edad y se llamaban así y así”. Empezaron a surgir esas demandas concretas que particularizaban las siluetas, es decir que se pasó de la cuantificación a la individualización de muchas de las siluetas. Por eso vamos a ver que estas siluetas tienen nombres propios e incluso se ve en esta imagen que todas estas siluetas tenían apellido que empezaba con la letra “A”, lo que da cuenta que se empezaron a nombrar siluetas ya no por demandas particulares sino a partir de listados. Van a ver como en el curso de la acción colectiva la multitud transforma la idea original y la convierte en otra cosa. Al día siguiente muchas de las siluetas seguían emplazadas. Ese día se hizo la marcha desde el congreso y el acontecimiento de las siluetas apareció fuertemente reflejado en los medios de prensa, incluso varios cronistas dan cuenta de que los peatones habituales de Plaza de Mayo, yendo al trabajo, al banco o a lo que fuera se

sentían interpelados y decían: “esas siluetas sin rostro nos miran”. Hay algo ahí que habla de la eficacia de este recurso visual que los artistas se cuidaron mucho de nombrar como arte, cuando llevaron la propuesta a las madres hablaron de esto como hecho gráfico, no lo mencionan como arte, ni se denominaban como artistas, de hecho durante muchos años este origen artístico de la iniciativa quedó completamente olvidado, nadie recordaba quienes fueron los “autores artistas” de la idea del Siluetazo, si se puede hablar de los “autores”, ya que los realizadores fueron muchos, los que pusieron los cuerpos para realizar las siluetas y tomaron diferentes iniciativas que transformaron la idea. Por ejemplo es recordada la presencia del “loco de los corazones” que empezó a pegar corazones rojos en las siluetas, la gente volvió a sus casas y trajo el material que tenía disponible para hacer las siluetas, bobinas de papel, papeles afiche, pinceles, restos de pintura, marcadores, lo que fuera. Esto también habla de la heterogeneidad de la factura de las siluetas. Las siluetas eran a escala natural y se emplazaban siempre paradas a ras del piso, por eso eran uno más, eran presencias entre los manifestantes y los peatones. Me quiero detener un segundo en esta foto porque habla de nuevo de esta voluntad de componer a partir de dos siluetas este matrimonio desaparecido en la ESMA, ella embarazada, aquí hubo una voluntad de alguien que los conocía que quiso hacer estas siluetas y pegarlas juntas, de pie. Así como la factura fue muy heterogénea, los modos de hacer las siluetas también lo fueron. Algunos grupos como el Centro de Estudiantes de la Escuela Pueyrredón o el Centro de Estudiantes de Filosofía y Letras o Agrupaciones del Peronismo de izquierda, llevaron a Plaza de Mayo siluetas ya realizadas previamente, otros se pusieron a hacerlas ahí. Los que tenían más conocimiento de dibujo porque eran estudiantes de la Pueyrredón las hacían a mano alzada. Se usaron mucho las plantillas como la que tiene la nena de cartón corrugado y para facilitar la hechura rápida de la silueta muchas veces se empleó el rodillo más que la marca en lápiz o el marcador, además porque lo volvía visible de manera mucho más fuerte. En muchas fotos se ve el uso de la plantilla y el rodillo que dejaba la sombra blanca sobre el fondo negro. Aquí vemos fotos del segundo Siluetazo que era el que mencionábamos antes, en este caso fue una iniciativa en la que los artistas no tuvieron nada que ver, fue una iniciativa del Frente por los Derechos Humanos que se hizo el último día de la dictadura para que el primer día de la democracia amanecieran los 30.000 en las calles en todo el microcentro porteño. Este Siluetazo tuvo como base el obelisco.

Aquí vemos que cuando la silueta se hacía con lápiz había que reforzar los bordes para que se volvieran visibles desde lejos. Pero sin duda el modo de hacer las siluetas que concita mayor grado de emotividad por el acto que implica disponer del propio cuerpo, es acostarse en el piso sobre el papel, para prestarle el cuerpo al que no está. Todos los que participaron en este acto lo recuerdan muy vívidamente y con una carga de emotividad y de afectividad muy fuertes. También esto que Gustavo Buntinx lee en clave benjaminiana como un acto mesiánico, es decir un contacto entre los vivos y los que no están, los vivos y los desaparecidos. Prestarle la huella, prestarles el soplo de vida a un desaparecido es lo que habilita también la lectura de las siluetas como la expresión gráfica o visual de la consigna "aparición con vida" que es la consigna clave o central del movimiento de derechos humanos en esos años. Repongo muy brevemente la discusión que en ese momento empieza a ocurrir sobre todo en el año 1984 cuando se empiezan a exhumar las fosas NN en el cementerio de Avellaneda y otros cementerios y empieza a aparecer esto que se ha dado en llamar el "show del horror", el regodeo mediático por exponer los restos que estaban apareciendo. La expresión de María Rosario Cerrutti en ese momento vicepresidenta de Madres de Plaza de Mayo diciendo "no cambio a mi hijo por un paquete de huesos" tiene que ver con una división dentro del movimiento de derechos humanos entre las Madres que se negaban a las exhumaciones, a las reparaciones por parte del Estado, al reconocimiento de los restos. Digo esto porque hay también una discusión dentro del Siluetazo entre "aparición con vida" con respecto a otra consigna que se ve inscripta en la silueta de Dalmiro Flores, una silueta que el grupo Gastar- Capataco instaló en el pavimento es decir claramente en contraposición a las siluetas erguidas, blancas, de pie. La de Dalmiro Flores es una silueta con nombre propio, el nombre de alguien que se sabe muerto. Dalmiro Flores era un obrero metalúrgico que había sido asesinado a fines de 1982 durante una marcha de la CGT por grupos parapoliciales que arrojaron su cuerpo a escasos metros del Cabildo. Y en el lugar en que el cuerpo de Dalmiro Flores apareció, se instaló esta silueta en la que se lee: "Toda la verdad. Dalmiro Flores" en abierta contraposición entre una consigna y otra. Esta silueta negra habla de alguien del que se sabe que está efectivamente muerto y de alguna manera da lugar a la sospecha o a la suposición de que hay muchos desaparecidos que perdieron la vida. En los meses siguientes la reverberación del Siluetazo fue muy fuerte se empezó a diseminar esta iniciativa en otras partes en otras ciudades del país, como en este caso en la localidad de Quilmes en el verano del 83/84 y en este caso esta

reverberación del Siluetazo no respeta ni la escala natural ni el hecho que las siluetas estén emplazadas a ras del piso. Empiezan a aparecer otras distorsiones, siluetas gigantescas, siluetas voladoras y de alguna manera mucho más clara en esto foto vemos un chablón de serigrafía –seguramente de Capataco- que claramente habla de cómo se empezó a serigrafiar sobre el pavimento que es una modalidad de acción gráfico que Gastar-Capataco usó muchísimo tomando como superficie a imprimir el pavimento y la calle. Aquí lo que vemos es que esta modalidad se empezó a usar ya desde el segundo Siluetazo, es decir en clara confrontación con esta idea de las Madres de que no hubiera siluetas en el piso. E incluso con la consigna “aparición con vida” aparecen siluetas en la rotonda que rodea el Obelisco.

En consonancia con la matriz de las siluetas hay otras dos formas creativas de representación de los desaparecidos que son la campaña: “Déle una mano a los desaparecidos” y el uso de las máscaras blancas. Ambas apelan a la misma dimensión de transferencia entre el cuerpo del manifestante y el cuerpo del desaparecido. En el caso de las siluetas a partir de este préstamo de la huella de uno a la huella del otro, esta doble huella que es la silueta. En el caso de “Déle una mano a los desaparecidos” esta campaña del verano del '84, '85 por la que se llegó a reunir más de 1 millón de manos no solo en la Argentina sino en muchas partes del mundo (incluso está la mano de Sandro Pertini entonces presidente de Italia). A partir de este acto (más pequeño que el poner todo el cuerpo) que es prestar la mano para tomar una huella y escribir sobre esa huella lo que uno quiera, un nombre propio, una fecha, un poema, una carta, una consigna. Esos centenares de miles de manos se emplearon el 24 de marzo de 1985 en la marcha por el aniversario del golpe tanto para embanderar con esta suerte de guirnaldas el espacio aéreo de Plaza de Mayo y a lo largo de la Avenida de Mayo, como también para empapelar las paredes. Podemos ver cantidades de manos cubriendo cualquier superficie disponible. También podemos ver en estas fotos de nuevo que aparece un desvío del formato inicial para darle lugar a otra forma de ejecución de la consigna, manos recortadas o en este caso la mano convertida en una pintada peronista.

Las máscaras se originan en el exilio europeo en una agrupación muy poco estudiada hasta ahora que se llamó AIDA, iniciativa de dos artistas franceses que emprendieron acciones en solidaridad con América Latina, denunciando los desaparecidos. Básicamente recurrían a distintos procedimientos en manifestaciones callejeras u actos en Europa. En este caso en esta acción que denunciaron los artistas argentinos

desaparecidos, emplearon las máscaras blancas. Esas máscaras blancas fueron recuperadas de manera literal tanto en Argentina como en Chile. En Argentina se hicieron de nuevo estas máscaras durante la marcha de las máscaras blancas que se hizo durante la conmemoración de las 400 rondas de los jueves de las madres en el año 1985, que dio lugar a una discusión muy significativa al interior de las Madres, muy próxima a lo que poco después fue la división entre Línea Fundadora y Asociación de Madres. El primer grupo cuestionó fuertemente el uso de las máscaras porque lo consideró de alguna manera replicar el gesto de desaparición de la dictadura. Esta discusión, que está presente en las actas de las reuniones de las Madres, es relatada en el libro de Gorini. Este sector de las Madres planteaba que era preferible recurrir a las fotografías, lo que ya venían haciendo, que apelar a este borramiento del rostro que es lo más personal que tiene cada sujeto. De alguna manera, dicen, se está replicando con este recurso la desaparición de la identidad que operó el terrorismo de Estado. Por su parte Hebe de Bonafini en el discurso que dio durante esta movilización insistía mucho en que los presentes reemplazaban a los ausentes: “ustedes, jóvenes, están en el lugar de nuestros hijos”. Una superposición muy fuerte entre los ausentes y los que siguen en la lucha, los que se movilizan en torno al reclamo por esos ausentes permite pensar una tensión interesante al interior de las políticas visuales que confronta de alguna manera estas dos matrices que intenté bosquejar a grandes rasgos.

El recurso de las siluetas también prosiguió a lo largo de los años al igual que el de la fotografía, esta es una marcha que se hizo en el año 1989, la marcha de las siluetas blancas, aquí si se recupera la idea original de todas las siluetas iguales, anónimas, masculinas. Pero fueron realizadas previamente a la marcha, fueron llevadas hechas y no tenían esa condición precaria, espontánea, realizada por la multitud sino que era un recurso previo, preparado, y me parece que eso nos puede dar un indicio para pensar la diferencia entre lo que puede ser un acontecimiento político, estético y si se quiere ritual como el Siluetazo, es decir un momento en que una iniciativa artística se articula con un movimiento social y una multitud dispuesta a poner el cuerpo para realizarla, y lo que puede ser más un procedimiento que se vuelve una retórica que claramente hoy vemos una silueta a escala natural y pensamos en la desaparición, es decir que asume un sentido, se ancla en un significado determinado y podría ser algo que podríamos llamar “siluetadas”, es decir un procedimiento que produce un ícono claramente reconocible. Aquí vemos otra marcha contra el indulto en el año '91, la

marcha de las siluetas rojas, donde las siluetas se hicieron sobre papel de diario, en pintura roja, de nuevo masculinas, esta vez con nombre, pero aquí vemos que las siluetas abandonan la escala natural y se agigantan, lo que podría leerse como un indicio de una suerte de heroización de la figura de los desaparecidos. Y esta otra marcha contra el indulto en que las siluetas de cartón corrugado se esgrimen como una vanguardia, como una primera fila de la multitud.

(Intervalo)

Lo que voy a plantear sobre el caso del movimiento de Derechos Humanos en Chile tiene un grado de superficialidad mayor porque no es una investigación que haya hecho yo pero la idea es poner en relación esas prácticas con las que estamos viendo en Argentina, y ver cómo esas matrices de representación aparecen en otros términos en el caso chileno. Como es bien sabido la dictadura chilena duró muchos más años que la Argentina y todo el periodo que estamos estudiando, los años 80, es un periodo de dictadura en Chile. Lo que implica condiciones de posibilidad de la acción callejera muy distintas. En este sentido es importante saber que estas acciones recurrían a la modalidad de acto relámpago, de irrupción.

(Intervención) ¿Esta es la época de un grupo de muralistas?, ¿de Ramona?

(Ana Longoni) La Brigada Ramona Parra nace en 1968 y se desarrolla en los primeros años '70, antes del golpe. Durante la dictadura se trasladan al exilio. Y en los '90 empieza a haber una práctica de murales distinta que ellos llamaban papelógrafos, impulsada por la Brigada Chacón. Como no se podían hacer murales en la vía pública hacían murales en el espacio privado en un rollo de papel y simplemente en la vía pública lo extendían debajo de una autopista y lo pegaban en muy pocos segundos en un muro previamente elegido, eso se llamó papelógrafo y tiene que ver con esas condiciones del espacio público vedado, fuertemente reprimido.

Entonces vamos a ver algunas acciones, en este caso es un grupo de fotorreporteros, el grupo AFI. Lo que hacen es que ante la imposibilidad de hacer circular las fotografías que empiezan a tomar denunciando la dictadura, la masacre de Lonquén o lo que fuera como no hay lugares para mostrarlas, medios de prensa dispuestos a publicarlas, entonces las empiezan a portar sobre su propio cuerpo. El cuerpo del fotógrafo como soporte de la exposición de la AFI en la calle. Aquí vemos el periódico del grupo CADA, Colectivo Acciones de Arte, un colectivo que nace en el año 1979, del

que vamos a hablar en varias ocasiones en el seminario. Vemos que la tapa de la publicación del CADA recupera de nuevo la máscara blanca. La misma máscara que se usó en el exilio europeo en las acciones de AIDA, se usa en Argentina y se vuelve a usar en Chile.

(Intervención) ¿Que pensás entre el uso de la fotografía y de la máscara? ¿Cuál resuelve mejor?...

(Ana Longoni) No me gustaría hacer una valorización, para mí son dos matrices distintas pero igualmente válidas, que hacen énfasis diferentes, uno la biografía previa, la otra en la instancia del secuestro y el vacío que deja esa ausencia y que responden a momentos políticos distintos, a improntas distintas e incluso a internas políticas dentro del movimiento de derechos humanos. Por eso marqué esta discusión con respecto a las máscaras, que no todas las Madres estaban de acuerdo con ese recurso y en cambio Hebe insistía en la superposición de los desaparecidos y los manifestantes: "ustedes son nuestros hijos" a partir de este uso de las máscaras. Entonces más que tomar posición respecto de qué matriz es mejor que la otra, lo que hay que entender es en qué contexto político tuvo lugar y cómo friccionan estas posiciones incluso simultáneamente, por qué conviven muchas veces esos dos énfasis incluso dentro del mismo recurso.

(Intervención) El uso de las máscaras por AIDA, es un poco que todos podemos ser desaparecidos desde Europa. La lectura que hace la Línea Fundadora por ahí es entendible localmente, sin embargo el recurso usado en Europa tenía otra

(Ana Longoni) Podemos estar en el lugar del desaparecido, todos somos judíos alemanes, va un poco en esa clave. De hecho esa máscara por lo que sabemos no se inventó en AIDA, sino que recuperaba un procedimiento que se venía usando en denuncia de Hiroshima y Nagasaki. Es decir que había movilizaciones previas denunciando la bomba atómica con ese recurso de la máscara que se recupera con la denuncia de los desaparecidos en América latina en los 70. Ahí también vemos como un mismo dispositivo es recuperado para distintos contextos políticos y se carga de sentidos bien distintos

(Intervención) ¿las máscaras estaban pintadas por artistas?

(Ana Longoni) Eran todas iguales a partir de una matriz, pero no eran compradas, se mandaban a hacer. Estas son algunas de las iniciativas de Mujeres por la Vida que están trabajando Fernanda Carvajal como Paulina Varas, dos investigadoras del proyecto. Mujeres por la Vida sería el equivalente chileno de Madres pero no sólo

reúne a madres sino que reúne a muchas mujeres artistas, periodistas, escritoras, intelectuales, militantes que deciden hacer un movimiento de género en torno a darle visibilidad a las secuelas de la represión en Chile. Vemos que recurren a las siluetas, en este caso negras. También los pañuelos en Chile son negros, entiendo que por esta cuestión del duelo, de la explicitación de la muerte a la que aludí antes. Vemos estas siluetas negras que llevan nombre propio y que están hechas con un material perenne, no sé si será madera o cartón pero a diferencia del Siluetazo no son efímeras, de hechura in situ, sino que son llevados ya realizados, cuestión que tiene que ver también con las condiciones de la dictadura, el tema de tener que actuar de manera relámpago. Aquí vemos otro uso de las siluetas en Chile en este caso con un cartel impreso de Mujeres por la Vida del año 88 que explicita la condición de asesinato: "me asesinaron, me torturaron, me desaparecieron" e interpela al peatón con esta pregunta "¿me olvidaste?" Esta insistencia muy fuerte. Aquí la interpelación al peatón no es para ponerlo en el lugar del otro sino para recordar la cuestión del "no me olvides". Otra acción de Mujeres por la Vida en este caso acordonando o abrazando distintos edificios públicos. Otra acción consiste en que se enmudecen, se ponen bandas sobre la boca o se enneguecen, se ponen bandas sobre los ojos, todas al mismo tiempo, son acciones preacordadas pero que se hacen de manera instantánea y se deshacen a los pocos minutos. Eran actos relámpagos, instantáneos, de golpe. Una de las integrantes de Mujeres por la Vida, la artista Luz Donoso, empezó a hacer una obra eternamente inconclusa que llamó la "Huincha sin fin" y que era, trabajando desde la precariedad de la fotocopia, del papel pegado, una larga cinta de papel en la que ella iba añadiendo todo el tiempo nuevos materiales, pegando fotos, fotocopias de fotos, cartas, textos, información, noticias de los desaparecidos. La obra no tenía final y cada vez que se emplazaba esta banda de papel, efímera, frágil, barata, de fácil rehechura, aparecía emplazada a la altura de los ojos para ser leída en distintas situaciones, en la calle, en un espacio cerrado, etcétera. Otra acción importante es la que lleva a cabo el artista Hernán Parada que logra reunir en un mismo recurso las dos matrices de las que hablamos antes: la de ponerse en el lugar de los desaparecidos y la del vínculo afectivo-familiar a través de la foto, porque lo que hace es hacer una máscara con el rostro de su hermano desaparecido y aparecer con esa máscara, él en lugar de su hermano en distintos lugares, en la calle, el cementerio donde estaban muchas tumbas NN, él hablaba en lugar de su hermano, decía: "yo soy Alejandro Parada, desaparecí tal día, quiero saber si sabés algo de mí".

Él se ponía en el lugar del otro, de su hermano y su rostro se superponía, y prácticamente uno no se da cuenta que es una máscara hasta que se pone muy cerca. Hernán Parada también estuvo muy vinculado a Mujeres por la Vida y a otros movimientos por los derechos humanos. Entonces me parece que hay una idea clave en Chile a diferencia de Argentina, por las propias condiciones históricas de prolongada dictadura que tiene que ver con la modalidad de acción relámpago. La otra noción clave que aparece es la idea de convocación, fusión de convocatoria y acción que la investigadora Paulina Varas dice que sirve para analizar sobre todo algunas acciones del CADA (Colectivo de Acciones de Arte), dice que la acción de la convocatoria se corre del lugar tradicional de la participación para colocar al espectador en un lugar mucho más activo y de coproductor de la acción. Es decir se genera un cuerpo colectivo, un cuerpo común, que reelabora esa idea y la transforma radicalmente. Uno podría pensar que en un sentido el Siluetazo tuvo ese sentido de convocación y que tiene que ver con recrear vínculos sociales que estaban fuertemente fracturados por el terror de Estado. Convocación tiene que ver entonces con rearticular a través de lazos solidarios, estos deseos colectivos, dice Paulina, en un cuerpo común. Quizás el mejor ejemplo de las convocaciones puede ser el NO +. El NO + fue una acción simultánea al Siluetazo que se lanzó también en septiembre del año 83 en Chile a partir de la iniciativa de este colectivo artístico, y que asumió una proliferación inesperada, desde entonces y hasta el momento en que Aylwin asume la presidencia de Chile. Se convirtió en una consigna unánime de todo el movimiento antidictatorial en Chile. Era simplemente la idea de una consigna abierta, cada uno podía completar NO +... qué y ese NO + articulaba distintas luchas, distintos movimientos, distintas confrontaciones en un único reclamo por el fin de la dictadura. Esta fue una de las primeras instalaciones de la consigna en 1983 a partir de unos carteles sobre el río Mapocho que fue rápidamente retirado por la policía. En este caso, el NO + violencia, pero después se completó de otras maneras, NO + dictadura, NO + 500 años, NO + ensayos nucleares en el Pacífico Sur. Es decir fue articulando diferentes demandas y movimientos en torno a una consigna común, en torno a una convocación.

(Fernando Davis) En la otra foto aparecían las Mujeres por la Vida bailando la cueca sola junto al No +.

(Ana Longoni) Sí, de eso va a hablar Fernanda Carvajal, la cueca es un baile chileno de seducción entre la pareja y las mujeres que habían quedado solas por efecto de la

represión lo empieza a bailar solas como una forma simbólica de evidenciar la ausencia del hombre, la desaparición del hombre. Bailan ese baile de seducción pero solas. Hay una acción muy fuerte de las Yeguas del Apocalipsis que va a presentar Fernanda en la última reunión, en la que ellos dos bailan la cueca sobre un mapa de América del sur cubierto de vidrio, descalzos. Ahí articulan este ritual vinculado a la desaparición, la cueca sola, de una manera muy incisiva y muy potente con la crisis del sida, con el tema de la sangre, las heridas lacerantes. Esta acción se llama La conquista de América, también conocida como la cueca fleta, que sería la cueca gay, la cueca maricona. Aquí vemos, en el último día de la dictadura chilena, el NO + en la punta del monumento, como se instaló la consigna que fue iniciativa de un grupo de artistas y se propagó adentro y afuera de Chile como eje vertebrador, aglutinante de esta convocación contra la dictadura.

(Intervención) El NO + en el momento del plebiscito tiene otro uso...

(Ana Longoni) Sí, porque en Chile se votaba el plebiscito por sí o por no y había que hacer una cruz al lado del sí o del no entonces el NO + se convirtió también en un llamado a votar por el no, fue un sentido inesperado que repotenció de una manera muy fuerte esa consigna abierta.

Lo que voy a mostrar ahora tiene que ver con una de las investigaciones que estamos llevando adelante con este proyecto que son acciones gráficas del colectivo Gastar (Grupo de arte socialista-taller de arte revolucionario)=sigla que a la vez forma el verbo gastar que en la jerga coloquial de ese momento y todavía hoy, significaba tomar el pelo, burlar. Ese doble sentido del término también estaba en el segundo nombre que asumió el colectivo: Capataco (Colectivo de Arte Participativo Tarifa Común). Surgió en el momento en que aparecieron los colectivos de tarifa diferencial, que eran mucho más caros, mientras que ellos se reivindicaban como un colectivo de tarifa común. Vamos a ver algunas prácticas asociadas a este colectivo que nace en el año '80 y que se diluye alrededor del año 1991, 1992. Fue un colectivo de alguna manera asociado al Frente de Artistas del MAS (Movimiento al Socialismo), no todos sus integrantes pero muchos de ellos fueron militantes del MAS, por el que pasaron muchísimas personas en esa década. Las acciones también tenían esa capacidad de generar convocatorias a las que se sumaban eventualmente muchos artistas, militantes, activistas, gente de paso que se sumaba a algún tipo de convocatoria. También planteaban una reivindicación muy fuerte de la serigrafía. Esto provenía de la

escena peruana, la idea de la serigrafía como forma de socialización de la imagen, como técnica apropiable, enseñable y la idea de serigrafiar en la calle misma, no solo montar el taller en la calle sino serigrafiar el pavimento, por eso el lema "arte al paso". Muchas veces ellos montaban, como luego montó el TPS en torno al 2001, la mesa de serigrafía en medio de la movilización, en la fábrica tomada, en la huelga. Otra idea que ellos toman que es la de ready-made social en clara alusión a Duchamp, la idea de que el ready-made puede ser no sólo elegir un objeto sino una situación, puede tener una materialidad social. Se puede hacer ready made con situaciones de conflicto social. La imagen que vemos es de Juan Javier Salazar, uno de los integrantes del colectivo Huayco, un colectivo peruano nacido en 1980, sobre el que ha estudiado Gustavo Buntinx, que escribió un libro sobre este colectivo. Me interesaba esta imagen para mostrar la relación de sintonía directa que tienen con esta otra imagen de Fernando "Coco" Bedoya, artista peruano que es uno de los fundadores de Gastar-Capataco. Uno trabaja con la cajita de fósforos La Llama, la cajita más común en Perú y hace una alusión al mito del Incarri a partir del aluvión migratorio desde la sierra a las ciudades de la costa que estaba ocurriendo en ese momento en Perú. Bedoya toma la cajita de fósforos Fragata para retomar una variante sintética de la consigna "se va a acabar la dictadura militar", la consigna que se coreaba en ese momento en las marchas por los derechos humanos. Aquí vemos la persistencia de la consigna "arte al paso", que como ya dije proviene de la escena peruana, en las acciones del colectivo Capataco que cuando retoma esta consigna le da una dimensión más, precisamente política. Algo del trabajo de Capataco se inscribe siempre en contexto de conflicto, ya sea en situaciones vinculadas al Frente por los Derechos Humanos, aquí los vemos a algunos de ellos con el chablón de serigrafía (a José Luis Meirás): ¿los presentás?

(José Luis Meirás) Hernán, Coco Bedoya, Emei... (no se escuchan todos los nombres). Estos tres afiches que voy a mostrar ahora no están firmados como Gastar- Capataco pero los produjeron integrantes del grupo. Es interesante porque son afiches del MAS en un momento en que el partido se vuelca a una fuerte campaña de actividad pública, y en ellos aparecieron este tipo de programas mínimos que vinculan arte y política.

(José Luis Meirás) Quería hablar de "las patas en la fuente" que es una alusión al 17 de octubre que en ese momento no era tomada por la estética peronista como actualmente sí es tomada como reivindicación de los grupos de producción visual

vinculados al kirchnerismo. Esto es una tomada de pelo a aquella foto de las patas en la fuente del 45.

(Ana Longoni) Les decía que estos afiches son del MAS del año '82, '83, momento en que el MAS hace una fuerte campaña para abrir locales vinculada a la legalidad después de muchos años que el PST estuvo clandestino, desde el año 1975, y como aparecen distintas articulaciones de un programa que vincula el arte y la política en estos afiches partidarios: convocatoria de un circo ambulante, festivales de arte en los barrios, para unir el arte y la vida, para no reflejar la realidad sino transformarla, por un arte como acción colectiva, por la libertad total y concreta, para la revolución como arte, para que la sociedad sea una obra de arte ya y de todos. Esto en un afiche político es bastante insólito ¿no es cierto? O este otro afiche en que MAS el nombre del partido se convierte también en parte de una consigna, "Pinte MAS", haga MAS arte. Y donde de nuevo hay un programa muy sintético: plena libertad de expresión y creación, ningún sometimiento ni presión externa a la creación intelectual, ni condicionamiento económico y/o político, apoyo financiero y material sin condiciones, plena libertad de prensa y defensa, circulación de obras artísticas, políticas y científicas, libertad a todos los detenidos por sus ideas, abajo a todo tipo de violencia y represión contra el pueblo trabajador. Las últimas dos consignas son las más "habituales" pero las anteriores tienen que ver claramente con un programa de articulación de arte y política que se retoma en la genealogía del manifiesto firmado por Trotsky, Breton y Rivera del año 1938, manifiesto que llamó al lanzamiento del FIARI.

Fíjense además, en el uso de la serigrafía, que hay una característica fuerte en estos afiches, en la cuestión técnica. Habitualmente hay una pasada por color, en este caso hay cuatro pasadas, pero que luego para hacer una producción más rápida en la calle recurren a una técnica en la que los colores se aplican todos en el mismo momento. Por ahí José Luis puede describirlo mejor que yo.

(José Luis Meirás) Había una que era dripping, después otra cosa que hacía mucho Coco, era laburar con pasteles, sobre un chablon que ya tenía una matriz fotográfica, laburar con los pasteles al óleo, imprimir con base X que iba arrastrando el pastel y quedaba un efecto hiperrealista sobre las fotos ya que parecía una fotografía color. En ese sentido Coco era bastante innovador en la técnica.

(Ana Longoni) También sostenían la idea de que la serigrafía podía ser hecha en situaciones de urgencia. Cuando hablaba de urgencia lo que aparece muy fuerte es la

articulación de este tipo de producción serigráfica en contexto de luchas obreras, en este caso en conflicto de frigoríficos CEPA pero en muchos otros casos huelgas obreras que dieron lugar a intervenciones serigráficas urgentes. Y aquí quería asociarlo con la cuestión de delincuencia visual que aparece muy fuerte en algunos casos chilenos y también argentinos, el tema de interferir sobre imágenes de políticos hegemónicos, en este caso Bush pero puede ser un presidente, un político, todos los políticos, etcétera. "Abushemoslo" es un afiche en contra a la visita de Bush a la Argentina y, en conexión con eso, la propuesta de Ral Veroni, que no tenía nada que ver con este grupo si bien participaron juntos en algunas iniciativas comunes como los Museos Bailables o la Ciudad del Arte que convocó el grupo Escombros. Ral Veroni viene de una impronta anarquista vinculado a los fanzineros de Parque Rivadavia, y convocó a partir de lo que él llamaba "prótesis anatómicas" que eran serigrafías autoadhesivas, por ejemplo ojos en forma de banana, narices de payasos, de zanahoria, que serigrafaba y salía a repartir para intervenir los afiches de los políticos, durante sucesivas campañas electorales. Lo hizo desde el '89 hasta el '91 en todas las campañas electorales que hubo. Y como pueden ver ligaban todos hasta los candidatos de la izquierda, todos los afiches en que aparecían los políticos eran intervenidos mediante un recurso muy popular pero que acá se hacía de una manera mucho más rápida y eficaz a partir de estas serigrafías autoadhesivas. Ángeles Negros (con "j"), un grupo chileno que está estudiando Fernanda Carvajal, es el que acuña esta noción de delincuencia visual. Lo que ellos hacen es parodiar el panteón heroico chileno: Prats, O' Higgins a partir de estos travestismos moderados, pero travestismos al fin, "Prats is heroine" que se puede leer en sus dos acepciones: como la mujer heroína, o la droga o este: "Yo quiero ser un héroe: O' Higgins". Este es un manifiesto de Ángeles Negros que se llama "10 puntos tiene su herida" fíjense que el manifiesto se corre de cierto lugar común de la retórica de la izquierda ortodoxa y plantean una cuestión muy fuertemente paródica con respecto a los discursos hegemónicos:

"El que es macho que me siga o termino aquí. Los abuelitos caminan de negro con flores para sus muertos" (acá hay una distancia muy fuerte con respecto al duelo en el movimiento de derechos humanos), "marcar un territorio de arte a partir de puntazos, costras y suturas es establecer el código de una mirada diferente sin pestañar". Me parece muy significativo como deciden firmar el documento público con las fotitos carnet que son las fotos del documento de identidad y el nombre propio. Es decir como una acción de delincuencia visual que a la vez los expone de esta manera

tan explícita. Es un discurso bien punk, agresivo paródico, que se puede vincular con el colectivo NN peruano, que es un colectivo que está investigando Miguel López. Aquí vemos parte de la carpeta negra del colectivo NN. Esta carpeta fue acusada de propaganda senderista, lo que ocasionó la cárcel de uno de los integrantes del colectivo que es Alfredo Márquez y que por esa historia de persecución política durante muchos años fue una carpeta clandestina, porque quemaba tenerla y habían quedado muy pocos ejemplares de ella. Nuevamente lo que vemos en esta carpeta es la parodia y el travestimiento de ciertos íconos heroicos del panteón senderista en este caso Mao Tse Tung, José Carlos Mariátegui y Edith Lagos, una de las mártires de SL, una joven poeta y dirigente senderista que fue asesinada por las fuerzas armadas. Aparecen no solamente travestidos con los labios pintados sino también interferidos con el código de barras comercial. En la otra serie que contiene la carpeta aparecen apropiadas imágenes de la prensa de las masacres, las fosas comunes. A diferencia del terrorismo de Estado en Argentina que desapareció la evidencia de la masacre, en el caso peruano lo que aparece es la evidencia de los cuerpos masacrados como forma de aterrorizamiento colectivo, también. Y las masacres de campesinos en Perú fueron también moneda corriente en la década del 80. Estas fotos de cuerpos mutilados, arrasados por la violencia de Estado o por esta guerra civil interna entre sendero y las FFAA aparecen retrabajadas a partir de una especie de código pop, en estas serigrafías en este caso en la masacre del Penal de Lurigancho que fue una masacre en una cárcel de 124 prisioneros políticos.

Otro grupo que también se exhumó a partir de la investigación de Fernanda Carvajal y de otras investigadoras chilenas es el de la Asociación de Plásticos Jóvenes (APJ). Un grupo de estudiantes de arte que durante la dictadura chilena en el año 1982 hicieron una serigrafía muy de urgencia, muy precaria, sobre soportes baratos, papeles reciclados de diarios, usando también la serigrafía y la fotocopia. Este material hasta ahora no había sido nunca investigado. Se usó básicamente como material gráfico en torno a las movilizaciones estudiantiles que empezaron a surgir en ese momento. Aparece una idea fuerte tanto en Ángeles Negros como la APJ que es la de delinquir para recuperar lo robado, la idea de la práctica delincuencia gráfica como una manera de recuperar la libertad arrebatada, de salir a disputar ese espacio vedado. Lo definen incluso como un ejercicio permanente de libertad. Aquí vemos otra de las gráficas de este grupo de jóvenes estudiantes con la matriz de la bandera chilena impresa sobre papel de diario. Otro concepto que me parece clave de estos grupos es la idea de la

calle como soporte del arte, esta idea de salir a serigrafiar, a imprimir o a actuar sobre ese mismo espacio vedado, el espacio de la movilización, del conflicto y de la confrontación con el poder hegemónico. Esta es una foto bastante conocida de Hebe de Bonafini serigrafiando con el grupo Capataco, lo que serigrafiaban ese día eran los afiches participativos "No a la amnistía", unos afiches hechos en serigrafía que tenían una zona en blanco con la silueta de un milico de rango y otro de más bajo nivel que tenía toda la parte del rostro vacía para que la completaran como quisieran los manifestantes. Estos son los puntos del NO al punto final.

(José Luis Meirás) La semana pasada inauguraron en la ESMA en el Haroldo Conti una muestra curada por Loreto Garín, quien me pedía si podía ubicar una imagen de prohibido milico hecha en los 80 porque ella sostenía que esa imagen era la misma que hacía un grupo trotskista, yo le dije que era difícil de comprobar eso, que CAPATACO era un grupo trosko pero que las acciones del Frente por los Derechos Humanos era un consenso en que la imagen puede haber sido hecha por un militante de la JP porque era un espacio de coordinación. Y este es uno de los primeros símbolos de los HIJOS que sigue ahora en los juicios con "Yo me pongo la remera".

(Ana Longoni) Yo creo que a ese símbolo lo acuñó nuevamente el GAC (Grupo de Arte Callejero) y de ahí lo retoma HIJOS. Hay serigrafías de Capataco con esa imagen. Esta es la acción "muertos de hambre", era una especie de murga salvaje a lo largo de Avenida Corrientes que amedrentaba a los comensales de los restaurantes. Y esta es una de las últimas acciones de Gastar-Capataco a quien vemos en primer plano es Ricardo Carreira, un artista clave de la vanguardia argentina de los años 60 que se sumó a muchas de las acciones de Gastar-Capataco. En este caso durante la Guerra del Golfo hizo una acción que se llamaba "¿a cuánto cotiza tu dolor hoy, míster?" en relación al dólar... Era una especie de letanía porque la lectura era inacabable, volvía y volvía sobre el mismo texto y lo hacía en diferentes situaciones, en este caso era un acto en el obelisco, pero podía ser en una asamblea estudiantil en la facultad de Filosofía y Letras, en la presentación de un libro, en el ICI (hoy Centro Cultural de España). Era muy perturbadora esa insistencia inacabable.

Esta es una acción muy fuerte de CADA que me parece que dialoga con esta idea de inscribir la obra sobre la calle, que la calle sea el soporte de la obra. Se trata de "Ay Sudamérica", una de las acciones más arriesgadas del colectivo CADA en julio de 1981. Lo que hicieron los artistas fue lograr que una cuadrilla de aviones sobrevolara Santiago y desde allí se arrojaran tendales de volantes: "Ay Sudamérica", volante que

llegaba del cielo a la gente que recorría las calles en una clara interpelación de cada uno como un sujeto creador que tiene que inventar, transformar la vida en arte. Lo leo porque es breve y vale mucho la pena: "Cuando usted camina atravesando estos lugares y mira el cielo y bajo él las cumbres nevadas reconoce en este sitio el espacio de nuestras vidas, el color piel morena estatura y lengua, pensamiento. Y así distribuimos nuestra estadía y nuestros diversos oficios somos lo que somos hombre de la ciudad y del campo andino en las alturas pero siempre poblando estos parajes y sin embargo decimos, proponemos hoy pensarnos en otra perspectiva no sólo como técnicos científicos, no sólo como trabajadores manuales, no sólo como artistas del cuadro o del montaje, nos sólo como cineastas, no sólo como labradores de la tierra. Por eso hoy proponemos para cada hombre un trabajo en la felicidad, que por otra parte, es la única gran aspiración colectiva, su único desgarró, un trabajo en la felicidad, eso es. Nosotros somos artistas pero cada hombre que trabaja por la ampliación, aunque sea mental de sus espacios de vida, es un artista. Lo que significa que digamos el trabajo en la vida como única forma creativa en la vida, que digamos como artistas: no a la ficción en la ficción. Decimos por lo tanto que el trabajo de ampliación de los niveles habituales de la vida es el único montaje de arte válido, la única exposición, la única obra de arte que vive. Nosotros somos artistas y nos sentimos participando de las grandes aspiraciones de todos presumiendo hoy con amor sudamericano el deslizarse de sus ojos sobre estas líneas, ay Sudamérica, y así conjuntamente construimos el inicio de la obra un reconocimiento de nuestras mentes borrando los oficios, la vida como un acto creativo, ese es el arte, la obra, ese es el trabajo de arte que nos proponemos".

Hay varias cuestiones a señalar, por un lado la relación con el manifiesto de Roberto Jacoby del '68 reclamando la expansión del arte en la vida, la retórica revolucionaria de plantear la disolución del arte en la gesta revolucionaria, en la gesta heroica, crear nuevos conceptos de vida como el desbordamiento del arte de sus territorios habituales. Pero además esta fuerte reivindicación de todos los oficios como artistas y la reivindicación de la transformación de la vida como una obra colectiva, hecha por todos. "Ay Sudamérica" es también un lamento por la situación de dictaduras. Este volante llovió sobre Santiago desde una flotilla de aviones y la anécdota cuenta que uno de los paquetes cayó entero sobre el techo de una comisaría y se armó una batahola con los artistas, cuando aterrizaron los fueron a detener, pero ellos tenían firmado un papel por un miembro de la aeronáutica que los autorizaba a hacer esa

acción porque era una acción de arte. Los del CADA tuvieron mucha habilidad para gestionar esos permisos insólitos aún en los años duros de la dictadura, ellos trabajaron entre el '79 y el '82 para gestionar ciertas legalidades a partir de la excusa de hacer arte que instalaron un accionar político muy potente en el espacio público.

(Fernando Davis) Incluso cuando ellos escriben para pedir el permiso para sobrevolar, recuerdo que dan una serie de argumentos, que ellos son los artistas en Chile que están próximos a los proyectos internacionales como el land art, el arte ecológico, de alguna manera apropiándose de ciertas categorías del arte hegemónico.

(Intervención) Creo que también se comentaba que habían incorporado algunas habilidades de una militancia previa de la izquierda, como que fueron las mujeres vestidas de determinada manera, los ardidés de la política conspirativa de la época inmediata precedente

(Ana Longoni) Seguro, hay muchas discusiones en Chile respecto de esto que es parte de lo que se conoce como Escena de Avanzada que apeló a este tipo de estrategias subrepticias para infiltrar en medio de la dictadura una especie de crítica pero con el suficiente hermetismo como para que no fuera la retórica tradicional de la izquierda, sin dejar de ser política y las retórica que se constituyeron o que se prolongaron en el exilio chileno, más en la clave muralista o la brigada Ramona Parra, en clave militante tradicional. Aparece una confrontación muy fuerte sobre qué era político y por qué estas cosas pudieron ocurrir en plena dictadura chilena. Otra de las nociones fuertes de este tipo de prácticas tiene que ver con la idea de socialización del arte como mencioné al principio no nace en los 80, está claramente filiada, emparentada con los discursos de socialización del arte que aparecieron en los años 70, en algunos teóricos claves como Néstor García Canclini, Mirko Lauer, Juan Acha que plantean la idea de socialización del arte pero en los 80 este programa aparece en nuevos términos, bien distintos. Aquí vemos condensado un texto que podía leerse como una especie de manifiesto de Capataco que aparece en la revista La Bizca en torno a lo que entienden como socialización del arte, por un lado la producción grupal colectiva de obras, es decir la producción pasa a ser algo hecho por muchos; lo segundo tiene que ver con la participación del público es decir con el lugar, la dimensión interpeladora, la convocación a los demás para que sean partícipes y realizadores de la obra; lo tercero que plantea es ampliar el consumo de los sectores populares tradicionalmente marginados, es decir expandir drásticamente las dimensiones del episodio artístico, sacarlo de sus fronteras de elite, de sus circuitos tradicionales. Por último esta idea

del contexto de lucha, intervenir en contexto de lucha, ligarse a las acciones de los trabajadores y el pueblo. Hay una herencia bastante directa en torno a este término no sólo de Canclini, Lauer, etc. sino también de Joseph Beuys y claramente esto se ve en este afiche de Capataco en el que toman la idea de Beuys de "escultura social", que se podía vincular con lo que mencioné antes del ready-made social, la idea de que una situación de conflicto social es tomada como la materia misma sobre la que se imprime y sobre la que se produce una acción de este tipo.

(Fernando Davis) Es interesante porque el CADA también tomaba la idea de escultura social de Beuys.

(Ana Longoni) Aparece la referencia a Beuys tanto en el CADA como en Capataco de manera explícita. Este es el afiche que les mencionaba antes, el afiche participativo, que se serigrafaba en Plaza de Mayo y dejaba parte del afiche sin realizar para que la gente lo completara. Responde a un momento en que las Madres plantean en que no hay que insistir solamente en la existencia de desaparecidos sino también en la presencia de represores impunes. Es decir que había que empezar a insistir en quienes son los represores, nombres propios, ubicarlos, una especie de proto-pre-escrache.

(José Luis Meirás) lo interesante de esto es que se montó toda una cadena de producción en la plaza, la matriz principal la hicieron Coco y Diego Fontanet, tenía eso del espacio en blanco para dibujar la cara y el espacio en blanco para escribir el nombre del genocida. Efectivamente la idea era que ya está instalado el tema de los desaparecidos, y ahora había que hablar de los responsables. En la Marcha de la Resistencia durante 24 hs se instaló una cadena de producción, había una mesa de serigrafía y se imprimía con papel en bobina, un palo de escoba, la mesa de serigrafía iba tirando, se cortaba, había tendedores para secar y después la gente con pinceles, con hisopos, con cosas que se proveía o llevaba, completaba los afiches. También había gente que iba leyendo la lista de represores a viva voz de la lista de Nunca Más.

(Ana Longoni) En tu relato aparece una dimensión performática de la acción de serigrafiar, habría unas 60, 70 personas produciendo al mismo tiempo esos afiches. Es interesante pensarlo también como una instalación, que está pasando algo que tiene que ver con los cuerpos que producen en ese momento, no sólo qué producen sino cómo lo producen.

(José Luis Meirás) También hay algo de la estética punk bastante propia de Capataco que es la acción del "Gallo sandinista", que fue la primera en que participé, ahí

estaban Patricia, el huevo, el tano que eran punks anarcos, en Capataco había varios integrantes que eran parte de los primeros punks porteños

(Ana Longoni) Los Museos Bailables fueron cuatro convocatorias en discotecas, algunas más under y otras no tanto, tenían que ver con la idea de la ocupación, es decir durante una noche la vida normal de la discoteca se veía fuertemente alterada por esta movida artística en la que no solamente había trabajos visuales o gráficos sino que podía también haber poesía, performance, música, teatro. Eran convocatorias muy vastas a todo el ambiente under articulaban gente que estaba haciendo cosas en distintos lugares y por ahí no se conocía. Afectaban la normalidad de la discoteca pero también eran un remezón a la institución arte, al generar una institucionalidad efímera, una alter-institucionalidad, un museo que tiene otro tipo de visibilidad, otras condiciones de producción, otras condiciones para recepcionar lo que es el arte completamente distintas a lo que es la distancia respetuosa que uno guarda en un museo para poder contemplar las obras. En los museos bailables, en cambio, no se podía ver nada. Es muy sintomático que los artistas que participaron de los museos bailables, algunos con los que logré conversar, ninguno recuerda qué demonios pasaba ahí porque la luz, las condiciones de visualidad eran nulas. Romero contaba: "sí, yo colgué algunos afiches como a 3 metros de altura y a la media hora me fui porque no se veía nada. Una condición de visualidad completamente afectaba y reducida, lo que importaba no era tanto lo que se veía sino lo que pasaba entre los cuerpos. En las convocatorias a los museos bailables participaban Mariscos en tu Calipso, Pablo Suárez, Garófalo, Marrone, Gumier Maier, Tirabassi, gente del teatro de la performance, bandas de música, etcétera, etcétera. Finalmente con Roberto Jacoby, Coco Bedoya y Emei convocaron al Festival del Body Art que fue el último que se hizo en esta secuencia que fue en 1989 en Palladium, voy a mostrar algunas de las fotos que tomó Julieta Steinberg esa noche en un improvisado estudio de fotografía que se hizo a propósito de esa convocatoria que reunió a cerca de 300 performers que se inscribieron para ganar el premio de 200 dólares, piensen que estamos en el 89 y esa cifra era mucha plata. Está Batato Barea con el traje que hizo Gumier Maier, con papeles que levantaron en Once. Es decir que allí se reunieron desde la vecina del barrio hasta la gente más célebre de la movida under del Parakultural, etcétera, etcétera. Cada uno tenía un par de minutos de fama y después un jurado en el que participó Pierre Restany, que estaba en Buenos Aires en ese momento convocado por Glusberg a una jornada de la crítica, fue parte del jurado junto a María Moreno, Marcia

Schwartz, Roberto Jacoby, Gumier... hay algo de la precariedad de estas mutaciones del cuerpo que me parecen muy *perder la forma humana*, construirse otro a partir de la nada, de esta política de no tener nada más que el propio cuerpo y un poco de basura levantada de la calle. La noche terminó un poco a las patadas porque Pierre Restany estaba muy borracho y manoteó la cola de una de las participantes lo que produjo una escena dramática pero fue una especie de epítome glorioso de estos museos bailables, una noche en la que 300 personas desde la viejita de San Telmo hasta Batato Barea pusieron el cuerpo para construir este acontecimiento. Acá vemos a los participantes, al jurado, en el medio está Pierre Restany. Esta modalidad de hacer "exposiciones" adentro de discotecas empezó a difuminarse a propagarse, acá vemos una exposición de Mariscos en tu Calipso en Medio Mundo Varieté que anuncia un museo bailable y otros acontecimientos más. Y dentro de esta clave de Museos Bailables me parece importante reubicar de nuevo a Ral Veroni y su "Muestra nómada" que duró más de un año en que él imprimió también en serigrafía una serie de personajes en figuritas autoadhesivas que instalaba en toda la ciudad. El sostenía que como los artistas jóvenes no tenían espacio para mostrar iba a hacer su muestra nómada en la ciudad entera. Entonces instalaba estas pequeñas obras en el estuche de guitarra de un amigo, en el álbum o la agenda de otro, cerca del timbre de un colectivo, en un baño público, las iba difuminando e iba registrando obsesivamente donde estaban cada una de estas obras siguiéndoles el rastro. Luego compuso con esas series unos álbumes que miden cerca de 1,80 metros con todas las series de esas figuritas de estos personajes que implicaban una crítica política a la transición democrática pero también una denuncia incipiente a la crisis del sida y a otras situaciones, desde posiciones anarquistas.

La cuestión del internacionalismo también es clave convocatorias como "Vela x Chile", "Bicicletas a la China" pero también la que mencionaba José Luis también, la del "Gallo sandinista" hablan de una voluntad claramente internacionalista de tomar posición y generar convocaciones para tomar el término chileno frente a situaciones que ocurren en otras partes del mundo. En el caso de "Vela x Chile", fue a partir de la iniciativa de un chileno, Ángel Andrade, que Capataco asumió la convocatoria de "Vela x Chile" y la propagó a partir del arte correo, cuestión que Fernando Davis trabajó bastante y a través de la red de arte correo hizo que llegara a los lugares más inesperados. Hemos encontrado repercusiones de "Vela x Chile" en Recife, Brasil, en el archivo de Paulo Bruscky y de otros artecorreístas que asumieron esa convocatoria

y la realizaron en sus propios términos. Básicamente "Vela por Chile" era la instalación de velas encendidas, semejante a los velatones chilenos en las barriadas populares chilenas en contra de la dictadura y en homenaje a los caídos. Vela por Chile se hizo en el Obelisco, y frente a la embajada chilena y en otras convocatorias a movilizaciones en contra de la dictadura a partir de este símbolo de la vela encendida. "Bicicletas a la China" tuvo un sentido mucho menos de duelo y más festivo, fue una convocatoria a moverse en bicicleta y a itinerar, a hacer una especie deriva urbana por ciertos puntos de la ciudad: Plaza Constitución, Plaza Once, etc., y en cada parada de ese devenir colectivo se hacía una performance o algún tipo de intervención por un grupo de artistas. Participaron cientos de personas en esta iniciativa, artistas y no artistas.

Y el chiste final, recordarán el auge de la transvanguardia en el '81, y este tema de la transvanguardia internacional que aquí tuvo su repercusión local con la muestra que se llamó anavanguardia, fue una muestra que se hizo en la Fundación San Telmo en el año 82 en la que los artistas entre los que se encontraba Kuitca decidieron parodiar ese nombre tan solemne en homenaje a la transvanguardia y llamarla la juanavanguardia e infiltraron en el catálogo una serie de cambios de nombres y en vez de llamarse anavanguardia se llamaron juanavanguardia. En torno a esta secuencia aparece esta otra firma, la porongovanguardia, mucho más explícita en su crítica a esta moda internacional,, en un afiche realizado por Capataco que era una crítica muy fuerte a la transición democrática, piensen que se trata de un afiche del año '84 en el pico de popularidad de Alfonsín y aquí lo representan con esta hacha y las letras del FMI y este rostro cadavérico detrás de la máscara.

(José Luis Meirás) Este es un laburo de Coco y hay un afiche previo que se llamaba el destape con la cara de los 5 candidatos partidarios: Frondizi, Alsogaray, Luder, Alfonsín y Varela. Ese afiche fue pegado alrededor de los cementerios porteños la noche de la veda electoral del 83, Coco jugaba con el afiche político arrancado que al ser rasgado dejaba ver lo que está atrás. Ese afiche con las caras había sido pegado en los cementerios de Chacarita, Recoleta la noche de la veda electoral y después Coco hace este nuevo afiche ya con Alfonsín en el gobierno.

(Ana Longoni) Lo que me interesa para cerrar la reunión de hoy con este afiche es la capacidad de contener una doble lectura, por un lado está la lectura política callejera de la crítica muy fuerte -en un momento favorable al alfonsinismo- al presidente y sus vínculos con el FMI, pero también esa otra lectura que está inscripta en la firma y que

tiene que ver con una clara crítica al interior del mundo del arte. Como en este afiche callejero están las dos dimensiones en este gesto paródico y hostil hacia las categorías internacionales del mundo del arte en torno a las modas de la transvanguardia, la anavangurardia, la juanavanguardia, la porongovanguardia... Están estas dos dimensiones que se fusionan en este afiche que era un dispositivo gráfico de acción callejera.

Clase 2

Ana Longoni y Malena La Rocca

(Ana Longoni) Como les contamos la semana pasada, este seminario intenta poner en común una serie de discusiones y materiales en proceso, que estamos investigando en este mismo momento así que muchas veces lo que veremos aquí tiene un carácter en bruto o en crudo. Estamos compartiendo con ustedes hipótesis preliminares, materiales todavía no digeridos y en particular en la reunión de hoy vamos a exponer dos casos con los que estamos trabajando desde el 2011 con Malena y otros investigadores del proyecto. Son dos casos que tienen muchas cuestiones afines y que a la vez tienen bastante autonomía entre sí, es decir, no se los puede subsumir dentro del mismo episodio. Pero los quisimos mostrar juntos para poner en común esas afinidades, esos diálogos que se pueden establecer. Se trata de dos grupos que existieron durante la última dictadura en Argentina, uno de ellos es el grupo Cucaño, un colectivo un poco más conocido especialmente en Rosario, es una especie de mito rosarino del que muchos han escuchado hablar y que ha dado lugar también a artículos en la prensa, algunos trabajos académicos, una tesis. El otro caso el TIT (Taller de Investigaciones Teatrales) es un grupo que ha concitado escasísima atención hasta ahora, del que no se ha escrito prácticamente nada. Además estos dos grupos nunca han sido pensados en común, articuladamente. Por eso este intento de pensarlos a partir de esta idea del delirio permanente, que justamente alude a la doble adscripción que postulan estos grupos que es al trotskismo y al surrealismo.

Primero vamos a hablar del TIT que fue el grupo que tuvo lugar en Buenos Aires y que dio lugar a otros dos grupos hermanos, el TIM (Taller de Investigaciones Musicales) y el TIC (Taller de Investigaciones Cinematográficas), que existieron desde 1977 hasta 1982; luego del receso Malena La Rocca va a hablar de Cucaño que es un grupo Rosarino que nació en el año 1979 y que desarrolló sus actividades hasta 1982, 1983. Es decir los años de la dictadura, eso nos hace pensar sobre cómo estos grupos generaron una lógica que no tiene nada que ver con lo que uno generalmente piensa que es la resistencia a la dictadura, sin embargo generaron espacios de libertad muy radical y extrema en medio de un contexto de absoluta represión, de qué manera instalaron modos de hacer, modos de vivir, modos de experiencia que iban a contrapelo absoluto del terror reinante.

La reunión pasada hicimos un mapeo de conceptos clave con los que atravesábamos distintos casos y pensamos por ejemplo en la experiencia de Capataco, la noción de “acción gráfica”, y algunas otras nociones que estamos empezando a emplear para atravesar estas experiencias. En el caso de estos dos grupos las nociones que de alguna manera articulan esta experiencia es la noción de “activismo artístico”, cómo lo entendemos, qué retomamos de esta noción que por supuesto no es acuñada por los grupos sino que proviene de la entreguerra europea, del dadaísmo alemán, puntualmente. Luego la forma en que ellos pensaron la articulación entre arte y política en esos años tan duros que fue muy desmesurada porque fue retomar la noción de “arte revolucionario”. En medio de ese contexto de terror ellos hablaban de su práctica de propiciar o favorecer un arte revolucionario. Hay una consigna que retoman de un texto de Marx y Engels, de que está presente en *La ideología alemana*, y que reformulan es “Por menos artistas y por más mujeres y hombres que hagan arte”, se trata de una consigna común que tienen los dos grupos que nos interesa retomar para ver qué tipo de concepción de la figura del artista proponían. Hay otra noción que retomamos de una entrevistas que hicimos a una de las integrantes del TIT que decían que vivían para buscar un estado de exaltación, que me parece importante rescatar por cómo hablan de un tipo de experiencia que afecta la normalidad y el disciplinamiento de los cuerpos propio de la dictadura y que habla de otro tipo de experiencia común, colectiva que se genera con otros necesariamente y que tiene que ver con un modo de experiencia vital diferente. Luego veremos una serie de elementos para una poética de estos grupos que tiene que ver con la idea de provocación, el corrimiento de la autoría individual a la creación colectiva, la idea de una imaginación permanente, la idea de intervención callejera y luego la propuesta de una interposición (de lo que va a hablar Malena más tarde) y por último con algo que vamos a cerrar la reunión de hoy que tiene que ver con cómo concibieron estos grupos la idea de internacionalismo que es algo muy caro en la tradición socialista de las internacionales y que ellos retoman en la clave de refundar un Movimiento Surrealista Internacional en 1981 junto con grupos de Brasil. Eso sería el mapa de ruta de la reunión de hoy.

Este documento un poco borroso es parte del mito fundacional del TIT (Taller de Investigaciones Teatrales), es el cartel con el que se toparon dos de sus fundadores que son el Gallego (Rubén Santillán) y Marta Cocco (o Marta Galli). Van a notar que todos ellos tienen nombres de guerra o pseudónimos, algunos de ellos los siguen

empleando y algunos de ellos renunciaron a su nombre legal para asumir el nombre de guerra de esta época, uno de esos casos más extremos es el de El Marinero Turco, integrante de Cucaño, un increíble historietista vinculado a *Fierro, Cerdos y peces*, a todo el comic de los años 80: él renunció a su nombre legal, odia que lo llamen Daniel Canale y hace que lo llamen El Marinero Turco. Él dice que entró a Cucaño siendo Daniel Canale y que salió siendo para siempre El Marinero Turco. Así que vamos a hablar todo el tiempo de estos personajes con su pseudónimo que habla de este paso a otra identidad pero también es un indicio muy fuerte de cómo estos grupos asumieron en sus formas organizativas mucho de las formas de la militancia clandestina propias de la izquierda en esos años. Entonces Marta Galli y El Gallego se toparon con este cartel y fueron al Teatro Molière que era el lugar dónde Juan Uviedo convocaba a un taller de investigaciones teatrales. Juan Uviedo era un teatrero santafesino bastante mayor que ellos, ellos tendrían 18, 19 años (los cucaño, cuando fundaron Cucaño tendrían 15, 16 años, estamos hablando de chicos muy jóvenes, estudiantes de secundario en el caso de Cucaño). Estos dos jóvenes con inquietudes teatrales se acercan a Juan Uviedo y empiezan con él una fuerte relación que hace que incluso asuman el nombre que proponía Uviedo. Uviedo había participado de la experiencia del Instituto Di Tella, después pasó al teatro militante en los primeros '70 con un grupo que se llamaba Teatro Pueblo y luego se formó en teatro experimental según reza su mito en Europa, Estados Unidos, México y Centroamérica. No tenemos claro hasta qué punto es cierto este mito pero hay algunos indicios de sus trabajos, por ejemplo en este caso es un trabajo basado en *El origen de la familia* de Engels, este trabajo lo hizo en la UNAM en el año 1973, u otro trabajo que hizo sobre el Che aparentemente en EE.UU. en esos mismos años. A partir de las fotos vemos el tipo de participación con la que interpelaba al público en sus trabajos que hay mucho de esto que se retoma en el TIT. Este era a grandes rasgos Uviedo. Hace poco se estrenó una película sobre Uviedo, "El Provocador" donde cuentan la trayectoria de este personaje clave en la formación del TIT. Al año siguiente que se conocen, en 1978 Juan Uviedo cae preso acusado de tenencia de marihuana y un año más tarde se fuga del penal, y del país, se instala en Brasil y nunca regresa. De alguna manera este grupo, que empezó a tener un vínculo muy fuerte con él queda huérfano, pero rápidamente se conforman 3 grupos. Una cosa alucinante y llamativa del TIT es la gente que logró aglutinar. Estamos hablando del año '77, '78, '79, años muy duros de represión, que tuvieron organizadas alrededor de 100 personas e hicieron actividades en las que

participaron hasta 450 personas. Es decir estamos hablando de una cantidad de jóvenes bastante numerosa en un contexto en el que estaban prohibidas las reuniones públicas. Pablo Espejo nos contaba en la entrevista que le hicimos que la policía se acercaba a las esquinas en las que había gente reunida y les decía: "tres es reunión", está prohibido, más de dos es un grupo peligroso. En ese contexto que se reunieran 50, 100 o más personas es algo muy notable. Tres jóvenes empiezan a coordinar entonces tres grupos en el TIT, en el caso de Marta Galli se aboca a los textos de Meyerhold y su método y a los textos de Lautréamont, en el caso de Gallego sobre todo Genet, Artaud y el teatro de la crueldad y en el caso de Ricardo Chiari o Ricardo D'Apice en el teatro del absurdo, Ionesco, etcétera. Es decir son tres líneas de investigación en cierto sentido diferentes pero que muchas veces confluyen en trabajos comunes. De todas maneras me gustaría insistir que sería para mí un error limitar la definición del TIT a un grupo de teatro. Fue mucho más que un grupo de teatro e incluso se podría decir que no fue un grupo de teatro. El mismo método de producción hace que los resultados, las obras no existan. Ellos trabajaban un método de ensayo que terminaban en hechos teatrales que se hacían por única vez, nunca se repetían y cómo vamos a ver en este primer tramo de la reunión tenían un método en el que no había ningún tipo de narrativa, ni de estructura tradicional, ni de forma tradicional de teatro. Pero además me interesa desmarcarnos de pensarlos como un grupo de teatro porque básicamente me parece que fue una comunidad de experiencia, fue una comunidad de afinidad electiva, una comunidad de inventar otro modo de vivir en plena dictadura, de vincularse, de sobrevivir en ese contexto de terror, "de vivir exaltados" como decía esta entrevistada. Más que recordar un conjunto de producciones es interesante indagar en el tipo de experiencia colectiva que generó este agrupamiento. Además de los tres talleres a que dio a lugar el TIT, intentaron formar un TIL (taller de investigaciones literarias) que no prosperó, también tuvieron un grupo de estudios sobre la mujer en el que se reunían un grupo de mujeres para discutir algunas cuestiones vinculadas al feminismo. Durante toda la primera etapa no tuvieron una sala fija, alquilaban salas de ensayo, atrás de una heladería, teatros. Pero en 1980 y 1981 alquilaron dos casonas en lugares muy céntricos: Córdoba al 2000 y San Juan al 2800. Estos locales que alquilaron eran de alguna forma abiertos, no estaban tabicados, para usar un término de la militancia de esos años sino que eran locales con actividad pública, cineclub, ensayos, talleres. Llama la atención a pesar de que era muy común que cayera la policía y se llevara

detenidos, ellos hayan podido mantener ese tipo de actividad pública en ese momento. Organizaron también otras actividades públicas de lo más variadas, festivales, fiestas, lo que ellos llamaban hechos teatrales o sucesos, ensayos abiertos, ciclos de cineclub, talleres diversos. Es decir que lograron articular a muchísimos jóvenes en un momento muy duro y en actividades públicas. Muchos jóvenes inquietos se volcaron a la actividad cultural en la medida que la actividad política estaba clausurada. Política me refiero a política partidaria. Muchas revistas subte, muchos talleres de formación teórica, es lo que se conoce un poco como universidad en las catacumbas o el circuito under o subte que fue muy vital en esos años negros. Respecto de la relación con el PST la propia Marta Cocco propone tres grandes momentos que me parecen pertinentes para pensar un vínculo que sostuvieron tanto el TIT como Cucaño con este partido, el PST que luego origina en 1982 el MAS, Movimiento al Socialismo. El PST es el partido liderado por Nahuel Moreno de orientación trotskista, que había roto cuando todavía se llamaba PRT con lo que después dio origen al PRT de Santucho en el año '68. En 1971, 1972 empieza a llamarse Partido Socialista de los Trabajadores. En el '75 el PST entra en la clandestinidad luego de ser duramente golpeado por la Triple A especialmente en Mar del Plata y en La Plata, con locales baleados y varios militantes muertos. Pasa a la clandestinidad, la dirección se va al exilio en Colombia y el partido empieza un momento de latencia, de desmembramiento, de desarticulación de su actividad pública, de paso a la actividad clandestina cada vez más débil en la medida en que no se podía mantener demasiada actividad. En ese contexto la actividad del TIT no se podría considerar una política partidaria si bien varios de los integrantes del TIT tenían vínculos con el PST, o habían tenido vínculos o querían tenerlos, porque está también el tema del deseo. Querían tenerlos aunque eran vínculos muy reales con el PST en ese momento. Sobre todo Ricardo Chiari que era militante de secundarios, junto a Pablo Espejo y otros integrantes del TIT que habían sido militantes de secundario en el PST durante los años anteriores. Estos dos años ('77- '78) en el que el PST tiene una presencia mucho más diluida en la medida en que no hay una actividad pública de este partido por su pase a la clandestinidad, son años de profusa actividad del TIT, de una actividad muy vital, muy fuerte en donde la relación con el partido no aparece como algo evidente y en donde muchos integrantes de estos grupos ni siquiera sabían de los vínculos que podían llegar a plantearse entre el TIT y el PST. Esto empieza a cambiar en el '79 a partir de la caracterización que hace el PST de que terminó la

época más dura de la dictadura y que empieza a poder volverse a hacer algún tipo de actividad política y entonces lo que empieza a plantearse es que el Partido tiene hacia el TIT una política que podríamos decir de captación. Es decir el Partido ve en el TIT y luego en Cucaño un semillero de militantes, entonces empieza a tener una política no demasiado frontal pero sí a empezar a captar militantes del TIT o de Cucaño. Muchos de ellos empiezan a tener desde ese momento una doble pertenencia. Pertenecen al TIT y a la vez pertenecen a una célula secreta, clandestina del PST. Desde fines de 1981 y sobre todo desde fines de Malvinas en 1982 esto se vuelve muchísimo más dramático en el sentido de que el partido deja la clandestinidad y a partir de la caracterización de Nahuel Moreno de que a partir de la derrota de Malvinas comienza la revolución (estoy citando un libro de Moreno que se titula así: *1982 comienza la revolución* que plantea que la derrota de Malvinas implica la debacle de la dictadura y esto abre una situación revolucionaria), digo, a partir de esa caracterización el partido sale de la clandestinidad y hay un vuelco muy fuerte a la actividad pública, el plan de abrir cien locales por ejemplo y la política del partido hacia el TIT y hacia Cucaño empieza a ser claramente de disyuntiva: o militás o seguís perteneciendo a ese grupo. No se podía mantener las dos pertenencias, lo que implicó que muchos de estos artistas activistas se volcasen a la militancia a secas y abandonasen los grupos de activismo artístico. De hecho ambos grupos se disuelven en 1982/83.

Esto es un poco a grandes rasgos la historia del vínculo complejo y cambiante que tienen estos dos grupos con el Partido Socialista de los Trabajadores. Me gustaría insistir que claramente el TIT y Cucaño no son política del partido, son algo que impulsa gente que en algunos casos había tenido que ver con el PST previamente o paralelamente pero no fue una política oficial del partido a pesar de que asumen muchas de las formas de organización, recién mencionaba lo del nombre de guerra pero también en esta imagen podemos ver un bono contribución del TIM (Taller de Investigaciones Musicales) replicando lo que fue una forma de juntar recursos muy propia del PST y luego del MAS, los bonos contribución o las campañas financieras que el TIT, el TIM, Cucaño asumieron como una forma de autogestión y autofinanciamiento. El tema de la contribución para financiar los locales, es decir que hay muchas de las formas organizativas de estos grupos que aprenden del trotskismo. Los montajes del TIT, aquí tenemos una enumeración hecha por ellos mismos de los montajes que fueron haciendo, ellos hablan de montajes o de hechos teatrales, nunca hablan de obras ni repiten sus puestas. Esto es un contrasentido de la idea de teatro,

de generar una secuencia de funciones, un guión fijo. Esto era un hecho que ocurría por única vez.

Me voy a detener en uno de estos hechos teatrales es una de las últimas puestas del TIT que se llamó "Pompas de sangre, lágrimas fúnebres" que está basado en el libro de Jean Genet, *Pompas fúnebres*. Concita una paradoja, según ellos mismos, ya que fue la obra en la que más tiempo trabajaron, porque estuvieron seis meses preparando su montaje pero también la obra que nunca pudieron mostrar porque por efecto de la censura del director de teatro en el que iban a mostrarla, el teatro El Picadero, nunca se llegó a mostrar ni siquiera esa única vez. Así que encierra esa paradoja. Pero lo que ocurrió allí excedió completamente lo que podría haber ocurrido dentro de la sala teatral. Este es Rubén Gallego Santillán que es el director de esta puesta que además iba a actuar encarnando el personaje de Genet y que fue también a quien el director del teatro le comunicó que había recibido llamadas amenazantes y que no permitía el estreno de la obra. ¿Conocen la novela? Muy sintéticamente es una novela de Jean Genet en la que cuenta una doble relación muy tortuosa del narrador con un combatiente de la resistencia francesa que ha sido asesinado por los nazis, y a la vez la fascinación con un torturador de la SS. Esa es un poco la trama de la novela. Gallego iba a hacer de Genet en la puesta, ya estaba de alguna manera encarnando el personaje según relata él mismo y cuando le dieron la noticia de la prohibición, de la censura, armó una especie de manifestación en la puerta del teatro con las 400 personas que anticipadamente habían comprado su entrada para estar allí y que de alguna manera rehizo la apuesta en otros términos en la calle. Parte del hecho teatral estaba planificado para que ocurriera afuera, de hecho toda la zona exterior del teatro en la cortada Rauch, que hoy se llama Discépolo, estaba alfombrada de flores muertas que habían juntado del cementerio y había coronas en estado de putrefacción. De modo que parecía un extraño y desagradable velorio lo que estaba ocurriendo allí. Se junta la gente, no la dejan entrar al teatro, el Gallego se sube al techo de un auto y empieza a arengar a la gente denunciando la censura y termina llevando a esa pequeña multitud a escasos metros de Corrientes y Callao a una suerte de manifestación encabezada por una bandera que decía: "Aquí cayó un joven". "Aquí cayó un joven" era también el texto manuscrito que se podía leer en el sticker que habían pegado durante los días anteriores en distintos lugares en baños públicos, en transportes, en postes de luz por todo el microcentro los integrantes del TIT. "Aquí cayó un joven" es una frase extraída del libro de Genet pero en este contexto, 24 de

marzo de 1981, se connota de una manera muy precisa en la denuncia de eso de lo que no se podía hablar que era la masacre que estaba aconteciendo en Argentina. Acá tenemos el programa de mano, fíjense que está muy claro el tema del aniversario que fue lo que aterrorizó al director del Picadero, pocos meses más tarde el teatro sería incendiado cuando fue la sede de Teatro Abierto. El programa dice "Aniversario 24 de marzo 1981", por lo que era muy claro de que estaban hablando de la dictadura. Este es el libro de Genet, el sticker y esta es la primera página de lo que ellos llamaban el guión. Nunca hay un texto teatral con didascalias, con textos claros o secuencias precisas de lo que tiene que decir o hacer cada personaje sino que hay una suerte de guión bastante condensado que habla de escenas, escenas que podían cambiar aleatoriamente de orden, podían ocurrir de otra manera, podían ser menos, podían ser más. De hecho en las entrevistas que estamos haciendo a una de los miembros del TIM que tocaba la flauta en esta puesta, Gabrielota, cuenta que estaba desesperada porque cada vez que iba a un ensayo, de estos seis meses que duraron los ensayos, las escenas duraban tiempos completamente distintos. Era imposible preparar una música que coincidiera con el tiempo de duración que podía tener una escena porque podía durar 30 segundos o 30 minutos aleatoriamente, por eso era muy complicado armar una partitura que acompañara musicalmente la puesta. Este guión que también llamaban partitura tiene también un tipo, una forma: forma ritual, forma ceremonia, forma fiesta, juego teatral, rito, vértigo, como pueden ver en la tercera columna. Con ese guión tan desnudo, tan básico armaban esta suerte de hecho teatral que podía alterarse in situ, como de hecho ocurrió a partir de la censura de "Pompas fúnebres" en El Picadero.

Querría retomar los conceptos claves con los que estamos pensando este episodio, uno de ellos es el de activismos artísticos que, aunque no es un concepto acuñado en esta época sino que acuñó el dadaísmo alemán, nos parece una herramienta pertinente para pensarlos . Pero también queremos tratar de pensar en qué sentido se actualiza, se puede reactivar este término en los años 80. ¿Qué quiere decir hacer activismo artístico en plena dictadura? Primero nos parece que esta fórmula permite pensar la relación entre arte y política en términos que no tienen que ver con la condición accesoria de la política en relación al arte. La política no es un adjetivo del arte, no es un arte político, no es un apellido del arte ni habla de una tendencia artística sino en primer término de una forma de la política que abreva de los legados, de las tradiciones del arte para intentar incidir en sus condiciones de existencia. Esas

condiciones de existencia sobrepasan y a veces no tienen nada que ver con lo que la modernidad ha dado en llamar el arte autónomo. Muchas veces ocurren en los márgenes, en las periferias, en otras partes que no tienen nada que ver con lo que Bourdieu denomina el "campo artístico". Por eso muchas de estas prácticas y sujetos tienen una posición claramente marginal dentro del territorio del arte, dentro de las instituciones artísticas, dentro de los discursos hegemónicos del momento en que ocurren, etcétera. Esto no quiere decir que todo lo que hayan hecho el TIT o Cucaño haya ocurrido en espacios no artísticos, muchas veces participaron en festivales teatrales o incluso los inventaron ellos mismos y convocaron a otros artistas. Pero interesa el cómo participaban y el cómo concebían esa pertenencia, no estaban disputando en el territorio del arte sino que usaban ese territorio pero podían usar muchos otros.

Un segundo rasgo de estos grupos es cómo se planteaban continuar un legado interrumpido, derrotado, trunco, que ha quedado detenido, y en ese caso se reivindican a destiempo, de una manera completamente anacrónica, a los surrealistas. Claramente está funcionando y operando ahí la referencia al Manifiesto escrito entre Breton y Trotsky pero también *Literatura y revolución* de Trotsky, las vanguardias rusas, ya les mencioné a Meyerhold, pero también leen a Artaud, Latréamont, Breton en sus manifiestos, hacen seminarios de formación sobre los manifiestos surrealistas. Claramente cuando fundan un desmesurado Movimiento Surrealista Internacional en el año 1981 están emulando la Internacional Surrealista de Breton, hay algo desmesurado de este retomar el gesto vanguardista interrumpido, derrotado en entreguerras en Europa

(Intervención) ¿Tienen manifiestos ellos?

(Ana Longoni) Sí, varios y el modo retórico del manifiesto, la diatriba y la provocación del insulto a los demás, del insulto a sí mismos, esta cosa bien dadaísta de no nos crean ni siquiera a nosotros también está muy presente.

Un tercer rasgo en estos activismos es cómo asumen modos de la clandestinidad, esto ya lo mencioné pero está bueno pensarlo en esta clave. Es decir cómo esta marginalidad, esta posición en el campo artístico se podría pensar como una extensión de la clandestinidad de la militancia política o de cómo asumen la militancia hacia la clandestinidad.

Por último una cuarta cuestión tiene que ver con si se puede definir o si ellos mismos definen su práctica como práctica artística o no. Me parece que allí también hay una

cuestión inquietante en el sentido de que por supuesto están trabajando con saberes artísticos, están retomando legados que provienen de las vanguardias artísticas pero hay algo que tiene que ver con una motivación política, no partidaria respecto del impacto que tendría que ver, en un sentido no estrictamente militante sino disruptivo, transformador, eso que están haciendo, ese modo de hacer que están inventando. En ese sentido es que ellos hacen este uso anacrónico del término arte revolucionario. Es decir en un contexto en el que ni siquiera se podía reclamar por democracia, que no se podían reunir tres en una esquina ellos apelan una y otra vez en sus textos, en sus puestas a la reivindicación de esta idea fuerza arte revolucionario. Por supuesto que no es una idea que tampoco acuñan ellos, es una idea de larga data que se podría remontar a fines del siglo XIX, principios del siglo XX y que en los años 60 sobre todo en América Latina tienen una fuerte historia, más si se quiere en clave de retórica foquista y que además condujo en torno al '69 y primeros años '70 a la reivindicación de la revolución como acto artístico por excelencia (sobre estas cuestiones pivoteamos mucho en el libro *Del Di Tella a Tucumán Arde* hace algunos años) pero llama muchísimos la atención que en el contexto de la última dictadura cuando hacer política era tan duro se retomara de una manera tan radical esta consigna por un arte revolucionario que claramente era una consigna que salía a impugnar y a enfrentar lo que ellos llamaban arte panfletario, arte realista, realismo socialista muy en contraposición a las estéticas vinculadas al Partido Comunista y en el caso de Cucaño también al populismo peronista. Salen a disputar con ciertos modos propios del teatro más pintorequista de personajes, cualquier forma de realismo los exacerbaba. Respecto a esta cuestión del antirrealismo de estos dos grupos por un lado tiene que ver con el desprecio por las poéticas realistas que ellos asociaban claramente al dogma comunista, a su estética el realismo socialista e incluso jodían mucho con esta frase: "Stanivlasky es Stalin", la idea de asumir que la estética del teatro realista era stalinista. Pero también tiene que ver con esta posición que está expresada en el Manifiesto de Breton y Trotsky en relación a defender la libertad creativa, toda libertad en el arte, y promover la independencia de la creación con respecto a todo tutelaje: tutelaje partidario, patronal o del Estado. Esas son posiciones que ellos sostuvieron y que tienen claramente que ver con la lectura y el retomar que hacen del programa trotskista-surrealista formulado en 1938 en México.

Respecto de lo que llamamos elementos de una poética del zangandongo, esta palabra "zangandongo" es algo muy recurrente en el TIT, es una palabra de origen

africano que alude a holgazán, inútil, me parece interesante que hayan retomado esta palabra para denominar un manifiesto, el nombre de una fiesta, el nombre de un festival. La toman para una serie de cosas y me parece interesante porque hay mucho de lo que podríamos llamar la figura del lumpen vinculada al TIT y a Cucaño. Incluso hay un entrevista que hizo André Mesquita, uno de los investigadores brasileños de este proyecto que está investigando un grupo muy afín a estos grupos que se llamó Viajeu sem Passaporte (Viajo sin pasaporte). Cuando entrevistó a sus integrantes sobre qué opinión tenían de los TIT y Cucaño le respondieron: "no, nosotros somos de clase media, pero ellos eran lumpen proletarios que vivían en comunidad, en medio del amor libre, que vivían de lo que robaban en los supermercados, que no trabajaban". Esa imagen era la que tenían los de Viajeu sem Passaporte sobre el modo de vida comunitario que este grupo mantuvo en su incursión a Brasil.

Respecto de cómo asumen el término Zangandongo como forma de hacer y qué tipo de rasgos concitan en su poética. Esta es la revista que editaban El Zangandongo, cómo les decía fue un fanzine, fue un manifiesto, fue la forma en que se presentaban en algunos hechos teatrales, fue un festival, una fiesta. El zangandongo se asumió una especie de alter ego del TIT. Acá vemos a un grupo en un bar haciendo el primer manifiesto Zangandongo, acá vemos un cartel convocando una fiesta del Zangandongo. Aparecen otras definiciones interesantes por ejemplo cuando hablan Multiarte o Antiproarte, esta definición de hacer estallar los límites de lo que se considera como arte. Alterarte I fue a fines de 1979 y fue un festival artístico, no solamente de teatros, además logró aglutinar al menos tres generaciones de arte de vanguardia en Argentina. Es muy notable que están Kosice y Iommi de arte concreto del los 40, está Renart, Heredia de la generación de los '60, del Di Tella y está por ejemplo Kuitka que tenía en ese momento 20 años. Es decir como lograron aglutinar artistas de diferentes lenguajes, de diferentes orígenes, todos bajo el común denominador de la experimentación. Están Chabán, Alverto Sava que después fue el fundador del Frente de artistas del Borda, varios que son del TIT como Mariño, Armus, está también Elizondo de la Compañía Argentina de Mimo, es decir es algo bastante insólito para ese año, un festival que duró un par de semanas en el Teatro del Plata. Al año siguiente sería Alterarte II en San Pablo, Brasil, que vamos a hablar dentro de un rato.

Acá se ve un afiche de "Para cenar Artaud", uno de los primeros hechos teatrales del grupo y algunas fotos. Me interesa este programa que está hecho a partir de un

collage de recortes de diarios. No sé si lo alcanzan a ver pero de este lado hay una serie de nombres de las necrológicas, de los avisos fúnebres de todos los participantes de la obra que se anuncian a sí mismos como muertos. Me interesa esto de tomar de los medios masivos de ese momento, esa especie de collage de fotomontaje para armar un programa. Estas son fotos de este hecho teatral "Para cenar Artaud", como pueden ver hay mucho de improvisación, el lugar no está para nada preparado para una obra de teatro, no había vestuario, dicen que siempre estaban desnudos o vestidos con harapos o ropa que encontraban en la calle. Algo muy llamativo que impresiona mucho en las entrevistas es que nadie nos puede contar de qué iban las obras, uno les pregunta: ¿pero de qué trataban? No sé, por ahí se acuerdan de una imagen, "había alguien con un slip de leopardo" y "había gritos, había vómitos, había sacudidas", pero todos nos dicen que era una experiencia conmocionante pero de qué iba nadie puede hacer un relato. Eso me parece también muy interesante por el modo de concebir el hecho teatral que no tiene nada que ver con lo narrativo que es más un cimbronazo, algo que conmueve a quienes lo hacen o a los que están allí. Algo que también dice Picun, Roberto Barandalla, uno de los fundadores del TIC (Taller de investigaciones cinematográficas) del que ahora vamos a ver un corto que preparó. El dice un poco en la clave de los Sex Pistols, que las puestas del TIT "eran un poco teatro de garage, como música de garage, era muy malo", no importaba que fuera bueno en el sentido de calidad artística sino que importaba lo que producía a nivel de afecto, de experiencia, de sensaciones.

Estas son todas fotos de ensayos, de puestas. Hay algo muy fuerte en que estos jóvenes recuerdan esta experiencia por lo que implicó para ellos a nivel de vivir, convivir, viajar juntos, lo afectivo y lo sexual en esta comunidad. Muchos hablan de la experiencia con los cuerpos, del intercambio de parejas, es muy notable como en algunas entrevistas uno se da cuenta de que había mucho tránsito de relaciones y era un lugar en el que muchos descubrían una libertad que afuera no existía.

(Intervención de Marina de Caro) Sobre la Compañía Argentina de Mimo el relato es el mismo, de intercambio de parejas, y era todo una ideología, no era algo que sucedía, sino que era una bandera que ellos levantaban.

(Ana Longoni) y que había que sostener, lo gracioso es que decían que se morían de celos pero no se animaban a decirlo porque era incorrecto. La relación con la Compañía Argentina de Mimo y el grupo de Sava es una de las cuestiones que nos falta todavía explorar pero es bastante fuerte, incluso compartieron salas de ensayos.

Hay algo de la estética que me parece que es diferente la poética, que tienen pero la predominancia del cuerpo y el desnudo es algo que parece que comparten.

(Intervención de Marina de Caro) cuentan que uno de los trabajos de la Compañía Argentina de Mimo era mostrar todo el cuerpo desnudo, pasar de adelante, de atrás y mostrarlo como otra bandera, estar desnudos todo el tiempo.

(Ana Longoni) El caso del grupo de Elizondo es fuertísimo, su trabajo en plena dictadura, algunas puestas de ellos fueron prohibidas en las que toda la compañía estaba en pelotas.

Este texto lo traje porque me parece que funciona también como especie de pequeño manifiesto. No sé si alcanzan a leerlo: "nuestras consignas: experimentación constante en arte, que los artistas jóvenes tengan la posibilidad de mostrar sus trabajos, abajo la censura y la autocensura, contra el academicismo científico, por la desmitificación del arte, no a las estrellas, queremos y necesitamos seres humanos, en contra de la actitud mensajista y mediocrizante del arte, contra el realismo, no al público mutilado". Esta última es esta interpelación al público como parte de la creación, una interpelación para que se involucre, actúe, a veces de maneras francamente violentas, esa interpelación en el TIT era durísima. A veces utilizaban metáforas muy claras del dispositivo represivo en su trato al público, por ejemplo cuenta Picun que era rosarino y fue preso político entre el '78 y el '79, lo largan y se viene para Buenos Aires, ahí conoce al TIT en el '79 y cuenta que la primera vez que fue a ver un hecho teatral del TIT lo primero que hicieron fue pedirle el documento. Imagínense que él acababa de salir de la cana no era sencilla la situación, le retuvieron el documento para dejarlo entrar al teatro y lo acompañaban como si fueran policías a un lugar oscuro en el que iluminaban los rostros de los que ya estaban allí, los hacían pasar por un lugar en que los embadurnaban con miel, era una situación de continua agresión para llevarlos al límite y que reaccionen, en esa clave. El TIM (Taller de Investigaciones Musicales) era un grupo bastante distinto, por lo que cuentan, en las casonas que tuvo el TIT tuvieron su habitación cerrada en la que tenían sus instrumentos y trabajaban en experimentación electroacústica, tenían muchos aparatos, apostaban a la transformación radical de la concepción musical tradicional a partir de estudios con Leonel Filippi, de contactos con la gente que había fundado el Centro de Experimentación Musical del Di Tella que luego fue a parar al Centro Cultural Recoleta, eran estudiantes de conservatorio tanto del Nacional como del Municipal, y defenestraban el tipo de formación académica que recibían y querían

indagar por otro lado. Para nada reivindicaban algo que tuviera que ver con el surrealismo pero sí con la vanguardia musical, con la música dodecafónica, con Cage. Y por otro lado el TIC (Taller de Investigaciones Cinematográficas) fundado por Picun, Roberto Barandalla, y Magoo (Eduardo Nico), e integrado por El muñeco, Adrián Fanjul, y varios otros, que estaban estudiando cine en la Escuela Panamericana y que también estaban disconformes con la enseñanza que recibían allí empezaron a luchar por otras instancias de formación pero también de difusión, por ejemplo armaron una importante actividad de cineclubismo en la Manzana de las Luces entre los años '79 y '81. Sostuvieron allí una serie de ciclos –extrañamente- en un espacio oficial gracias a que tenían algún tipo de complicidad con el director de la Manzana de las Luces que les permitió el espacio para que hicieran un cineclub de cine debate de películas de vanguardia. Aquí están justamente en la Manzana de las Luces en una escena de una filmación, Picun y el pelado Cochet. Aquí vemos otra de las actividades importantes del TIC que fue nuclear un movimiento importante contra la censura. Ellos lanzaron el MACI (Movimiento Argentino por un Cine Independiente) que tuvo incluso un boletín que llegó a tener 4 números y en este movimiento llegaron a nuclear personalidades dentro del cine para un pronunciamiento público contra la censura de la dictadura. Allí lograron articular a Beatriz Guido, Couzello, historiador del cine en la Argentina, Aníbal di Salvo, Juan Carlos Arch, Miguel Grimberg y Aída Bortnik que fue una seguidora entusiasta del TIC y del TIT. Este tipo de reuniones públicas dan cuenta también de un tipo de política hacia el campo cinematográfico y una toma de posición pública, además de las producciones que concretaron.

Ahora les voy a mostrar un corto en que se ven el tipo de producciones que llevó a cabo el TIC. Este es un material que estaba en super 8 y gracias a que se recuperaron estos rollos y se hizo la digitalización a partir de esta investigación hoy pueden verse. Picun hizo un collage de pequeños fragmentos para que pudiera verse en 5 minutos un pantallazo de estas prácticas. El material en su mayor parte perdió el audio, es mudo así que el video lo voy a pasar así. Lo que van a ver acá es por un lado el registro de reuniones de los 3 grupos: el TIC, el TIT, el TIM, de actividades colectivas, algunas de ellas en Brasil, la reunión de fundación del MSI (Movimiento Surrealista Internacional) en Buenos Aires, un taller en San Pablo cuando viaja el grupo en 1981, una reunión del grupo de la mujer. Puede verse a Pepitito Esquizo, Carlos Ghioldi, de Cucaño, o a este brasileño que después llegó a ser disputado por el PT, aquí están en San Pablo en una propuesta de performance de TIT San Pablo, junto a los colectivos

brasileños 3nos3 y Viajou sem Passaporte. Esta hilera es la forma de retirarse de cualquier tipo de actividad pública que tenía el TIT, en trencito, y aquí se ve una pintada "Fora Videla" que hicieron en Sao Paulo en esa ocasión. Por otro lado vamos a ver fragmentos de los tres cortos que llegó a realizar el TIC que también se digitalizaron ahora, son cortos de ficción, uno de ellos lo dirigió Picun, el otro Adrián Fanjul y el otro Sergio Bellotti. Este primero se llamó "el Chulu", un documental ficcional sobre un personaje un poco gótico que se presenta a sí mismo como extraterrestre, como border, que habla de sí mismo con un delirio místico. Estos son ejercicios que hacen en la Manzana de las luces. Llama mucho la atención, como, al igual que en la Compañía Argentina de Mimo emerge el tema de la represión aún en momentos en los que no llegaban a ser públicos ni conocidos los métodos que había asumido el terrorismo de Estado. Esto de nuevo es el Chulu, la escena final que es él bajando por la escalera del subte en sentido contrario que podría tomarse casi como una metáfora de lo que hace el grupo todo el tiempo. Esta es la primera película dirigida por Picun en la que actúan el Gallego y Marta Cocco, la película se llamó "El amor vence". "El amor vence" era una pintada de las juventudes católicas, la única pintada que la dictadura toleraba.. Esto es un fragmento de "Las monjas" de Fanjul, el último corto del TIC, el tema de la crítica a la iglesia aparece muy fuerte en estos grupos (TIT, TIC) y en Cucaño, en tanto cómplice de la dictadura pero también en tanto represión, sobre todo sexual. Esta es la escena final del "El amor vence". Hacemos un intervalo y después arrancamos con Cucaño para terminar con las acciones comunes de los dos grupos con los colectivos brasileños en el año '81.

(Intervalo)

(Malena La Rocca) Les voy a contar un poco el itinerario del Grupo de Arte Experimental Cucaño que empezó en Rosario en 1979, un poco después del TIT. Retomé uno de los documentos de Cucaño, Historia Breve, que escriben a partir del contacto con el TIT y VSP a partir de una correspondencia que comienza a circular en 1980. En la presentación que hacen ante los otros grupos expresan: "No cabe duda que la historia de un grupo, artístico o no está relacionado con el país en que se desarrolla y más precisamente con la historia de la ciudad en la que se sitúa". Por un lado quería marcar la contextualización que ellos están haciendo de su propia producción y además pensar un grupo en relación a la situación que se está

desarrollando. Eso lleva a preguntarse sobre el ámbito rosarino en la dictadura, cómo fue la dictadura en Rosario. Si bien no hay muchos estudios al respecto encontramos algunas particularidades y ello está en estrecho vínculo con las actividades del grupo. Como nota al pie Cucaño cuando se contacta con el TIT y posteriormente en 1981 cuando viaja a Brasil tenía esa sensación de provincianismo de ser un grupo emergente de una zona marginal en relación a Buenos Aires, "la historia de Cucaño siempre circuló dentro de un ropero", o que ellos no estaban enterados de muchas cosas, esa sensación de precariedad que estaba en los otros grupos esa cuestión de no tener vínculos con otros colectivos ni de estar enterados de sus actividades, en Cucaño era explícito sobre todo cuando entran en contacto con los otros grupos y toman dimensión de que en Buenos Aires había otro tipo de movida, esta cuestión de las fiestas, integrantes de los grupos que podían estar en contacto en la ciudad de Rosario ellos se sentían que estaban atrincherados o que formaban parte de un reducto.

Volviendo al tema del contexto de Rosario quería mencionarles que esta ciudad fue epicentro de la radicalización política entre 1969 y 1975 focalizada entre los trabajadores del sector fabril y los universitarios, así también lo fue del accionar represivo de la región, Gabriela Águila en uno de los pocos libros que trabajan la época en el contexto rosarino, su texto se llama *Dictadura, represión y sociedad en Rosario* destaca como un aspecto significativo de este sistema la influencia de las fuerzas policiales que alternaron momentos de autonomía con otros de acentuada centralización con respecto a Buenos Aires. Con esto quiero dar cuenta de que en Rosario tal vez no eran tan visibles las FF. AA. como la presencia de la policía. Por otra parte más que una operatoria de los servicios de inteligencia, Águila enfatiza la existencia de una campaña moralizadora llevada a cabo por la prensa, los medios radiales, la iglesia católica y algunas instituciones como la Liga de la Decencia, institución que velaba por la moral rosarina, que tiene una larga historia en la ciudad, anterior a la dictadura pero que encuentra en ese momento un espacio de acción que a veces superaba las iniciativas que tenía la municipalidad y fue una de las claras oponentes de Cucaño. Las actividades del grupo se desarrollan dentro de la ciudad de Rosario y en el centro de la misma, que se pueden circunscribir en un radio de 15 cuadras y, por ejemplo, una de las casas en las que empezaron a reunirse lindaba con el patio trasero del presidente de la Liga de la Decencia. Era esta presencia vecinal, este contacto permanente y los rumores que circulaban alrededor de este personaje

que era el abanderado de la campaña moralizadora pero sus hijos no hacían lo que él predicaba, así había un tufillo de moral hipócrita alrededor de esta institución.

La tarea de saneamiento de las costumbres impulsada por el gobierno municipal y provincial ejecutada por las fuerzas policiales tuvo un objeto declarado: "la defensa de nuestros hijos" además de las acciones concretas que iban desde razzias nocturnas, una interminable lista de prohibiciones, la ampliación de lo que se consideraba como falta de conducta continuamente se publicaba en la prensa local. Mensajes de este tipo, "elevemos la moral, cuidemos la familia, protejamos la juventud, sólo así podremos edificar una sociedad más digna para nuestros hijos" eran frecuentes y estaban presentes en la prensa rosarina. Los integrantes de Cucaño que eran adolescentes de entre 15 y 17 años las vivieron en carne propia. Se hicieron oír manifestaciones de un rancio conservadurismo de cuño católico tradicionalista que en un espacio acotado se vivían más intensamente a diferencia de una ciudad como Buenos Aires en la que el anonimato y la existencia de otros circuitos amortiguaban el peso de lo que sí experimentaban estos jóvenes.

El documento Breve historia de Cucaño sigue "en esta etapa de la juventud sufre 15.000 bajas entre muertos, presos y desaparecidos, el gobierno solo reconoce 5.000" les recuerdo que este texto es de 1980 "en estas circunstancias comienza un periodo de chatura generalizada, de embrutecimiento y decadencia en todo sentido fundamentalmente en el plano cultural. Casi cuatro años después se presenta en una sala un grupo de arte experimental llamado Cucaño con una propuesta: Romper con la cultura".

Así en este texto están haciendo referencia a las primeras presentaciones de Cucaño que había sido ideadas por Carlos Lucchese, un músico experimental que rondaba los 30 años y Guillermo Giampietro un estudiante de secundario quienes se habían conocido en la organización de los actos escolares del colegio al que iba Giampietro y fue esta Carlos Lucchese quien le había acercado un texto, *El teatro y su doble* de Artaud incentivando a este joven a experimentar entre música, dramatización. En las primeras presentaciones se fueron sumando diferentes colaboradores. La primera presentación fue en octubre de 1979 en una muestra que se llamó Multiarte que organizó la Municipalidad de Rosario donde se presenta Cucaño y se abre el telón y un televisor transmitía una novela de la tarde. En esta muestra Multiarte se presentaron diferentes propuestas de artistas jóvenes de la ciudad, post '78 la intención era incentivar la producción juvenil como una de las políticas de la municipalidad y

apareció esta propuesta de Cucaño. Me interesa esta presentación ya que a partir de ahí se empezaron a acercar diferentes grupos que estaban organizando revistas de secundario, o un grupo de jóvenes artistas que se juntaban en una casa tomada y meses después en un ciclo de música contemporánea que se organizaba en una pequeña sala se presenta Cucaño: al llegar a la sala te entregaban residuos, una barrera dividía a los hombres de las mujeres impidiendo que se juntasen, en el escenario había un poste de para de colectivos, ese día fue el primer día de transporte público de la ciudad y una de las primeras huelgas en el año 1979. Varias personas se paraban detrás del poste hasta que hacían una larga fila y se bajaba el telón. Después comenzaban a tocar los músicos y luego de unas canciones los instrumentos comenzaban a sonar desafinados, no había más compás ni ritmo y sobre el escenario una persona empezaba a dramatizar espasmos físicos ante los ruidos que emanaban los instrumentos. Entre el público se distinguía un hombre que tocaba una corneta, otro que hacía acrobacias, alguno que vestido de maratonista, corría para atrás. Esta fue la segunda presentación de Cucaño donde empezaron a sumarse otros miembros, entre los músicos estaban algunos de los que luego formaron la trova rosarina, entre ellos el Zappo Aguilera, dicen que Baglietto había prestado su guitarra, que Fito Paéz fue a alguna de las presentaciones y se agarraba la cabeza diciendo: esto no es música, esto no es arte.

A partir del documento que les leí se puede inferir la intención de los miembros de Cucaño de romper con la cultura, de romper con el conformismo, hacer una fiesta en la que también se estaba maltratando al público dividiéndolo entre mujeres y hombres, entregándoles basura o también decían que les entregaban cucarachas envueltas en paquetitos al ingresar a la sala, en cajitas de fósforos, cucarachas vivas. Que se dividían en grupos para juntar basura para entregar como programa de mano y también el maltrato a partir de instrumentos que suenan desafinados provocando una irritación en el público y disolver la barrera entre el escenario y lo que pasaba abajo del escenario porque se detectaba la presencia de personajes que circulaban entre el público y que generaban esta sensación de desconcierto. Al igual que la anterior en la que se levanta el telón y hay una TV proyectando una novela, como estrategia para generar extrañeza de algo que es completamente cotidiano pero que sacado de contexto produce otra mirada.

Como tercera de estas primeras presentaciones que en sí se llamaban Cucaño pero en realidad era una forma de nombrarse y fue el primer nombre que surgió. Giampietro

cuenta que estaba leyendo una novela que se llama Payasadas de Kurt Vonneghut y Cucaño era la forma idiota de decir cumpleaños y adoptaron ese nombre como para dar cuenta de lo absurdo en un grupo que se estaba formando. La tercera de las primeras presentaciones se hicieron en un balneario municipal muy cerca de Rosario, los días 24 y 31 de diciembre que tenía una particularidad ya que se hacía con barriles de petróleo que sonaban a lo largo de la noche como una especie de llamada y cuando relatan esta acción cuentan que los balnearios no eran ocupados en las noches, estaban muy preocupados por qué podía provocar eso, por la seguridad, por que hubiera tanta gente circulando, el llevar los tanques de petróleo hasta el balneario. Pero finalmente circularon centenares de personas y de repente cantaban: "se va a acabar, se va a acabar" y coinciden en el recuerdo de que todavía no se hacían fogones como después si se hicieron comunes esas prácticas. Según recuerda Luis Alfonso fue movilizante esta acción como un llamamiento a partir de los tambores de petróleo.

Ese verano de 1980 hubo diferentes propuestas para ver cómo seguían. Todos los músicos que habían estado participando en las acciones previas, la música era un poco lo que aglutinaba, convocaba, era el alma de Lucchese que estaba ahí detrás de las acciones experimentando con la música, el sonido en diferentes ámbitos. Entonces los músicos que lo acompañan se separan y no quisieron seguir participando de algo que se conformara como grupo. El mismo Lucchese que le escapaba a todo lo que fuera organizado pero quedó el núcleo de jóvenes estudiantes de secundarios que querían hacer un poco más. Eso es lo que pasó en el verano del '80, la necesidad de definir un rumbo y hacia dónde. Acá vemos una de las fotos emblemáticas del grupo en ese verano en la que aparecen disfrazados y me interesa hacer el contrapunto con otra foto que podría parecer similar en cuanto a las caracterizaciones pero que no pertenece a Cucaño sino a "Los Redondos", al ballet ricottero y magic circus un poco para ver las afinidades y contaminaciones porque en cierta medida la historia del grupo se cuenta de una manera lineal, cuando hicimos las entrevistas según los integrantes del TIT veían a los Cucaño como sus hermanos menores, como que fue una creación del TIT en Rosario o una delegación pero en realidad Cucaño en este verano del '80 en cierta manera define cierto acercamiento hacia el TIT dentro de las ideas que recupera el grupo Giampietro recuerda que había leído en el diario sobre las primeras presentaciones en La Plata y quiere recuperar la idea de lo festivo fuera de las convenciones incorporando, lo circense, el ballet. En cierta manera ambas fotos

podrían ser parte de un mismo álbum pero tienen diferentes derivaciones y es en este momento que podemos encontrar un punto en común, otra cosa que me parece interesante es que Giampietro no había visto a Los Redondos, sino que a partir de lo que leyó en el diario imaginó y estas contaminaciones las vemos especialmente en la segunda de las presentaciones en este concierto-desconcierto hay varios elementos que podrían ser homologables a las fiestas ricoterías pero en todo caso abonarán futuras hipótesis.

Dentro de este momento en tránsito del grupo, ese verano se dedicaron a hacer collages, un poco parodiando a la prensa: "Cucaño- capturan a un famoso hampón internacional" o esta imagen de un bebé "abatido a uno de los asaltantes de una cerámica de la zona sur" otra de las propuestas que surgieron este verano fueron los poemas descartables. La idea era llevar el arte a territorios que no son de arte y estos poemas estaban pensados para ser parte de los individuales de los bares, cómo intervenir con el arte en diferentes espacios. Con la gente de Multiarte la disputa en poesía era por la conservación del lenguaje tradicional y algunos miembros participaron de Cucaño mientras que otros huían aterrorizados con la propuesta de Cucaño. Esta imagen condensa un poco este momento de transición que dice "una propuesta colosal: Zangandongo (que era como se denominaba el movimiento del TIT), Multiarte (la experiencia que les mencioné) y Cucaño movimiento vanguardista en el arte. Este afiche da cuenta de que para esta época ya estaban manteniendo contactos con el TIT. El contacto fue a partir de Picum (Roberto Barandalla) que una vez al mes tenía que ir a firmar a la comisaría de Rosario como prueba de que estaba en la ciudad y se reunía con uno de los integrantes de Cucaño, Carlitos Ghioldi, de las acciones que estaba realizando el TIT, les transmitió lecturas y fue un disparador para algo que por el momento no habían explorado que fueron las investigaciones teatrales.

En relación a la autodenominación como "movimiento vanguardista en el arte" en la primera publicación que editan en abril de 1980, que se llama *Acha, acha, Cucaracha* en uno de los textos expresan: "nos sentimos herederos de muchos postulados [con respecto a las vanguardias] pero rompemos todo nexo de unión aquellos movimientos que fueron alguna vez de vanguardia y apuntaron sus flechas contra el orden establecido por una cultura decadente se convirtieron en juguetes, en marionetas manejadas por mentes retrógradas y los vampiros del consumo pseudointelectual. Por

eso nada de lo hecho nos sirve, debemos investigar nuevas formas artísticas, emplear nuestros cerebros al máximo”.

A partir de este manifiesto que escriben reflexionando sobre sus primeras experiencias se condensa una necesidad de explorar vías alternativas y detrás de esta consigna de arte revolucionario se organizaron en talleres: uno de música experimental, otro de historietas y el de investigaciones teatrales. En este momento surge la consigna “Por más hombres que hagan arte y menos artistas entre los hombres”.

Las muestras de música al igual que en el TIT las fiestas eran un pretexto para juntar gente y mostrar un poco lo que estaban haciendo.

(Ana Longoni) Lo interesante es que todos hacían todo, no era que estaban divididos y cada uno hacía una cosa sino que la misma persona podría circular en los distintos talleres. De hecho en la publicación de historietas *El Maldito Chocho* se puede ver la firma de muchos de los integrantes de Cucaño que no necesariamente se dedicaban a la historieta.

(Malena La Rocca) De hecho esa era la idea, que todos participaran de todos los talleres, a la vez que era una realidad concreta, no eran tantos los integrantes y necesitaban que todos participaran. Esta es la tapa de un cassette que hicieron para juntar fondos y mostrar en el viaje a Brasil en 1981.

Esta una de los dibujos del Marinero turco en *Acha, acha, cucaracha* que es quien encabeza el taller de investigaciones historietísticas y arma la publicación *El Maldito Chocho*.

Después del verano de 1980, de los contactos que establecen con Picum, articulan con Mauricio Armus, integrante del TIT hacer un taller de investigaciones teatrales, primero toman el nombre TIT-Cucaño y comienzan a hacer ejercicios similares a los que realizaban en Buenos Aires, les lleva lecturas: Brook, Meyerhold, Grotowsky y según lo que recuerda Mauricio Armus leían los libros meticulosamente, eran fervorosos lectores y deglutían apasionadamente toda lectura que les proveyeran en las visitas que hacía semanalmente a Rosario.

(Ana Longoni) Quizás algunos recuerden a Mauricio Armus como Helmostro Punk, fue quien armó posteriormente una comunidad hippie-punk en el Tigre. Respecto de la cuestión de los pocos libros me parece que hay una imagen que es la destilación, ayer Picun me contaba que Marta Galli, una de la directora de uno de los grupos del TIT, tenía solo dos libros, uno de Meyerhold y uno de Lautréamont pero le sacaba el jugo

hasta la última gota, se los sabía casi de memoria. No había mucha bibliografía, lo que circulaba era bastante acotado pero le sacaban provecho de una manera increíble. (Malena La Rocca) Giampietro contaba que con su familia fueron a Brasil y traía libros, allí conoció a Boal o los manifiestos de Trotsky y Breton en portugués y le sacaba la cubierta. Estas son imágenes del primer hecho teatral que realizan a partir de los talleres que realizan con Mauricio Armus que en realidad son unos escasos meses ya que se interrumpen producto de un problema con la policía que tienen en la casa en la que ensayaban, y los integrantes del TIT le piden a Armus que por seguridad dejase de viajar. El primer hecho teatral se llama Una temporada en el infierno y lo que buscan es romper con el espacio teatral, un espacio en la que no había escenario sino que era dividido con telas y almohadones. Iniciaba con los miembros del montaje ubicados en diferentes ángulos que lanzaban frases fragmentos de Breton y Lautréamont que funcionaban como especie de collage. Uno gritaba una frase, otro gritaba otra frase, sin sentido, inconexos y después un juego con la iluminación y los sonidos que ellos describían como agobiantes en el guión. Usaban un sintetizador y buscaban llevar el sonido a lo más estridente posible y después de esta escena de gritos, de usar la palabra con diferentes sentidos: la palabra grito, la palabra movimiento a partir de estos movimientos biomecánicos que introducían para en el segundo bloque pasar a una escena que transcurría alrededor de una mesa en la que cenaba una familia tipo hasta que llegaba alguien que representaba a un Dios-fantasma disfrazado con una sábana y empezaba a producirse una discusión que progresivamente subía de intensidad hasta que la sala quedaba a oscuras y una luz tenue iluminaba un móvil policial de juguete y empezaba a escucharse este sonido estridente, los espectadores salían de la sala y quienes habían sido los actores estaban en la escalera de la sala como cuerpos bolsas, como muertos.

Este primer hecho teatral generó varias repercusiones al interior del grupo, en primera instancia porque lo que ellos esperaban que produjese un hecho teatral no colmó las expectativas de sus integrantes entre lo que buscaban transmitir y aquello que provocaron. Les prohibieron el uso de la sala para la segunda función y transcurrieron varios meses hasta que presentaron otro hecho teatral. A la vez trabajaron seis meses para "Una temporada en el infierno", luego uno de los integrantes critica el trabajo de los actores en el montaje aduciendo que era tan fuerte la opresión que generaba la dictadura que salía el neurótico que cada uno tiene

dentro pero que eso no redundaba en la creación colectiva sino en generar un caos. Por eso tenían que rever sus estrategias.

Tal vez el cambio radical del grupo lo generó el viaje a San Pablo en 1981 para participar de Alterarte II. Fue una comitiva invitada por el TIT a este encuentro que tenía como objetivo el crear un movimiento internacional

(Ana Longoni) Hago un acápite con la parte anterior, ¿cómo empieza la relación con Brasil? Alterarte II fue en agosto de 1981 pero en enero de 1981 ya había ido una primera delegación de integrantes del TIT a San Pablo. Es decir que hay una prehistoria de Alterarte II de la que me gustaría marcar el impacto que les produce la situación cotidiana en Brasil, más allá de que en Brasil también hubiese una dictadura la percepción que ellos tienen es de una liberación completa, lo que cuentan todos es que en Brasil conocieron la marihuana y el sexo como experiencia liberada, que se podían hacer cosas en la calle, que se podía fumar...

(Malena La Rocca) Que en el campus universitario había libros marxistas y que se podía hablar y discutir, cosa que el contexto universitario argentino era completamente diferente.

(Ana Longoni) Por un lado, entonces, esta percepción muy distinta de Brasil en relación a la situación argentina, esto hace que muchos integrantes del TIT se queden viviendo allí y formen el TIT San Pablo al que se incorporan algunos brasileños. Es este grupo que en enero de 1981 se queda en San Pablo es el que convoca a Alterarte II. Allí se involucran el TIT Buenos Aires, Cucaño y Viajeu Sem Passaporte, 3nos3 y otros grupos de San Pablo que arman un festival Antiproarte, en agosto de 1981.

(Malena La Rocca) Uno de los ejercicios prácticos que realizaron en el marco de este festival fue la intervención en Plaza de la República que fue un poco el prototipo de intervención del grupo. Organizaron una intervención en Plaza de la República, previo análisis del espacio e hicieron un simulacro de una intoxicación masiva tomando la idea de la peste de Artaud

(Ana Longoni) Acá hay una foto de Marta Galli en Brasil, del primer viaje en la que lee una publicación trotskista brasileña. Ella no participa de Alterarte II. Esta es la combi amarilla que servía para trasladar a los integrantes de los colectivos a los diferentes lugares, viajaron todos juntos en un micro, trayecto del cual hay filmaciones y varias fotos de ese viaje alocado, y cuando llegan a Brasil arman el programa de Alterarte II de manera muy similar al de Alterarte I con una serie de actividades de grupos, por ejemplo un día 3nos3 convocó a mirar el cielo, otro día el Marinero Turco propone

demoler un teatro haciéndole cosquillas a los atlantes del teatro, luego simulan la visita de Godard a la universidad a dictar una conferencia, episodio que está registrado en super 8. Un personaje que es muy conocido en Brasil, que tiene mucha presencia en la TV que se llama Cadaum, miembro del TIT San Pablo, se hizo pasar por Godard. Fue semejantea cuando el dadaísmo anunció la conferencia de Chaplin que nunca ocurrió, anunciaron que iba a estar Godard en la universidad, entonces una serie de personas discutieron muy sesudamente una serie de cuestiones en relación a la estética del cine en Godard, les habían dado cámaras a todos para que filmasen, para que a la manera de Godard hicieran una película en el mismo momento en que estaba ocurriendo esto y se habían juntado cientos de personas esperando a Godard. Entonces aparece este personaje Cadaum con sobretodo negro hablando en un francés imposible diciendo "Je suis Godard". Una intervención bien dadaísta, ese formato de intervención disruptivo, de provocar un shock, una reacción violenta y de enojo en los que estaban confiados de que allí estaría Godard. En este programa de actividades de Alterarte II no aparece sin embargo el episodio más célebre que fue esta simulación de la peste, y no aparece porque fue pensado como un ejercicio, casi una improvisación. El domingo habían decidido ir a una feria hippie artesanal en la Plaza de la República, en una feria muy céntrica y masiva en la que había comida popular, estaban las bahianas que tenían los puestos con la comida típica del norte de Brasil. Integrantes de los grupos se habían dispersado en distintos puntos de la plaza, algunos filmaban, y lo que hicieron fue al unísono empezar a descomponerse, vomitar. Habían estipulado que otros iban a llevar a los descompuestos al centro de la plaza en donde había una pérgola. Una especie de indisposición en masa, se empieza a correr el rumor de que la gente se estaba descomponiendo y quienes estaban en la plaza atribuyeron la "descompostura" a que la comida que vendían las bahianas estaba en mal estado, así se empezó a correr el rumor de que los vómitos eran provocados por la comida bahiana. Algunas personas empezaron a comprar leche para contrarrestar el efecto de la intoxicación, se hizo una especie de cadena de casi 100 metros desde la plaza hasta un supermercado para llevar litros de leche y hay escenas filmadas de los "apestados" vomitando la leche. Empezó a generarse una psicosis muy grande, empezaron a llegar ambulancias y policías. Cuando los suben a la ambulancia y comprueban en el hospital que no había tal intoxicación y que no estaban tras los efectos de drogas, a los miembros argentinos la policía los lleva a la comisaría y resuelven expulsarlos de Brasil. Se pueden ver las repercusiones del caso en varios

medios brasileños como *La folha de la tarde* y en varios medios argentinos, el de Clarín se titula "Presos pero contentos". Entonces los detienen y a las horas los dejan libres a condición de que los argentinos en 24 horas abandonen Brasil, por fortuna no se trató de una deportación porque eso hubiese implicado que tuvieran competencia las autoridades argentinas. La madre de Pandora se enteró de que su hija estaba detenida en Brasil por la radio en Rosario, así que el caso causó revuelo. Fue un escándalo que incluso llegó a ser tomado por Olmedo en su programa aparece tematizado lo peligroso que es ir a hacer teatro a Brasil.

(Malena La Rocca) Además como parte de la planificación de esta intervención estaba estipulado que habría miembros del grupo, además de cordones de seguridad para evitar lo que finalmente sucedió que era la intervención policial ya que la idea era sacar los cuerpos e irse, era generar una noticia que llegara a los medios de prensa, informantes que hicieran llegar diferentes versiones a los medios también como un ejercicio de contrainformación. Entre los recortes de noticias podemos leer estas deformaciones de la noticia desde quienes eran: era un grupo de teatro, estaban filmando una película, haciendo una experiencia sociológica para comprobar la solidaridad de los brasileños, eran de Rosario, Córdoba, Buenos Aires.

(Ana Longoni) Hay algo interesante en el sentido de que la intervención se les va completamente de las manos en el sentido que desata pasiones que ellos no esperaban, por ejemplo esta cosa racista contra las bahianas, la intervención policial y las imágenes son muy elocuentes de la psicosis masiva que generaron a partir de este experimento. Creo que la mejor definición la da Cucaño cuando define esta experiencia como "un glorioso fracaso", esa paradoja que cumple con la idea de Juan Uviedo, el fundador del TIT, que decía que el momento de éxito del TIT sería cuando aparecieran en las páginas policiales y no en las culturales de los diarios y efectivamente acá lo lograron ampliamente.

(Intervención) ¿Ellos lo contactan cuando van a Sao Paulo?

(Ana Longoni) sí, de hecho la película "El provocador" la filmó gente del TIT con él y a las pocas semanas falleció.

(Malena La Rocca) De hecho la sede del festival Alterarte en la ciudad universitaria de San Pablo lo consiguieron a partir de los vínculos de Uviedo, quien los contactó con los grupos paulistas VSP, 3Nos3 y otros.

(Ana Longoni) Esta foto me parece muy significativa por varias cuestiones, porque muestra el día de la fundación del MSI, en 1981, y es una suerte de estudiantina, una

brigada del disparate, armas que son palos, cascos que son cacerolas. Una franca cuestión festiva, esa pintada que se deja ver al fondo que clama: "¡por el placer, por el placer!". Y a la vez la bandera de Convergencia Socialista Internacional que era la sección brasileña de la IV Internacional, el grupo trotkista al que estaba vinculado VSP que era LIBELU (Libertade e Luta). Esta es una foto de cuando se empieza a gestar este disparate que era el Movimiento Surrealista Internacional, ese "glorioso fracaso". Magoo del TIC habla del MSI como una desmesura completamente excesiva para lo que en definitiva fue que era la publicación de la Enciclopedia Surrealista publicada por el Movimiento Surrealista Internacional y que literalmente fueron 70 hojas de fotocopias abrochadas . Me interesa recuperar este gesto de desmesura respecto de lo que son, de lo que hacen y de lo que desean.

(Intervención) Me parece que era mucha intensidad, que circulan pocos libros pero los exprimen, en relación con esta época en la que circula mucha información pero hay poca intensidad.

(Ana Longoni) Todos ellos hablan de esa experiencia como algo completamente definitoria en su vida, un par de años que los marcó desde el descubrir un saber hacer que después aplicaron al resto de sus vidas.

(José Luis Meirás) La historia de la plaza la escucho desde hace 30 años siempre con versiones distintas porque fueron pocos los que estuvieron ahí pero la historia se repetía y repetía.

(Malena La Rocca) En cierta manera esta experiencia en San Pablo marca un punto de inflexión dentro de la historia de grupo, una aceleración del tiempo. Si previamente a Brasil habían hecho un hecho teatral después en menos de un año hicieron cuatro, de los cuales uno de ellos dura dos meses y tiene semanalmente varias intervenciones, hechos artísticos, musicales y demás.

(Ana Longoni) San Pablo los impulsa a hacer actividades callejeras que hasta ese momento no se habían planteado.

(Malena La Rocca) En particular para Cucaño por el rol que asumen en la intervención de Plaza de la República, ellos se asumen y los otros lo reconocen como quienes le pusieron el cuerpo a esa intervención y quienes vomitaban casi profesionalmente habían sido los cucaños, sumado a que eran los más chicos de edad, su locura desmedida fue una característica que los legitimó con los otros integrantes del festival. Eso lo retomaron cuando regresaron a Rosario como modelo de intervención y buscaron siempre duplicar la apuesta, correr los límites. Llegaron a Rosario y en

quince días organizaron Las Brujas, dos meses en los que casi cotidianamente sucedían cosas ya sea en la Casona que autogestionaban que llamaron hechos teatrales o musicales, en la vía pública como la peatonal o una galería comercial en los que un grupo de jóvenes de repente empezaba a reptar o a caminar como egipcios, en cámara lenta. La idea que subyacía detrás de esta experiencia era la de alterar la normalidad, generar diferentes indicios que dieran la pauta de que algo fuera de lo normal estaba sucediendo. Por eso buscaron intervenir en diferentes espacios, la vía pública en la Casona con espectadores anoticiados. Por ejemplo en una muestra de Dalí en una galería comercial aparecía un hombre con un zapato, una mujer con la cara escamada y un hombre que frente a los cuadros de Dalí gritaba proclamas surrealistas. O a la salida de un recital se aparecía un hombre disfrazado de sándwich que hablaba en inconexo, o entraban a un bar y presentaban el manifiesto del arte bobo en el que se cuestionaba la combinación de la hamburguesa con la Coca-Cola y después se iban. Buscaron afectar la normalidad a lo largo de dos meses en diferentes espacios. También en las plazas, pegaban plumas o dejaban papeles, escribían en las paredes Libertad Total a la imaginación en la que aparecen de formas dispersas a lo largo del tiempo. Lo que pasaba con las Brujas podía pasar y no había nunca un relato completo

(Intervención) ¿Esas intervenciones eran vistas como arte en el momento?

(Malena La Rocca) Ellos se despegaban de esa idea completamente y de hecho esta cuestión de intervenir en el espacio público era salir del límite arte.

(Ana Longoni) Por eso habíamos dicho que una de las cuestiones que nos importa pensar de esta experiencia es que aunque recurriesen a elementos, tradiciones o materiales artísticos que podemos reconocer en las vanguardias históricas que sean o no sean arte es un tema que ellos ponían en cuestión.

(Intervención) No ellos sino como los recepcionaba la gente.

(Malena La Rocca) En la casona pasaban cosas, en un hecho artístico habían armado diferentes túneles en el que se escuchaban distintas músicas y después de atravesar el laberinto sonoro se encontraban con un hombre que repartía salchichas de copetín. Situaciones y experiencias desestructurantes e inesperadas. Otro de los hechos era en la casona en la que pasaban cosas en las diferentes habitaciones, en el baño había una pareja que mientras que se duchaba el hombre ahorcaba a la mujer y esa situación se repetía continuamente, en otra de las salas una persona apagaba y prendía la luz. En el living el grupo de música tocaba incesantemente el tema

Jesucristo Superestar. Uno podía hacer un recorrido aleatorio y en las habitaciones estaba pasando esa escena.

Durante las Brujas esto era todos los días, experimentando, improvisando. Muy diferente a la experiencia anterior que fueron seis meses dedicados a producir un hecho.

Otro ejemplo es el Hombre Pato, que era un hombre que tenía una cabeza gigante de pato cuya misión era en un recital de Moris convertirse en un ídolo popular y que llegase en andas hasta el escenario. En estas obras abiertas que tenían la intención de que las terminasen los participantes lo que pasó fue que en el recital se empezaron a tirar sillas y ante eso no se animaron a intervenir. Este fue uno de los hechos que mencionaron como un glorioso fracaso porque la situación o el contexto estaba tan alterado que no había normalidad para alterar.

El cierre de Las Brujas era un misterio que tenía que ser develado después de esos dos meses se trataba de una procesión un cortejo fúnebre que circulaba por las calles céntricas de Rosario y que finalizaba en las barrancas de Rosario, cerca del monumento a la Bandera, en un bar muy cheto que se llamaba el VIP, se adentraron al bar, depositaron el ataúd que contenía un cadáver de yeso y uno de ellos se subía a una mesa y gritaba: este cadáver les pertenece, nos perteneces es el cadáver de la juventud muerta, nuestra generación, despleaban la bandera "libertad total a la imaginación" y se iban corriendo en parte porque también los perseguía la policía

(Ana Longoni) Uno se pregunta en el caso del TIT y Cucaño la relación con la policía y la relación es in crescendo, la dictadura se va acabando y la represión a Cucaño y al TIT es mayor, la represión de estas prácticas es inversamente proporcional al ocaso de la dictadura. Es una buena pregunta por qué la policía se dedica a reprimir este tipo de prácticas cuando quizás el objetivo principal de la represión, el movimiento obrero y los grupos de izquierda foquista ya habían sido desmantelados.

(Malena La Rocca) Y para Cucaño fue todavía peor con la llegada de la democracia. *Aproximación a un hachazo* que fue su segunda publicación condensa la experiencia de Las Brujas, una frase bastante sugerente fue: la transgresión como método de transgredir las metodologías que rigen la producción del arte, la idea de la aniquilación de la obra de arte, la imaginación liberada.

(Ana Longoni) Allí empieza a surgir muy fuerte este concepto de intervención que más tarde Giampietro y Guzmán van a reformular como interposición.

(Malena La Rocca) La experiencia de Las brujas deriva en una intervención en un festival de teatro independiente y en la intervención de la iglesia, una de las acciones más recordadas del grupo en Rosario.

Se trataba de una iglesia que si bien no era la catedral, la principal iglesia de rosario, tenían identificada como una iglesia en la que participaban miembros de la jerarquía militar. El domingo previo al horario de la misa había una mendiga que tenía un muñeco-bebé que pedía limosna, al lado un mendigo arrodillado que gritaba blasfemias. Comienza la misa y dos hombres que estaban vestidos de traje y corbata y llevaban gafas negras, con lupas inspeccionaban las reliquias, los pelos de los feligreses, medían los bancos y tomaban nota. En otro extremo de la nave uno gritaba fragmentos de Lautréamont a los gritos, como por ejemplo: "padre he pecado", que después mientras que el coro cantaba trepó hacia el altar y empezó a manosear a la reliquia de una virgen, levantarle el vestido e inmediatamente el coro dejó de cantar. Mientras que estaban haciendo la cola para comulgarse en el momento en el que el cura le va a dar la hostia escupe un líquido verde de la boca y sale corriendo de la iglesia saltando los bancos, en ese momento el mendigo que se encontraba en la puerta ingresa de rodillas con los brazos abiertos en forma de cruz hacia el altar Cada una de las acciones disociadas, la mendiga hablaba de su hijo muerto en la entrada de la misa, una mujer lloraba a su marido a los pies del altar con los zapatos. Estas situaciones se podrían dar en una iglesia, de hecho a las mujeres intentaron contenerlas e incorporarlas al ritual pero los hombres de gafas negras que se llamaban a sí mismos los integrantes de la secta del cangrejo Paguro. Que de hecho fueron quienes terminaron detenidos luego de esa intervención porque eran los que fueron identificados y además dentro de la intervención eran los de seguridad, los últimos que se retiraban. Estaba tan estudiado el ritual católico que tenían la información que bajo ningún motivo la misa podía ser interrumpida y de esa forma detener sus acciones. Así ellos podían llevar sus acciones hasta el desenlace.

Esta acción llevó pensar del recurso de la intervención a la interposición que no se trataba de una técnica para operar sobre la realidad cotidiana sino de interponer diferentes capas de ficción como si se tratase de capas diferentes de surrealidad o de irrealidad y esto lo llevaban a cabo a partir de crear personajes que en la vía pública interpelaban a los transeúntes a tomar una posición al respecto. Un personaje era Nariz de Oro, que llevaba un papel dorado sobre la nariz y que buscaba convertirse en un mito popular rosarino al estilo Tanguito

(Ana Longoni) Nariz de Oro lo encarnaba Osvaldo Aguirre, Mosca como nombre de guerra, que hoy es un periodista poeta muy conocido de Rosario y que simulaba ser un propagandista anti-Cucaño.

(Malena La Rocca) Por otro lado estaba el propagandista de las criaturas de la peste que buscaba detractores de Nariz de Oro entonces quien se encontraba con esos personajes no solo veía la normalidad alterada sino que también se lo interpelaba para que tomase una posición y en ello no se distinguía la ficción de la realidad y se sostenía durante meses hasta que Osvaldo Aguirre dijo basta y se sacó la nariz de oro porque sólo podía aparecer en la calle con la nariz de oro, conformando el personaje.

(Intervención) ¿Por qué creen que no cayeron en las garras de la represión más fuerte, no eran clandestinos?

(Ana Longoni) No, al contrario, es extraño cómo generan un territorio de libertad completamente expuesto ya que no era a escondidas, no es la imagen de las catacumbas, de lo secreto sino que es disparatadamente abierto y expuesto lo que hacen. Tanto el TIT como Cucaño alquilan casonas en pleno centro, y convocan a centenares de personas. Una anécdota del TIT tal vez sirva para responder tu pregunta y es que en la casona del TIT estaban pasando unas películas de los hermanos Marx y cayó la policía y cuando vio el afiche de los hermanos Marx se quedaron en la casona pero cuando vieron que eran películas cómicas se fueron.

(Intervención) Es como una estrategia de resistencia eso de llevarlo al extremo.

(Ana Longoni) Puede ser en la medida en que no se comportaban con miedo, sino que eran tan desfachatados que desconcertaban ya que no actuaban como el que se escondía. Esa era una clave, la otra era que la represión entre el 76 y el 79 se dirigió a las organizaciones políticas y la actividad cultural fue un refugio para muchos de los militantes en la medida que allí no se concentró la represión, un poco más en el teatro y en el cine pero no en la literatura ni en las artes visuales.

(Intervención) Y tampoco en este tipo de propuestas tan surreales, hay también un desfase en lo que estaba pasando.

(Ana Longoni) Estaban buscando guerrilleros y con un discurso que no era este, lo que nos habla de la condición absolutamente política de estas prácticas pero que era una politicidad distinta del arte militante, del arte comprometido con la revolución latinoamericana, era una condición política que desde las fuerzas represivas no había sido aprehendida.

(José Luis Meirás) Hay otra clave es que el grueso del genocidio fue antes del mundial 78, en el 79 viene la Comisión Interamericana e incluso el proyecto masserista implicaba una apertura aunque fuera formal. A partir del '79, '80 hay ciertas libertades.

(Ana Longoni) Pero el momento cúspide del TIT fue previo, entre el '77 y el '79 fue el de mayor actividad. Entonces me parece importante que pese a la represión vigente tuvieron mucha, profusa y masiva actividad.

(Malena La Rocca) También es cierto que entre los documentos de circulación interna o entre los grupos y las publicaciones como los fanzines hay una diferencia en el uso del lenguaje, mayor cuidado. No sólo eso sino también en relación a las medidas de seguridad en relación al uso de la casona, el consumo de drogas. Es decir hicieron lecturas sobre por qué cornisa ir caminando para evitar ser objeto de la represión. Además en relación a la chatura en las propuestas culturales manera en que ellos mismos caracterizaban la escena artística rosarina, sus intervenciones eran tan alocadas para las fuerzas policiales eran delirantes, invisibles y recién los empiezan a ver en 1984, en democracia.

(Intervención) Pero también el tema del delirio puede ser una estrategia para poder zafar, hay también una conciencia.

(Ana Longoni) En Brasil si bien sostuvieron la intoxicación terminaron expulsados pero es cierto que en Rosario que tenía una escala distinta lo manejaron de otra manera.

(Malena La Rocca) Esta foto es de la experiencia de cuando hicieron las intervenciones de los nazis en el bar El Cairo, de Rosario, ya en democracia. Eran nazis ridículos con la cara pintada de colores, con perros policías y en esa ocasión la gente denunció que había nazis en la vía pública, cuando era una parodia abierta

(Ana Longoni) Es interesante que en las fotos de la Compañía Argentina de Mimo que sacó Mestichelli y que recién se mostraron en Recoleta en el 2011, se pueden ver los cuerpos desnudos como experiencia de libertad y como señalamiento del horror, todo a la vez. Como aparece en Cucaño y en el TIT la metáfora clara de lo que está pasando a nivel represivo en esos cuerpos, son cuerpos que manifiestan la libertad y el terror al mismo tiempo. Esas fotos en 1984, que es la primera vez que Mestichelli las quiere mostrar, son censuradas, es decir cómo la censura aparece sobre estas experiencias o sobre sus residuos o sus restos aun en democracia. Pero a la vez esta exaltación, este vivir exaltados o este riesgo que sumieron para ser libres colectivamente, les dio una fuerza y una potencia inaudita.

Les agradecemos mucho.

Clase 3

Fernando Davis

Hoy vamos a trabajar dentro del seminario "Perder la forma humana" una serie de cuestiones que tienen que ver lo que genéricamente podemos entender como disidencia sexual. En una primera parte, la figura de Perlongher en su actuación política en los años 80, años en los que él se encuentra exiliado en Brasil. Pero desde ese exilio, que él denomina como un exilio sexual, desde ese lugar, Perlongher va a mantener una insistente actividad en el campo argentino, ya sea a partir de la publicación de su poesía como de una serie de ensayos en la revista *Cerdos y Peces* y la revista feminista *Persona*. Vamos a intentar desarmar los episodios de esa trama, básicamente me voy a centrar en tres textos de Perlongher, hay un texto mío que se llama "Devenir loca", allí trabajo tres ensayos que me parecen cruciales en esa trama que son: "El sexo de las locas", que aparece en 1984 en la revista *Cerdos y Peces*, el texto sobre el SIDA que se publica inicialmente en 1987 en Brasil y al año siguiente en Argentina bajo el título "El fantasma del SIDA" y un ensayo que Perlongher publica a propósito de *Micopolítica. Cartografías del deseo*, libro de Suely Rolnik y Félix Guattari, que se titula "Los devenires minoritarios". Entonces voy a intentar presentar cómo aparece la figura de la loca y ver cómo Perlongher está pensando la sexualidad homosexual o la disidencia sexual en torno a la figura de la loca a partir de estos tres ensayos, cual es el recorrido que está tratando aquí en estos tres textos. Voy a partir de un poema de Perlongher que para mí es una suerte de cuchillo afilado como para abrir la discusión, para abrir una serie de problemas, un poema que escribe en un largo viaje en ómnibus desde Buenos Aires a Brasil que se titula "Cadáveres", escrito en el año 1982 y publicado en 1984 en la *Revista de (Poesía)*, en Buenos Aires y en la *Revista Eco* en Bogotá. En el mismo año sale publicado en ambas revistas. Posteriormente el poema "Cadáveres" va a estar incluido en el libro *Alambres* de 1987, publicado por Último Reino y bajo el mismo sello en 1989 se publica este cassette con tres poemas, en uno de los lados está "Cadáveres" recitado por el mismo Perlongher. No sé si recuerdan que la primer clase Ana Longoni comentó que dentro de la muestra que se va a hacer en el Reina Sofía este poema funciona como una especie de umbral entre los movimientos de derechos humanos y la parte de disidencia sexual, una especie de zona de tránsito en la que lo único que se escucha

es un loop con el audio de "Cadáveres". El poema es muy largo, dura unos 19 minutos, yo me preguntaba si pasarlo entero o no, vale mucho la pena escucharlo. (audio de Cadáveres)

CADÁVERES

a Flores

Bajo las matas
En los pajonales
Sobre los puentes
En los canales
Hay Cadáveres
En la trilla de un tren que nunca se detiene
En la estela de un barco que naufraga
En una olilla, que se desvanece
En los muelles los apeaderos los trampolines los malecones
Hay Cadáveres
En las redes de los pescadores
En el tropiezo de los cangrejales
En la del pelo que se toma
Con un prendedorcito descolgado
Hay Cadáveres
En lo preciso de esta ausencia
En lo que raya esa palabra
En su divina presencia
Comandante, en su raya
Hay Cadáveres
En las mangas acaloradas de la mujer del pasaporte que se arroja
por la ventana del barquillo con un bebito a cuestras
En el barquillero que se obliga a hacer garrapiñada
En el garrapiñero que se empana
En la pana, en la paja, ahí
Hay Cadáveres
Precisamente ahí, y en esa richa

de la que deshilacha, y
en ese soslayo de la que no conviene que se diga, y
en el desdén de la que no se diga que no piensa, acaso
en la que no se dice que se sepa...

Hay Cadáveres

Empero, en la lingüita de ese zapato que se lía
disimuladamente, al

espejuelo, en la

correíta de esa hebilla que se corre, sin querer, en el techo,
patas

arriba de ese monedero que se deshincha, como un buhón, y,
sin

embargo, en esa c... que, cómo se escribía? c. .. de qué?,

mas, Con

Todo

Sobretudo

Hay Cadáveres

En el tepado de la que se despelmaza, febrilmente, en la
menea de la que se lagarta en esa yedra, inerme en el
despanzurrar de la que no se abriga, apenas, sino con un
saquito, y en potiche de saquitos, y figurines anteriores,
modas

pasadas como mejas muertas de las que

Hay Cadáveres

Se ven, se los despanza divisantes flotando en el pantano:
en la colilla de los pantalones que se enchastran, símilmente;
en el ribete de la cola del tapado de seda de la novia, que no
se casa

porque su novio ha

.....!

Hay Cadáveres

En ese golpe bajo, en la bajez
de esa mofleta, en el disfraz
ambiguo de ese buitres, la zeta de

esas azaleas, encendidas, en esa obscuridad

Hay Cadáveres

Está lleno: en los frasquitos de leche de chancho con que las
campesinas

agasajan sus fiolos, en los

fiordos de las portuarias y marítimas que se dejan amanecer,
como a

escondidas, con la bombacha llena; en la
humedad de esas bolsitas, bolas, que se apisonan al
movimiento de

los de

Hay Cadáveres

Parece remanido: en la manea

de esos gauchos, en el pelaje de

esa tropa alzada, en los cañaverales (paja brava), en el
botijo

de ese guacho, el olor a matorra de ese juiz

Hay Cadáveres

Ay, en el quejido de esa corista que vendía "estrellas
federales"

Uy, en el pateo de esa arpista que cogía pequeños perros
invertidos,

Uau, en el peer de esa carrera cuando rumbea la cascada,
con

una botella de whisky "Russo" llena de vidrio en los breteles,
en éstos,

tan delgados,

Hay Cadáveres

En la finura de la modistilla que atara cintas do un buraco
hubiere

En la delicadeza de las manos que la manicura que electriza
las uñas salitrosas, en las mismas

cutículas que ella abre, como en una toilette; en el tocador,
tan

...indeciso..., que
clava preciosamente los alfiles, en las caderas de la Reina y
en los cuadernillos de la princesa, que en el sonido de una
realeza
que se derrumba, oui
Hay Cadáveres
Yes, en el estuche de alcanfor del precho de esa
ibonita profesora!
Ecco, en los tizones con que esa ibonita profesora! traza el
rescoldo
de ese incienso;
Da, en la garganta de esa ajorca, o en lo mollejo de ese
moretón
atravesado por un aro, enagua, en
Ya
Hay Cadáveres
En eso que empuja
lo que se atraganta,
En eso que traga
lo que emputarra,
En eso que amputa
lo que empala,
En eso que iputa!
Hay Cadáveres
Ya no se puede sostener: el mango
de la pala que clava en la tierra su rosario de musgos,
el rosario
de la cruz que empala en el muro la tierra de una clava,
la corriente
que sujeta a los juncos el pichido – tin, tin... – del son-
ajero, en el gargajo que se esputa...
Hay Cadáveres
En la mucosidad que se mamosa, además, en la gárgara; en
la también

glacial amígdala; en el florete que no se succiona con
frucción
porque guarda una orla de caca; en el escupitajo
que se estampa como sobre en un pijo,
en la saliva por donde penetra un elefante, en esos chistes
de

la hormiga,

Hay Cadáveres

En la conchita de las pendejas

En el pitín de un gladiador sureño, sueño

En el florín de un perdulario que se emparrala, en unas
brechas, en el sudario del cliente

que paga un precio desmesuradamente alto por el polvo,
en el polvo

Hay Cadáveres

En el desierto de los consultorios

En la polvareda de los divanes "inconcientes"

En lo incesante de ese trámite, de ese "proceso" en
hospitales

donde el muerto circula, en los pasillos

donde las enfermeras hacen SHHH! con una aguja en los
ovarios,

en los huecos

de los escaparates de cristal de orquesta donde los cirujanos
se travisten de "hombre drapeado",

laz zarigüeyaz de dezhechoz, donde tatúase, o tajéase (o
paladea)

un paladar, en tornos

Hay Cadáveres

En las canastas de mamá que alternativamente se llenan o
vacían de

esmeraldas, canutos, en las alforzas de ese

bies que ciñe – algo demás – esos corpiños, en el azul Iunado

del cabe-
llo, gloriamar, en el chupazo de esa teta que se exprime, en
el
reclinatorio, contra una mandolina, salami, pleta de tersos
caños...

Hay Cadáveres

En esas circunstancias, cuando la madre se
lava los platos, el hijo los pies, el padre el cinto, la
hermanita la mancha de pus, que, bajo el sobaco, que
va "creciente", o

Hay Cadáveres

Ya no se puede enumerar: en la pequeña "riela" de ceniza
que deja mi caballo al fumar por los campos (campos,
hum...),o por

los haras, eh, harás de cuenta de que no

Hay Cadáveres

Cuando el caballo pisa
los embonchados pólderres,
empenachado se hunde
en los forrajes;
cuando la golondrina, tera tera,
vola en circuitos, como un gallo, o cuando la bondiola
como una sierpe "leche de cobra" se
disipa,

los miradores llegan todos a la siguiente
conclusión:

Hay Cadáveres

Cuando los extranjeros, como crápulas, ("se les ha volado la
papisa, y la manotean a dos cuerpos"), cómplices,
arrodíllanse (de) bajo la estatua de una muerta,
y ella es devaluada!

Hay Cadáveres

Cuando el cansancio de una pistola, la flaccidez de un ano,
ya no pueden, el peso de un carajo, el pis de un

"palo borracho", la estirpe real de una azalea que ha
florecido
roja, como un ceibo, o un servio, cuando un paje
la troncha, calmamente, a dentelladas, cuando la va
embutiendo
contra una parecita, y a horcajadas, chorrea, y
Hay Cadáveres
Cuando la entierra levemente, y entusiasmado por el su-
ceso de su pica, más
atornilla esa clava, cuando "mecha"
en el pistilo de esa carroña el peristilo de una carroza
chueca, cuando la va dándola vuelta
para que rase todos.. . los lunares, o
Sitios,
Hay Cadáveres
Verrufas, alforranas (de teflón), macarios muermos: cuando
sin...
acribilla, acrisola, ángeles miriados' de peces espadas, mirtas
acneicas, o sólo adolescentes, doloridas del
dedo de un puntapié en las vérices, torreja
de ubre, percal crispado, romo clít ...
Hay Cadáveres
En el país donde se yuga el molinero
En el estado donde el carnicero vende sus lomos, al contado,
y donde todas las Ocupaciones tienen nombre....
En las regiones donde una piruja voltèa su zorrillo de banlon,
la huelen desde lejos, desde antaño
Hay Cadáveres
En la provincia donde no se dice la verdad
En los locales donde no se cuenta una mentira
-Esto no sale de acá-
En los meaderos de borrachos donde aparece una pústula
roja en
la bragueta del que orina-esto no va a parar aquí -,

contra los
azulejos, en el vano, de la 14 o de la 15, Corrientes y
Esmeraldas,
Hay Cadáveres
Y se convierte inmediatamente en La Cautiva,
los caciques le hacen un enema,
le abren el c... para sacarle el chico,
el marido se queda con la nena,
pero ella consigue conservar un escapulario con una foto
borroneada

de un camarín donde...

Hay Cadáveres
Donde él la traicionó, donde la quiso convencer que ella
era una oveja hecha rabona, donde la perra
lo cagó, donde la puerca
dejó caer por la puntilla de boquilla almibarada unos pelillos
almizclados, lo sedujo,

Hay Cadáveres
Donde ella eyaculó, la bombachita toda blanda, como sobre
un bombachón de muñequera como en
un cáliz borboteante - los retazos
de argolla flotaban en la "Solución Humectante" (método
agua por

agua),

ella se lo tenía que contar

Hay Cadáveres
El feto, criándose en un arroyuelo ratonil,
La abuela, afeitándose en un bols de lavandina,
La suegra, jalándose unas pepitas de sarmiento,
La tía, volviéndose loca por unos peines encurvados

Hay Cadáveres
La familia, hurgándolo en los repliegues de las sábanas
La amiga, cosiendo sin parar el desgarrón de una "calada"
El gil, chupándose una yuta por unos papelitos desleídos

Un chongo, cuando intentaba introducirla por el caño de escape de

una Kombi,

Hay Cadáveres

La despeinada, cuyo rodete se ha raído por culpa de tanto "rayito de sol", tanto "clarito";

La martinera, cuyo corazón prefirió no saberlo;

La desposeída, que se enganchó los dientes al intentar huir de un taxi;

La que deseó, detrás de una mantilla untuosa, desdentarse para no ver lo que veía:

Hay Cadáveres

La matrona casada, que le hizo el favor a la muchacho pasándole un

buen punto;

la tejedora que no cánsase, que se cansó buscando el punto bien

discreto que no mostrara nada

– y al mismo tiempo diera a entender lo que pasase –;

la dueña de la fábrica, que vio las venas de sus obreras urdirse

táctilmente en los telares-y daba esa textura

acompañada...

lila...

La lianera, que procuró enroscarse en los hilambres, las púas

Hay Cadáveres

La que hace años que no ve una pija

La que se la imagina, como aterciopelada, en una cuna (o cuña)

Beba, que se escapó con su marido, ya impotente, a una quinta

donde los

vigilaban, con un naso, o con un martillito, en las rodillas, le tomaron los pezones, con una tenacilla (Beba era tan bonita

como una
profesora...)

Hay Cadáveres

Era ver contra toda evidencia

Era callar contra todo silencio

Era manifestarse contra todo acto

Contra toda lambida era chupar

Hay Cadáveres

Era: "No le digas que lo viste conmigo porque capaz que se
dan

cuenta"

O: "No le vayas a contar que lo vimos porque a ver si se lo
toma a

pecho"

Acaso: "No te conviene que lo sepa porque te amputan una
teta"

Aún: "Hoy asaltaron a una vaca"

"Cuando lo veas hacé de cuenta que no te diste cuenta de
nada

...y listo"

Hay Cadáveres

Como una muletilla se le enchufaba en el pezcuello

Como una frase hecha le atornillaba los corsets, las fajas

Como un titilar olvidadizo, eran como resplandores de
mangrullo, como

una corbata se avizora, pinche de plata, así

Hay Cadáveres

En el campo

En el campo

En la casa

En la caza

Ahí

Hay Cadáveres

En el decaer de esta escritura

En el borroneo de esas inscripciones
En el difuminar de estas leyendas
En las conversaciones de lesbianas que se muestran la marca
de la liga,
En ese puño elástico,
Hay Cadáveres
Decir "en" no es una maravilla?
Una pretensión de centramiento?
Un centramiento de lo céntrico, cuyo forward
muere al amanecer, y descompuesto de
El Túnel
Hay Cadáveres
Un área donde principales fosas?
Un loro donde aristas enjauladas?
Un pabellón de lolas pajareras?
Una pepa, trincada, en el cubismo
de superficie frívola...?
Hay Cadáveres
Yo no te lo quería comentar, Fernando, pero esa vez que me
mandaste
 a la oficina, a hacer los trámites, cuando yo
cruzaba la calle, una viejita se cayó, por una biela, y los
carruajes que pasaban, con esos crepés tan anticuados (ya
preciso,
te dije, de otro pantalón blanco), vos creés que se iban a
detener, Fernando? Imaginá...
Hay Cadáveres
Estamos hartas de esta reiteración, y llenas
de esta reiteración estamos.
Las damiselas italianas
pierden la tapita del Luis XV en La Boca!
Las "modelos" –del partido polaco–
no encuentran los botones (el escote cerraba por atrás) en La
Matanza!

Cholas baratas y envidiosas – cuya catanga no compite – en
Quilmes!

Monas muy guapas en los cursos de Avellaneda!

Barracas!

Hay Cadáveres

Ay, no le digas nada a doña Marta, ella le cuenta al nieto que
es

colimba!

Y si se entera Misia Amalia, que tiene un novio federal!

Y la que paya, si callase!

La que bordona, arpona!

Ni a la vitrolera, que es botona!

Ni al lustrabotas, cachafaz!

Ni a la que hace el género "volante"!

NI

Hay Cadáveres

Féretros alegóricos!

Sótanos metafóricos!

Pocillos metonímicos!

Ex-plícito !

Hay Cadáveres

Ejercicios

Campañas

Consortios

Condominios

Contractus

Hay Cadáveres

Yermos o Luengos

Pozzis o Westerleys

Rouges o Sombras

Tablas o Pliegues

Hay Cadáveres

– Todo esto no viene así nomás

– Por qué no?

- No me digas que los vas a contar
- No te parece?
- Cuándo te recibiste?
- Militaba?
- Hay Cadáveres?

Saliste Sola

Con el Fresquito de la Noche

Cuando te Sorprendieron los Relámpagos

No Llevaste un Saquito

Y

Hay Cadáveres

Se entiende?

Estaba claro?

No era un poco demás para la época?

Las uñas azuladas?

Hay Cadáveres

Yo soy aquél que ayer nomás...

Ella es la que...

Veíase el arpa...

En alfombrada sala...

Villegas o

Hay Cadáveres

iCadáveres, cadáveres,

cadáveres, cadáveres!

[ruido de golpes a una puerta]

No hay nadie?, pregunta la mujer del Paraguay.

Respuesta: No hay cadáveres.

de "Alambres", publicado por Último Reino, 1987. ©

Herederos de Néstor Perlongher

<http://www.literatura.org/Perlongher/npcada.html>

Me parece que hay una primera lectura que es como este poema impacta en el escenario argentino de 1984 con esta especie de letanía, de insistencia "hay

cadáveres”, estos cadáveres que están en todos lados y en cantidad, en los sitios más insólitos y cotidianos, el poema empieza diciendo: “Bajo las matas, en los pajonales, sobre los puentes, en los canales”, pero luego estos cadáveres aparecen multiplicados en los sitios más insólitos. En qué medida impacta esta insistencia en un contexto en que los movimientos por los derechos humanos están reclamando “aparición con vida”, esa era su consigna frecuente y central. Frente a esto, al poema de Perlongher podemos leerlo como una interpelación a esa consigna en su insistencia de que hay cadáveres. Al mismo tiempo al final dice: “no hay cadáveres” de alguna manera remitiendo a los desaparecidos y a la ausencia de los cuerpos.

(Ana Longoni) porque él cuando lo lee pareciera que hay una coma, “no, hay cadáveres” como si fuera una respuesta a la pregunta ¿no hay nadie? No, hay cadáveres. No sé cómo está en el texto.

(Fernando Davis) en el texto original está sin coma. Pero hay una serie de desplazamientos con respecto al poema original. Por ejemplo, la expresión, cerca del final “¡Cadáveres, cadáveres, cadáveres, cadáveres!”, previa a la pregunta, en el poema es reemplazada con puntos suspensivos.

Otra de las cuestiones que me interesa trabajar aquí, que aparece ampliamente desarrollada en el texto de Cecilia Palmeiro, es en relación al trabajo de la lengua que hace Perlongher en la poesía. La lengua se vuelve una especie de flujo ingobernable o interminable, pareciera que el poema no terminara más. Pero también hay algo que cabe leer como una mariconización de la lengua, una erotización de la lengua. En esa especie de flujo ingobernable de la poesía, lo que hace Perlongher es permanentemente sacar de quicio la lengua, sacarla de sus enclaves disciplinarios, nos estamos refiriendo a la lengua como norma salida de sí en esa especie de “devenir loca” de la lengua. Aquí un poco trato de pensarlo en relación al título de mi ensayo, este devenir loca que estoy pensando en relación con una serie de ensayos que escribe Perlongher a partir de lecturas que él hace de Deleuze y Guattari, de la noción de devenir en *Mil mesetas*. Me parece que ese devenir loca está operando como una especie de flujo ingobernable que desorganiza, que descentra la escritura, que la disuelve y la desarma en su poesía también. Hay algo incluso en el orden del devenir que está allí, e incluso me atrevería a pensarlo como un devenir marica que está desorganizando la lectura, la escritura. Es decir la lengua aparece erotizada, sexualizada, pervertida.

(Intervención) Estoy analizando el teatro de misterio cerro que justamente trabaja el neobarroco, el neobarroco y leyendo acerca de algunas características de la lengua hay un libro que habla sobre el travestismo de la lengua que apunta un poco al tema que estabas hablando.

(Ana Longoni) si un poco este tema de denunciar por ejemplo en primera persona plural del femenino, nosotras, pero también hay una cosa en este desplazamiento a una antisintaxis, una interrupción de las sintaxis normadas, esas frases que se interrumpen para que aparezcan los cadáveres, aparecen los cadáveres en la elipsis de lo que no se puede construir o decir a lo largo del poema.

(Fernando Davis) Sí, los cadáveres como lo no representado, aquello que nunca termina de ser nombrado en el poema. Ese abyecto, ese inclasificable, eso monstruoso que no llega a ser articulado del todo.

(Intervención) no termino de entender la mariconización de la lengua.

(Fernando Davis) hay algunos elementos, cuando Perlongher en los primeros versos hace una cita de la guajira de Puebla, la guajira dice "en su querida presencia comandante Che Guevara", en el texto de Perlongher aparece parodiada como en su "divina presencia", aquí el adjetivo divina está aludiendo a la marica o a la travesti. Me parece que hay allí una erotización marica de la lengua que está desterritorializando el poema.

(Intervención) mi pregunta es porque eso no lo identifico como maricón, puede ser un estilo de poesía también. Entiendo los extrañamientos que se producen pero no lo pienso como algo acabado, no entiendo como sería...

(Fernando Davis) bueno, primero porque Perlongher era una marica y porque es un autor que precisamente hizo de ese lugar de maricón, un lugar de enunciación política. Entonces para mí resulta inevitable leer eso en clave marica, por supuesto tal vez en otros autores no lo sea así pero inevitablemente leo esa erotización como una erotización marica, de amaneramiento, de retorcimiento de la lengua. Me interesa tratar de pensar esto que él está diciendo en sus ensayos con cierto devenir de la loca, ciertos devenires deseantes y como esto puede traducirse también en una estructura poética. Tomé este poema un poco porque este seminario gira también en torno a la Exposición que se prepara en el Reina Sofía y este poema funciona concretamente como un umbral entre los movimientos por los derechos humanos y la zona de disidencias sexuales, entonces traje este poema. Pero esa mariconería, esa deriva marica está en toda la escritura poética de Perlongher. Por supuesto que ese

estallido de la lengua, de la sintaxis, en otros casos, no tiene que leerse en términos de deriva marica.

(Intervención) preguntaba por el cómo no porque no lo fuera sino por qué vos pensabas que era así, cómo lo interpretabas.

(Fernando Davis) en principio porque cuando uno interpreta un poema, un texto lo que sea, no lo estás pensando en abstracto, lo estás pensado en constelación con otros textos, cómo está operando allí. En ese sentido leo eso como una especie de mariconización de la lengua o una especie de devenir loca de la lengua, loca en términos de marica. Eso lo leo no simplemente a partir de *Cadáveres* como objeto en abstracto sino articulado con otra trama de textos que Perlongher está escribiendo en ese mismo momento en los que está hablando del devenir de la loca, de un devenir de la sexualidad y en ese sentido es interesante ver cómo está operando ese devenir de la sexualidad en esa sexualización o en esta posible sexualización de la lengua que aparece en *Cadáveres*. Es muy erótico el poema porque hay una serie de elementos que permanentemente están haciendo referencia. Vos lo escuchás a Perlongher recitando esto y te das cuenta de que es una marica.

(Ana Longoni) además hay un montón de referencias a la literatura argentina que construyen una especie de genealogía marica de la literatura, cuando cita a *El Matadero*, cuando cita a *El túnel* hay una serie de apropiaciones muy fuertes del canon literario argentino y también del paisaje, la pampa, el río, los bordes del ferrocarril y ese paisaje se desplaza después a lo urbano, a los lugares más sórdidos de la promiscuidad gay pero también a los pueblos, eso es muy fuerte como empieza a habitar en el propio cuerpo. Me hizo acordar a algo del TIT de la semana pasada que decía que los que estamos muertos somos nosotros, los muertos no son sólo los cadáveres sino que nosotros estamos muertos en un lugar fuerte de reconocimiento de la enunciación colectiva del asesinato. Ahí me parece algo bastante sintomático no sólo el año en que se publicó el poema, 1984 sino también el año en que lo escribió, en 1982 en uno de sus largos viajes a Brasil, en este exilio sexual, habla también de lo que se podía percibir y no se podía publicar, lo que se podía procesar y escribir aunque no se pudiese hacer público esa denuncia. Pensaba cómo se podría hacer un diálogo entre esta evidencia de 1982 y un acto como el de Ferrari que en su collage evidencia ese hay cadáveres. Pone en evidencia esa negación colectiva frente a esa constatación como en el poema de Perlongher aparece en todas partes. Entonces cómo se puede leer esto en clave de las condiciones de producción y de enunciación.

(Fernando Davis) uno de los presupuestos o de los puntos de partida en el trabajo que estoy realizando, no sólo tiene que ver con la exposición del Reina Sofía sino también con un proyecto de investigación que dirijo en la Facultad de Bellas Artes en la Universidad de La Plata sobre micropolíticas de la desobediencia sexual en el arte argentino. En este contexto estoy pensando cómo opera la figura de Perlongher como una especie de puente entre lo que fue el proyecto abortado, cancelado por la dictadura del Frente de Liberación Homosexual que se constituyó en 1971, Perlongher fue uno de sus miembros más activos, formó dentro del frente el grupo Eros e integró el grupo editor de la revista *Somos*. *Somos* publica unos ocho números entre 1973 y 1976 que circularon en fotocopia de mano en mano. Lo que me importa de la figura de Perlongher es cómo incluso residiendo en Brasil va a tener una permanente presencia en el campo argentino a partir de sus ensayos, de sus poesías, de una serie de intervenciones críticas en las que va a polemizar con ciertas demandas articuladas en los 80 en torno al activismo homosexual a través de ensayos críticos, va a funcionar como puente con ese proyecto abortado del Frente de Liberación Homosexual. Puede decirse que ese proyecto va a ser reactivado en algunas de sus claves críticas en estas intervenciones de Perlongher y va a ser recogido por otros actores, concretamente pienso en Jorge Gumier Maier, que luego va a tener un rol protagónico como director de la Galería del Centro Cultural Ricardo Rojas a partir del año 1989, pero en ese momento Gumier Maier formaba parte del Grupo de Acción Gay en Argentina, escribía en el semanario *El Porteño*, publicación en la que también escribía Perlongher y de alguna manera Gumier Maier va a recoger vía Perlongher algunas de estas cuestiones críticas que Perlongher va a introducir allí. Están sus lecturas de Foucault, un autor que Perlongher aborda cuando analiza en el libro sobre el SIDA la gestión disciplinaria de los cuerpos, el dispositivo médico moral articulado en torno a la crisis del SIDA. Allí Perlongher hace una lectura foucaultiana en los términos de ese poder disciplinario que Foucault describe en su *Historia de la sexualidad*. Cuando se refiere a la identidad gay, Perlongher propone un devenir de la sexualidad basado en la noción de devenir de Deleuze y Guattari. Entonces puse algunas notas del Frente de Liberación Homosexual un poco para situar en contexto a Perlongher. Cuando se crea el Frente de Liberación Homosexual él venía de haber formado parte en 1968 de Política Obrera, que después va a ser Partido Obrero, agrupación de la que Perlongher se desliga muy rápidamente tras fracasar en el intento de que la agrupación se manifieste por la cuestión homosexual. Se desliga de

allí y pasa a integrar el Frente de Liberación Homosexual, fundado en 1971, entre cuyos primeros integrantes se encontraban Juan José Sebreli, Héctor Anabitarte, Manuel Puig, Blas Matamorro y Juan José Hernández. Trabaja allí también como editor de la revista *Somos* y en 1972 organiza dentro de FLH el grupo Eros, un subgrupo que funciona dentro del FLH que va a imprimirle un tono más activista al movimiento, de acción directa a través de una serie de pintadas y volanteadas en lugares públicos con consignas como "amar y vivir libremente en un país liberado", "machismo = fascismo", "el machismo es el fascismo de entre casa", "por el derecho de disponer del propio cuerpo" y demandas que eran centrales en el FLH, como la derogación de los edictos policiales que finalmente se derogaron en Buenos Aires en 1998. Eran una suerte de instrumentos paralegales que le permitían a la policía meter preso a una persona por un periodo de hasta 30 días sin la mediación de un juez, es decir, el comisario podía encerrar a alguien por un periodo de hasta 30 días. Si bien en los edictos no había ninguna cláusula que aludiera directamente a la homosexualidad había dos concretamente que eran usadas por la policía para encerrar tanto a homosexuales como a travestis como a prostitutas que era el 2º, por usar ropa que no era "adecuada" al propio sexo y el 2º H por deambular y vagar en la vía pública. En el año 1972 Perlongher también fundó otro grupo con mujeres feministas y varones heterosexuales no machistas que fue el grupo Política Sexual que se disuelve en enero de 1976. Perlongher lo definió como una "usina ideológica de liberacionismo sexual". La foto que aparece arriba pertenece a una nota que sale en la revista *Así*, bajo el título "La batalla homosexual en la Argentina" en el que aparece Perlongher con 23 años todavía siendo estudiante de Sociología con otros dos integrantes de FLH, Juan de 30 años estudiante de arquitectura y Manuel de 33, docente de Ciencias Sociales. Los tres aparecen con su nombre de pila refiriéndose a la cuestión homosexual como parte del proceso de liberación revolucionario que está teniendo lugar en la sociedad en todos los órdenes. En ese marco el FLH participa en la asunción de Cámpora en 1973, no sé si llegan a ver en la pancarta con la consigna "por la libertad a los presos políticos" y en la venida de Perón a Ezeiza, son parte de la multitud, marchan en la columna de Montoneros siendo conscientes que estando en esa columna ganaban una visibilidad destacada. Luego Montoneros saca ese cantito que dice: "No somos putos, no somos faloperos somos soldados de FAR y Montoneros". En el año 1978 Perlongher empieza a redactar una serie de informes que circulan de manera clandestina en fotocopias, informes referidos a la represión

homosexual en distintas ciudades argentinas que él visita. De hecho él mismo va preso por aplicación de los edictos policiales. Firma estos informes como Víctor Bosch o Rosa L., Rosa L era Rosa Luxemburgo, el nombre de batalla de Perlongher dentro de FLH, una Rosa Luxemburgo casada y aburguesada. Perlongher inventa la historia de que Rosa Luxemburgo se había casado con un tal Grossman, entonces era Rosa Luxemburgo de Grossman. Pero hay algo de acá que tiene que ver con mariconizar la izquierda, en la apropiación de ese nombre. En estos informes que hace circular, insiste en esa demanda del FLH, que ya estaba disuelto desde 1976, por la derogación de los edictos policiales. Leo un fragmento de uno de estos informes:

“derogación de los edictos policiales que reprimen la prostitución, la homosexualidad, la vagancia, la ebriedad y otras intoxicaciones, etc. fin de la averiguación de antecedentes, abolición de la censura, libre circulación para menores, putas taxi-boy, travestis, homosexuales, hombres y mujeres en general. Deseamos que todas estas demandas sean levantadas en otros lugares, familias, partidos, grupos, bares, calles, instituciones, medios, etc. no precisamos de la policía para saber cómo portarnos, nuestra cotidianeidad es un problema nuestro”.

Y el texto termina con una consigna que de alguna manera remite al grupo que él había cofundado en 1972: “por una política sexual”.

Perlongher decide irse a Brasil en el año 1981 luego de que es detenido en la ciudad de Mendoza, va preso y es golpeado por policías. Por entonces recibe una beca para estudiar en Brasil una maestría en antropología social en la Universidad de Campinas y de la surge su libro que aquí se conoce como *La prostitución masculina* pero en realidad el título del libro es *O negócio do Michê*, el “michê” es el taxi-boy. En diversas cartas y notas Perlongher se ha referido a su exilio en Brasil como un “exilio sexual”, en la medida que toda sexualidad es política, ese exilio también es político. Puede leerse en términos de aquel que está fuera de la sexualidad normada, de aquel que es un errante o un desterrado de ese territorio y para Perlongher esa posición estratégica del exilio sexual va a ser una plataforma desde donde él va a poner en circulación una serie de debates críticos no sólo interviniendo en el propio campo brasileño en donde va a contribuir a la formación de un grupo activista homosexual que es el grupo Somos, que no es un tema al que me voy a referir porque no es un tema que haya investigado particularmente, lo trabaja muy bien y muy profundamente Cecilia Palmeiro en su libro. Lo que más me interesa en relación con mi trabajo de investigación es como desde Brasil Perlongher apuesta a incidir críticamente en el

contexto argentino a través de una serie de textos de intervención. Publicaba donde pudiera, en aquella revista que le diera lugar. Colaboraba asiduamente en la revista *Persona* que estaba fundada y dirigida por la feminista María Elena Oddone. Allí donde publicó, por ejemplo, en 1982, un texto insistiendo nuevamente por la derogación de los edictos policiales, titulado "Acerca de unos edictos", un tema sobre el que también publica al año siguiente, en la revista *Alfonsina* dirigida por María Moreno. Y en *Persona* me interesa un texto de 1982 que es el primero de una serie de textos críticos que escribe Perlongher sobre la guerra de Malvinas, cuestionándola. Lo firma como Víctor Bosch. El texto tiene provocador título de "Todo el poder a Lady Di. Militarismo y anticolonialismo en la cuestión de Malvinas". Obviamente que "todo el poder a Lady Di" está remitiendo a la proclama del leninismo de todo el poder a los soviets, hay allí una cita que opera, nuevamente, en un tipo de apropiación que mariconiza esa referencia. Leo una cita de ese texto:

"Resulta por lo menos irónico comprobar como la ocupación militar de las Malvinas ha permitido a una dictadura fascistizante y sanguinaria como la argentina agregar a sus méritos los raídos galones del antiimperialismo. Esta ironía se torna cruel cuando se ve como en nombre de una abstracta territorialidad que en nada ha beneficiarlas, las castigadas masas argentinas o al menos considerables sectores de ellas se embargan en la orgía nacionalista y claman por la muerte. En el plano de la retórica política no deja ser revelador como los opositores multipartidarios que arrastran a comunistas, montoneros y trotskistas se han prestado en la escena a esta pantomima fatal llamando a no desertar sino llevando más lejos una guerra que caracterizan de antiimperialista y que no discute los intereses de las poblaciones afectadas sino los afanes expansionistas de los estados".

Y el párrafo final con el que concluye el texto es nuevamente una apelación marica: "El solo hecho de que guapos adolescentes en la flor de la edad sean sacrificados o aún sometidos a las torturas de la disciplina militar en nombre de unos islotes insalubres es una razón de sobra para denunciar este triste sainete que obra mediante el casamiento de los muchachos con la muerte".

(Ana Longoni) esta llamada a desertar Malvinas es también una deriva, desertar del discurso nacionalista.

(Fernando Davis) Otra de las revistas desde la cual Perlongher va a intervenir activamente es la revista *Cerdos y Peces*, en ese momento era el autodefinido suplemento "marginoliento" de la publicación *El Porteño* y estaba dirigida por Enrique

Symns, luego se hace una publicación autónoma. En *Cerdos y Peces* Perlongher comienza haciendo este tipo de notas denunciando la represión de lo homosexual en la Argentina, un poco recoge lo que había desarrollado como activista en el FLH y su trabajo histórico sobre la represión de la homosexualidad en el país, pero también ese trabajo clandestino que había realizado recogiendo testimonios de la represión en distintas ciudades durante la dictadura. Aquí también aparece el texto "El sexo de las locas", se publica en *Cerdos y Peces* en marzo de 1984. Voy a señalar un par de cuestiones que se desprenden de este texto. Primero, la figura de la loca aparece encarnando una subjetividad desobediente que desafía el orden mayoritario heterosexual, que se resiste a integrarse a esa norma heterosexual y que aparece como un cuerpo inclasificable que no puede ser subsumido dentro de esa norma. En segundo lugar, la loca es un cuerpo del que pende una especie de amenaza, un cuerpo que es expulsado-perseguido, según Perlongher. Gabriel Giorgi dice que "la loca transita en el límite en una línea de exterminio, allí precisamente donde el desafío de ciertos cuerpos se verifica en una eliminación posible o deseada". Por otro lado, la loca ocupa en la escritura de Perlongher, un lugar que no solo que trastorna el orden heterosexual dominante, sino que al mismo tiempo tiene un lugar marginal, periférico, respecto de los movimientos homosexuales. Concretamente de los años 80, cuando la figura del gay de clase media va a operar como la figura privilegiada de ciudadano que estos movimientos van a usar en sus demandas de integración y de visibilidad. Entonces la loca aparece allí como una especie de cuerpo intolerable, que no puede ser asimilado a esas demandas de integración, no encaja dentro del orden heterosexual dominante, pero al mismo tiempo ocupa una situación periférica-marginal con respecto de lo que Perlongher denomina el modelo de ciudadano gay, ese ciudadano políticamente correcto que aparece como central en los movimientos homosexuales en los 80. Refiriéndose a este movimiento gay en "El sexo de las locas", dice Perlongher que el modelo gay en tanto que identidad se funda en una especie de orden disciplinario de los cuerpos y de la subjetividad que tiene varias consecuencias, por un lado, la asimilación a determinado modelo de conducta tolerable e integrado a la norma. Con lo cual, para Perlongher, el modelo gay, más que cuestionar el orden heterosexual dominante, lo que hace es precisamente reforzarlo, porque implica su integración a esa norma más que su cuestionamiento crítico o su desmantelamiento. Al mismo tiempo, junto con este reforzamiento lo que sucede es la exclusión, la invisibilización de aquellas corporalidades rebeldes que se

resisten a ajustarse a los parámetros de visibilidad de ese modelo gay. Corporalidades rebeldes que Perlongher denomina sexualidades populares o sexualidades nómadas. Sexualidades que no encajan dentro de esa matriz de intelegibilidad que traza el modelo integracionista del gay de clase media.

Cito mi texto: "Las fugas desobedientes e inasimilables de la marica eran canceladas en una especie de patrón de comportamiento que lejos de subvertir el orden mayoritario heterosexual y sus regímenes de poder, involucraba una ampliación del modelo de normalidad encarnado en la heterosexualidad conyugalizada y monogámica".

Esta idea vuelve a aparecer en el libro *O negócio do Michê* en el que Perlongher dice: "la idea de 'identidad homosexual' solo puede ser entendida desde la perspectiva del llamado 'modelo igualitario', del cual es una de sus puntas de lanza. Su instauración no implicaría solamente un develamiento de las libidinosidades constreñidas a una penumbra secular, sino que supondría una especie de traducción, como si las antiguas pasiones pudiesen, gracias a la versatilidad fundamental del deseo, ser vertidas en nuevos moldes. Operativo de 'modernización' que parece proceder a una redistribución de los enlaces homoeróticos reagrupando a sus cultores en las nuevas casillas de la identidad y -lo que es más grave- condenando a los practicantes de las viejas modalidades, las 'homosexualidades populares', a una creciente marginación, capaz de alentar un recrudecimiento de la intolerancia popular hacia la nueva homosexualidad 'blanqueada', beneficiaria de la tolerancia burguesa".

Perlongher ve en el modelo gay una clausura de aquello que la loca encarna como desobediencia, como potencial nómada o deriva desterritorializante. Eso se ve clausurado en la instauración de un patrón de conducta que es esta homosexualidad blanqueada.

Esta es la edición publicada por Puntosur en Argentina en 1988 del libro sobre el SIDA, que se tradujo aquí como *El fantasma del SIDA*. Lo que hace allí Perlongher es cruzar estas demandas identitarias de corte integracionista sostenida por parte de los movimientos homosexuales, con el "dispositivo médico-moral" articulado en torno a la crisis del SIDA. Cómo ese dispositivo va a operar en la marginación de aquellos cuerpos promiscuos, nómades, que escapan de la sexualidad normada, vistos como potenciales agentes de contagio. Lo que hace es cruzar las demandas igualitarias postuladas por el movimiento gay con la vigilancia y regulación médica de las prácticas sexuales, aparecen aquí cruzados esos dos órdenes de problemas. Donde la

loca vuelve a ser marginada en el lugar de la abyección, como ese cuerpo inclasificable que va a chupar pija a las "teteras", a los baños públicos, que explora la potencialidad nómada de su cuerpo, o practica el sexo promiscuo, entonces esa loca va a aparecer nuevamente desplazada, marginada como un potencial agente infeccioso. El texto parte de la idea del poder disciplinario de Foucault, anunciado desde *Vigilar y castigar* en el año 1975. Esta concepción de un poder cuya función no es estrictamente reprimir o prohibir o coartar, Foucault habla de un poder productivo, que moldea cuerpos y subjetividades. Hay una frase de *Microfísica del poder*, donde dice algo así como que el poder no es algo exterior de los cuerpos, algo de lo cual los cuerpos puedan librarse [como si yo me sacara ahora esta campera] sino que el poder es una dimensión "que penetra en el espesor material de los cuerpos", que los produce simbólicamente y materialmente. Es a partir de esta concepción del poder de Foucault que Perlongher analiza la constitución del dispositivo médico-moral articulado en torno a la crisis del SIDA y analiza la gestión disciplinaria de los cuerpos, en la administración "biopolítica" de los cuerpos. Pero al mismo tiempo hay algo sobre lo cual insiste este libro (también en diálogo con Foucault), que si los cuerpos operan como lugar privilegiado de inscripción de la norma social, al mismo tiempo para Perlongher son el lugar desde el cual insubordinar ese orden. Los cuerpos son también potencias políticas, lugares de contestación crítica de la norma. La loca de alguna manera encarna esto, es un cuerpo donde la norma no ha hecho pie totalmente y desde donde puede ser desmantelada, deconstruida, travestida. Refiriéndose a como la medicina había organizado los modos de marcación de la sexualidad en el siglo XIX, pensemos que el término homosexualidad parte de la medicina, del contexto médico. Perlongher dice: "si los homosexuales son en algún sentido criaturas médicas, no podría el episodio del SIDA servir para reintegrar a los díscolos al rebaño?" Nuevamente, si la medicina había servido para patologizar, estigmatizar la homosexualidad, intentar corregirla, y si los movimientos homosexuales apostaron a desarticular ese orden de poder, el episodio del SIDA volvía a operar en una demarcación disciplinaria de los cuerpos, que reconducía a esos cuerpos al control y a la sumisión del dispositivo médico. Para Perlongher el episodio del SIDA implicaba un dispositivo de sedentarización, frente a la práctica del sexo nómada, que él encuentra en la orgía, en el deambular homosexual, en la práctica del yire, que lo que hace es desquiciar o desorganizar la trama normada de la ciudad. La propia ciudad en su trazado implica itinerarios normalizados que tienen que ver con un disciplinamiento de

los cuerpos que deben circular por determinados espacios y el yiro homosexual implica trastocar este orden a través de lo que él denomina la errancia sexual de marica que va yirando buscando un partenaire sexual o que se mete en un baño público. Esto tiene que ver para Perlongher con la posibilidad de articular nuevas tramas sexoafectivas. Estos espacios de errancia sexual son también de articulación política de nuevas formas de afecto y nuevas tramas sexopolíticas. Entonces el episodio del SIDA implicaba un dispositivo de sedentarización que contrariaba las derivas del cuerpo que Perlongher encontraba en el nomadismo sexual, el sexo promiscuo y allí él hace un provocativo juego de palabras diciendo que el AIDS termina fusionándose en un movimiento "GAIDS, o sea, la producción de nuevas exclusiones". El dispositivo del SIDA parecía atado a una mecánica de poder que involucra la producción y organización política de los cuerpos y sus órganos en una jerarquía funcional y la administración regulada a los placeres y las prácticas sexuales, "la boca para comer, el culo para cagar, el pene para la vagina". Hablamos entonces de una administración biopolítica, sexopolítica de los cuerpos, órganos y funciones. Los usos alternativos del cuerpo suelen ser considerados prescindibles, sobretudo el coito anal esté en el blanco de las operaciones médicas y periodísticas desencadenadas a partir del SIDA.

En este dispositivo de sedentarización, en este control de los cuerpos perversos, como dice Perlongher, que va a contramano de ese potencial desterritorializante del sexo nómada, lo que él lee también es una desexualización de la homosexualidad, es decir, la homosexualidad aparecería neutralizada en ese potencial crítico que la sexualidad homosexual posibilitaría en la articulación de nuevos afectos, de relaciones entre los cuerpos. Leo un último fragmento del libro sobre el SIDA.

"El dispositivo desencadenado a partir del SIDA pretende 'fijar' en aras de una promocionada 'conyugalización' esas sexualidades nómades (...) tal vez todo ese dispositivo contenga en sí una intención de ablandar la lujuria provocativa de las *locas*, encorsetando sus merodeos, y toda experiencia sexual 'disidente' a los parámetros de una normalidad ampliada y más o menos conyugal, que excluye a los marginales, los promiscuos, los travestis (y eventualmente a las mujeres liberadas, los maridos libertinos, etc.). Así, para salvarse de las diatribas que los acusan de 'agentes infecciosos', algunos gays intentarían 'limpiar su imagen' al punto de constituirse en paródicos baluartes de una pacata y mimética normalidad. Política 'reformista', de 'dignidad' e 'identidad homosexual', a partir de la cual la

homosexualidad, paradójicamente, se desexualiza y se abstiene de las delicias de la sodomía”.

Dejamos acá, hacemos un intervalo de 10 minutos.

(Intervalo)

El tercer texto que elegí para pensar ese devenir loca en Perlongher, es un texto que salió publicado en 1991 en una compilación de Christian Ferrer que se titula *El lenguaje libertario* y que en una versión más reducida se publica también ese mismo año en la *Revista de Crítica Cultural* dirigida por Nelly Richard en Chile. Es un texto que se titula “Los devenires minoritarios”, donde Perlongher toma la noción de devenir de Deleuze y Guattari. Dice en una primera nota que su texto “se monta” a partir del libro *Micropolítica. Cartografías del deseo* de Suely Rolnik y Félix Guattari. Es un libro que se publica en 1986 y que recoge una serie de discusiones y debates que tienen lugar en 1982, cuando Guattari realiza, invitado por Suely Rolnik, una serie de presentaciones y discusiones con distintos grupos activistas y movimientos sociales en San Pablo. El conjunto de esos debates aparece publicado en ese libro. En esa idea de “montarse” de Perlongher hay una alusión al montaje travesti.

(Ana Longoni) nota al pie, se puede descargar de internet, está editado en castellano por Tinta Limón.

(Fernando Davis) en el marco de ese viaje que realiza Guattari, Perlongher toma contacto con él y posteriormente incluso publica un texto que es un avance de su tesis de maestría en la revista *Chimeres*, que publicaban Deleuze y Guattari en París, que también puedo hacer circular para que vean. Lo que me interesa de ese texto es como Perlongher, frente a ese dispositivo de sedentarización que él lee a propósito de esa problemática del SIDA pero que también a cómo opera la normalización gay, clausurando esas derivas insubordinadas de los cuerpos y de la sexualidad nómada, frente a eso, frente a la afirmación de ese modelo identitario fijo, Perlongher dice, desmontar eso no puede hacerse desde la constitución de una identidad otra. En ese desclace, no se trata de constituir o de definir a la loca como una identidad estable y definitiva. La loca encarna un cuerpo inclasificable, una especie de subjetividad nómada pero que no puede subsumirse en los límites de una identidad. No es una especie de identidad *otra* disidente, una especie de mera alteridad que sea susceptible de integrarse al orden mayoritario, sino que lo que aquí se enfatiza es su potencial

como devenir, como potencial desterritorializante. En esta idea de devenir Perlongher es muy crítico con la identidad, porque él insiste que las identidades van a operar como ideales regulatorios y prescriptivos de lo que se debe hacer o cómo debe funcionar un cuerpo y para él la sexualidad tiene que ver con la posibilidad de explorar otras potencias, otros placeres de los cuerpos y esa posibilidad no puede hacerse desde los moldes identitarios fijos. De alguna manera la identidad aparece siempre como una matriz prescriptiva que norma los comportamientos. Perlongher toma esta idea de un devenir minoritario, que de hecho es el título que toma el ensayo y cita un fragmento del libro *Mil mesetas*: "Devenir no es transformarse en otro, sino entrar en alianza (aberrante), en contagio con el (lo) diferente. El devenir no va de un punto a otro, sino que entra en el 'entre' del medio, es ese 'entre'". Es decir, el devenir, tanto para Deleuze y Guattari como para Perlongher, no implica transformarse en otra cosa, el devenir es un proceso, es un flujo que lo que hace (para decirlo en los términos de Deleuze y Guattari) es desorganizar molecularmente el orden molar de las identidades. Las identidades tienen un orden molar, estable, que es justamente desterritorializado, desorganizado, en los flujos del devenir. No se si vieron la película "Rosa patria" de Santiago Loza, sobre Perlongher. Hay allí un testimonio de un ex militante de FLH que dice que una de las ideas centrales de Perlongher durante su militancia en el FLH era que no había que liberar al homosexual sino liberar a la homosexualidad, es decir, liberar la homosexualidad que está potencialmente en cada cuerpo, algo así como liberar una especie de devenir homosexual en cada cuerpo, lo cual no implica que todas las personas se transformen en homosexuales sino que ese devenir homosexual posibilita desorganizar ese orden estable, mayoritario de la sexualidad heteronormal. Todo devenir es minoritario. Aquí Perlongher toma otra idea de Deleuze, que todo devenir pasa por lo que Deleuze denomina un "devenir mujer" que es el primero de los devenires, precisamente porque nuestras sociedades son sociedades heterosexuales masculinas, la primera fuga minoritaria es el devenir mujer, es aquel devenir por el que pasan los otros devenires. Cuando hablo de orden heterosexual me refiero no a la heterosexualidad como práctica sexual sino como régimen político, que es como la entiende en 1978 la activista lesbofeminista francesa Monique Wittig, idea que luego es retomada por Beatriz Preciado y por Judith Butler y todo el feminismo radicalizado de los '80 en adelante. La heterosexualidad como régimen político implica todo un régimen que atraviesa la sociedad en su conjunto, que no tiene que ver meramente con una

práctica sexual o con una elección sexual sino con un orden de poder. En nuestras sociedades la heterosexualidad constituye un régimen de poder mayoritario, dominante. Las identidades son organizadas según la matriz de inteligibilidad heterosexual, las familias, por ejemplo, son el primer dispositivo privilegiado de heterosexualización de los cuerpos. Cuando Perlongher plantea toda esta cuestión de un devenir de la sexualidad, de un devenir loco de la sexualidad, está de alguna manera llamando a instalar ciertas derivas deseantes que desorganicen, que hagan estallar ese orden mayoritario heterosexual. No hay en Perlongher una reivindicación de la identidad homosexual como una identidad estable y definitiva sino más bien como potencia desterritorializante. Les leo un fragmento de mi texto: "el devenir supone una liberación de los cuerpos deseantes que escapa a los ordenamientos previstos en las solicitudes de congruencia reclamada a las identidades y potencia la activación micropolítica de nuevos procesos de subjetivación que fisuran el orden dominante mayoritario". Y cito a Perlongher: "Una micropolítica minoritaria pretenderá, en vez de congelar las diferencias en paradigmas identitarios estancos, entrelazarlas hacia la mutación de la subjetividad serializada. Si la crisis no es sólo política y económica sino también una crisis de los modos de subjetivación, el estallido del orden ha de implotar la propia sujeción del sujeto que lo soporta y garante. Tal la pragmática de la revolución molecular". "Revolución molecular" es un concepto central en Guattari, pero también es el título un libro con textos suyos traducido por Suely Rolnik, publicado por la misma editorial brasileña que publica en 1987 el libro de Perlongher sobre el SIDA. Cito una vez más a Perlongher: "Para poner esta máquina en movimiento, es preciso alimentarla con enunciados eficientes, conceptos no 'fijos' sino 'nómades', capaces de indicar esa diversidad de derivas deseantes (...) La política de minorías no debería pasar hoy por la afirmación 'enguetizante' de la identidad, acompañada por invocaciones rituales a la 'solidaridad' con otros grupos minoritarios, ni por la reserva de un lugar (generalmente secundario) en el teatro de la representación política". Lo que Perlongher denomina una micropolítica minoritaria debería apuntar a la activación de nuevos modos de producción de la subjetividad que contraríen y desarmen lo que Guattari llama la "subjetividad capitalística", una subjetividad que está presente en todos los cuerpos y que se produce en la nueva etapa del capitalismo (que se conoce como "capitalismo cultural" o "cognitivo"). Esta subjetividad se produce de manera serializada de la misma manera en que se producen sillas y a escala planetaria. Lo que encuentra Perlongher en la sexualidad y

concretamente en la sexualidad nómada, es la posibilidad de desarticular ese orden de poder que se ha enquistado en los cuerpos, que ha penetrado en su espesor material y que los ha producido. Aquí hay que volver a Foucault, si los cuerpos son ese territorio privilegiado de inscripción y de agenciamiento biopolítico, si la sexualidad es el dispositivo privilegiado de control de los cuerpos, desde la *Historia de la sexualidad* de Foucault de 1976 también la sexualidad puede ser un lugar de invención de lo que Beatriz Preciado denomina estrategias contrasexuales, que desarmen esas formas de sexualidad hegemónicas. Aquí volvemos al sexo de las locas, porque Perlongher diagrama una deriva que parte del lugar de la loca, de la marica abyecta, inclasificable que es la loca y luego termina hablando de una "sexualidad loca", algo así como un devenir de la sexualidad. Dice: "la sexualidad loca es una fuga de la normalidad, la desafía y la subvierte. Locas bailando en las plazas, locas yirando en puertas de fábrica, locas *haciendo cola* en los bañitos. Hablar del sexo de las locas es enumerar los síntomas -las penetraciones, las eyaculaciones, las erecciones, los toques, las insinuaciones- de una enfermedad fatal: aquella que corroe a la normalidad en todos sus wings". Es decir, la loca como una especie de virus, de agente infeccioso que va corroyendo la normalidad heterosexual. Y termina diciendo, no se trata de "subsumir esas singularidades en una generalidad personológica: 'el homosexual'" [léase, en una identidad] sino, por el contrario, "soltar todas las sexualidades, abrir todos los devenires", "hacer saltar a la sexualidad ahí donde está". Nuevamente la idea de una sexualidad nómada, de una sexualidad desterritorializante. Cito otro fragmento de mi texto: "lo que está en juego en el sexo nómada es toda una modalidad minoritaria de producción de subjetividad y circulación del deseo, que pone en crisis los modos de subjetivación dominantes, en la apuesta por abrir otros canales de vida" e "intensificar los afectos y los placeres, no mediante la creación de modelos, sino a través de la apertura de nuevos espacios vitales". Esto que Perlongher encuentra en la "sexualidad loca", en la práctica de la sexualidad nómada, esta intensificación de los placeres, esta exploración de lo que el cuerpo puede (de qué es lo que puede un cuerpo, por decirlo en términos spinozianos). Esto también aparece como preocupación en un texto que Perlongher escribe con Suely Rolnik en un diario de Sao Paulo en el año 1988 que se titula, "La fuerza del carnavalismo". En este texto, de la misma manera que la sexualidad nómada no es mera rebeldía, es una producción política que apunta a trastornar un orden político que se ha hecho carne, para Rolnik y Perlongher, el carnaval no es una mera deriva o inversión del mundo en el sentido bajtiniano, lo que

está en juego ahí es toda una nueva modalidad de producción de subjetividad, eso es lo que afirman en el texto. Voy a leerles un fragmento: “nosotros tendemos a pensar otra cosa, lo que estaría expresándose en el carnaval no sería el negativo de la lógica dominante, o sea el carnaval como inversión del mundo, sino la positividad de otra lógica, la productivización de otra lógica”. El carnaval opera así como dispositivo de productivización micropolítica disidente. De la misma manera que estas sexualidades nómades no implican un mero reverso de la sexualidad normada sino que son dispositivos, estrategias de productivización micropolítica disidentes para Perlongher. También escriben: “Al revés de considerar el carnaval como una mera inversión de lo establecido es preciso verlo como una manifestación de toda una estrategia disidente de producción del deseo, que trascendiendo la fugacidad de las serpentinas escande y perturba constantemente el tejido social”. Allí utilizan un concepto de Suely Rolnik, que forma parte de su tesis *Cartografía sentimental*, publicada solo en portugués. Se trata del concepto de “cuerpo vibrátil”, un concepto central en el trabajo de Suely.

(Ana Longoni) es una concepción que no tiene que ver con el intelecto ni con los afectos sino que tiene que ver con los afectos y con lo que pasa con lo físico.

(Fernando Davis) el cuerpo vibrátil tiene que ver con “devorar al otro como presencia viva”, como una manifestación que no se da a nivel intelectual, de solo percibir al otro, sino de incorporarlo a nuestro propio cuerpo, esta es la idea de cuerpo vibrátil, un cuerpo que disuelve la idea de subjetividad individual capitalista y se construye a partir del contacto, de la vibratibilidad de los cuerpos. “El problema aquí no es tanto la transgresión de los modos convencionales” (el carnaval, la sexualidad nómade no son mera transgresión), “sino el propio mecanismo de enlace entre las intensidades y las formas” (esto último es Deleuze). “El carnaval muestra un funcionamiento diferente de esa conexión decisiva. Si algo se des-recalca en el carnaval, por lo tanto, no es el revés de las modalidades de expresión vigentes, sino el propio modo de producción de subjetividad entra en cuestión. Lo que se des-recalca, en fin, es la posibilidad de asociación directa entre el afecto y la expresión, que habla respecto al núcleo de la estrategia carnavalesca. Es esta asociación la que amenaza la reverente oficialidad del mundo, más allá del carnaval”. El otro dispositivo sobre el que escribe Perlongher para pensar la posibilidad de explorar estas nuevas formas de intensidad, los límites del cuerpo, son las drogas y concretamente en el caso de él, la ayahuasca. Es interesante porque él define la ayahuasca como una droga social a diferencia de la cocaína, que sería una droga capitalista, individual. En esos mismos años, Foucault, en una

entrevista que está disponible en internet, titulada "Sexo, poder y política de la identidad", en la línea en la que plantea en la *Historia de la sexualidad*, insiste en que no se trata de revelar una "verdad del sexo", no tenemos que revelar lo que somos. Se trata de inventar otras formas de placeres, más que revelar lo que somos o una especie de verdad de nuestra sexualidad. En esa misma entrevista de 1984, Foucault plantea ciertas estrategias que Preciado llamaría "contrasexuales" o de nuevos usos de los placeres, entre las cuales se refiere a las prácticas sadomasoquistas y a la experimentación con drogas.

Voy a pasar un poco rápidamente a algunas cuestiones más. En los 80 Jorge Gumier Maier era periodista de *El Porteño*, allí hacía una especie de columna gay. A uno de sus textos, en 1984, lo titula, de una forma muy provocativa. "La homosexualidad no existe". Como Perlongher hace una apropiación allí de algunas claves de Foucault para desmontar la idea de "identidad homosexual", explicando que la identidad homosexual existe para reafirmar la norma, que es la identidad heterosexual. Es decir, que la identidad heterosexual necesita de aquello que constituye su otro o su desvío justamente para afirmarse como norma y este énfasis va a ser recurrente en los textos de Gumier. Otro se titula "Los usos de un gay", allí cuestiona la constitución de "un universo localizado, diferenciado, demarcado", leo un fragmento: "esa vitalidad se produce de distintas maneras: normando la marginalidad a través de conductas estereotipadas, vestimentas, maneras de comportamiento especiales, pues el poder inevitablemente y en un solo proceso fija el proceso y pauta también la excepción de la norma, la prohibición de las conductas homosexuales, obligando al gay, marcando lugares como lo femenino o ser sensibles y creativos, logrando así alejar a los varones de los mismos, satisfaciendo así las características que de su rol se exige". El texto termina con un énfasis que también remite a un texto de Perlongher, "no es cuestión de respeto y tolerancia sino de liberación sexual", así concluye Gumier Maier. De alguna manera en esta frase encuentro que resuena o reverbera el párrafo final de "El sexo de las locas", texto que ese mismo año sale publicado en *Cerdos y Peces*, donde Perlongher dice, "no queremos que nos persigan, ni que nos prendan, ni que nos discriminen, ni que nos maten, ni que nos curen, ni que nos analicen, ni que nos expliquen, ni que nos toleren, ni que nos comprendan, lo que queremos es que nos deseen". En "Los usos de un gay" Gumier vuelve a insistir en como la constitución de una identidad homosexual lo que hace es afirmar la identidad dominante y reproduce la concepción maniquea de "dos identidades divorciadas, excluyentes y naturales".

Este es un texto donde polemiza fuertemente con la CHA y con Carlos Jáuregui, el primer presidente de la Comunidad Homosexual Argentina (CHA), constituida en 1984. Allí define a la identidad gay como “una audaz invención del poder” y dice lo siguiente: “el poder necesita crear dóciles criaturas mitológicas para codificar sus terrores y articular su discurso moral represivo, forjar el estereotipo gay puliéndolo de sus aristas más revulsivas es clarificar el objeto para mayor gozo de la ciencia y eficacia del control social. No irritar, se oye en esas irritadas gargantas”. Se refiere a un evento organizado por la CHA en donde los activistas de la CHA pidieron que no fueran travestis y que trataran de comportarse como gay correctos. Y aquí lo dice: “en una fiesta rechazaron la presencia de transformistas para no confundir. Aclaran así los recortes que la represión sexual opera, lo heterosexual no es lo gay, lo gay no es travestismo, la prostitución masculina no es homosexualidad, la cigarra no es un bicho. Olvidando lo nómada del deseo, reclamando la propiedad privada de las prácticas homosexuales, se funda una minoría en el lugar que el poder impone. Sexualidad parcelada a imagen y semejanza de la pampa húmeda oligárquica, que el cebú no se cruce con el holando y nos dejen fuera de la sociedad. Solo la creencia escrupulosa de que su sexualidad es algo malo los puede llevar a comportamientos tan llamativamente discretos y generosos. Ni lentos ni perezosos se pronunciaron contra la pornografía, la prostitución, el consumo de drogas, sin revisar siquiera esta escritura de poder”.

Estos énfasis críticos también van a ser sostenidos por Gumier Maier en la publicación *Sodoma*, la revista del Grupo de Acción Gay. Por el momento conseguí solo el nº 1 de *Sodoma* que está disponible en el CeDInCI. El Grupo de Acción Gay se constituye alrededor de 1983, 1984. Allí también va a participar otro artista que luego formará parte del núcleo de artistas del Rojas, que es Marcelo Pombo. Esta tapa de *Sodoma* tiene un logo que anuncia el año internacional de la acción lésbica y gay y lo que me interesa es reparar en la imagen del triángulo rosa, sumado al nombre de la revista. Llamarse *Sodoma*, cuando los homosexuales han sido tildados de sodomitas, supone una estrategia de apropiación de la injuria muy propia del activismo queer, gay, lésbico, trans, que es justamente apropiarse de la injuria y volverla un lugar de enunciación política. Decir “somos sodomitas” y hacer de esto un lugar de enunciación crítica. El triángulo también apela a esto, porque era la identificación con la que en lo campos de concentración nazis se marcaba a los prisioneros homosexuales. Este triángulo en el año 1987 va a tener otra apropiación por parte del grupo ACT UP, con

el vértice hacia arriba. La imagen y la consigna de ACT UP en el marco de la crisis del SIDA es "silencio = muerte".

Me interesa cómo se define el GAG en la revista *Sodoma*: "somos el GAG (Grupo de Acción Gay), queremos ser eso, un gag, como los de Chaplin o Buster Keaton, tan imaginativos, que tanto nos divierten y que tanto dolor de estómago le dan a cierta gente. Y si algunos creen que la militancia es reunirse por horas y hablar bien, nosotros creemos que el GAG es libre, impredecible y que carece de esquemas. Todos, para vivir mejor, podemos hacer nuestros propios originales gags, aumentando el espacio de libertad y rompiendo tabiques, no los nasales, la gente que se dedica a eso no puede entrar a nuestro propio gag". Hay toda una apelación desde el humor que desarma el orden de previsibilidad que organiza la militancia tradicional y además que trastorna la lógica del sujeto revolucionario como responsable de las grandes causas de la historia. En la revista plantean sus diferencias con la izquierda: "criticamos a aquellos sectores de la izquierda que con el pretexto de la lucha mayor se olvidan, cuando no se oponen, a las reivindicaciones sexuales" y explican el por qué de la elección del término gay en lugar de homosexual. Una elección que podría entrar en contraste con Perlongher. No están tanto en contra del término sino de lo gay como una norma estable, cuando ellos adoptan el término gay insisten en que la idea de homosexual pertenece al orden de la medicina psiquiátrica y lo que recalcan en la revista del término gay es el carácter festivo y combativo, a diferencia de homosexual.

También en la presentación vuelven con esta idea de que "no queremos ni que nos perdonen la vida ni que nos respeten" y dicen "nuestras declaraciones como grupo y nuestras propias acciones no pedían tolerancia, sino que atacaban al modelo de sexualidad vigente". Es decir, no se trata de integrarnos a la sociedad, sino de destruir el orden heterosexual dominante. Este ataque a la sexualidad vigente, para el GAG, supone un ejercicio de autoinvención, de modificarse a uno mismo, entendiendo que el régimen de poder dominante no deja de estar presente en ellos por el hecho de ser homosexuales, precisamente por haber nacido en una sociedad en la que el régimen mayoritario es la heterosexualidad, también está presente, siguiendo la línea de Foucault, en esos cuerpos que se piensan disidentes. Los textos de la revista no tienen firma o tienen firmas ficticias como esta, que es una triple firma: "Jorge Wildemer o Mirna de Palomar o Lic. Raquel Gutraiman", algo así como una especie de travestismo de la firma o de deriva nómada, de firma desgenerizada o degenerada,

que se sale de los calces disciplinarios del género. Probablemente este texto, por el tono, esté escrito por Gumier Maier. Se titula "De cómo ser una verdadera loca", es una invitación a instalar un devenir loca en cada una de nosotras. En la primer parte del texto se polemiza nuevamente con esta marginación de la loca o las maricas de ciertos espacios de visibilidad homonormativa: "Ciertos grupos gays al organizar una fiesta rechazaron la posibilidad de un show de travestis. Debía ser una fiesta 'seria', dijeron. Al ser invitados a un programa radial uno de ellos se autoexcluyó por el timbre agudo de su voz y su modulación femenina. Cuidar la imagen frente a los otros. No ser locas, sino ser 'naturales'. No 'ofender' con nuestra conducta o apariencia. De eso se trata. Algunos gays están contentos porque 'no se les nota' y en general reprueban el loqueo y el travestismo, que serían autodenigrantes. 'No queremos ser mujeres', dicen (...) La lesbiana 'camionero' o 'bombero', el mariquita que habla en femenino, son criticados y marginados por estos gay reaccionarios que convalidan la ideología del poder y su represión a la sexualidad al querer figurar como normales, esto es, heterosexuales. Hablan de naturalidad, de no adoptar estereotipos, tics, clichés. ¿Pero acaso alguien puede dudar que lo promovido como 'naturalmente' femenino y masculino no es sino un rígido estereotipo impuesto? (...) Ciertas feministas critican el travestismo, el loqueo en general, porque reproduciría el fetiche de la mujer-objeto. Cuando en verdad lo que hace es evidenciar la radical artificialidad de los roles sexuales y sus modelos correspondientes". Pensemos que en este momento Judith Butler todavía no había escrito *El género en disputa*, y en esta nota del GAG se está ya atisbando que el género como ideal regulatorio opera performativamente, porque incluso la masculinidad y la feminidad hegemónicas son construcciones performativas. Y nuevamente, al final, esta invitación a inventarse a uno mismo: "Si no podemos sino adoptar maneras, pues probablemente nada exista como natural y todo sea sólo imagen, adoptemos al menos las que más nos plazcan, las que más nos diviertan, que serán seguramente las más revulsivas. O juguemos mejor a adoptar varias: peluca rubia y boquilla larga ahora, de overall por la tarde y mañana ser una odalisca, una azafata bella y tonta... o el aire decidido e inteligente de las mujeres emancipadas". Así concluye el texto. Es interesante lo de la triple firma, que disuelve la identidad del autor como entidad unitaria y coherente. Una 'multiplicidad' para Deleuze.

Esta es la imagen con la que en 1984, el mismo año en que salió *Sodoma* y que Perlongher escribió "El sexo de las locas" y Gumier Maier "La mítica raza gay", cuando

todavía no se había constituido la CHA, en la portada de la revista *Siete Días* Jáuregui (que va a ser el primer presidente de la CHA), aparece abrazado con su pareja en un contexto fuertemente hostil para esta imagen. De hecho, Jáuregui cuenta que al otro día que salió la revista una vecina lo reconoció y lo atacó con un carterazo en la calle. Pero lo que me importa pensar aquí es qué tipo de vínculo está movilizandando esta imagen y, por otro lado, qué otro tipo de afectos esta movilizandando esta otra imagen, un dibujo de Marcelo Pombo que se publicó unos años más tarde, pero que tiene que ver con los dibujos que Pombo estaba realizando en los '80, en los mismos años del GAG. En este caso, el dibujo se publica en *El Libertino*, una revista de literatura y erotismo, donde también publicó Liliana Maresca y Alejandro Kuropatwa, entre otros. Se trata de una imagen sexualizada, homoerótica, es un autorretrato de Pombo, además, donde aparece la referencia a la calle Christopher en Nueva York, que es la calle de giro gay y un chongo que bien podría ser el que se levantó en ese momento, pero también encuentro en esta imagen la posibilidad de instalar nuevas formas de afecto. Es muy diferente a la foto en la tapa de *Siete Días*, donde la pose lo que hace es reproducir el modelo de la pareja heterosexual monogámica.

Les voy a mostrar algunas imágenes que forman parte de la exposición en el Reina Sofía. Este es Carlos Leppe, no me voy a detener, ya que lo trabajará Fernanda Carvajal. Este es un artista colombiano, Miguel Ángel Rojas. Desde el año 1973 y a lo largo de toda esa década, Rojas realiza una serie de registros fotográficos que toma en lugares de encuentro homosexual, de sexo nómada, como diría Perlongher, que son básicamente cines de Bogotá como el cine Faenza (que las maricas denominaban "el Fanny", mariconizando el nombre) o el Mogador, que es el caso de esta serie que se titula "Sobre porcelana". Escondido con su cámara, a través de un agujero en una pared, Rojas registra en una secuencia de 18 fotos el encuentro entre dos varones. Quisiera leerles algo que dice él con respecto al proceso de las fotos: "tenía que llevar la cámara oculta porque era un sitio donde podía suceder cualquier cosa, era un territorio salvaje. Yo tenía un maletín donde cargaba la cámara toda cubierta con cinta negra para que no brillara, una linternita, una bola de pasta limpiatipos, un disparador largo, ese era todo el equipo. Me sentaba generalmente a la mitad del bloque de sillas y contaba las sillas que me separaban del corredor, cada silla tenía 50 cm, un día las había medido con un metro; entonces, por ejemplo, eran 6 metros y así dentro del maletín con la linternita cuadraba el foco sin mirar por el visor. Luego anclaba la cámara con la pasta limpiatipos al brazo izquierdo de la silla, con la mano izquierda

camuflaba un poco más la cámara y con la mano derecha manejaba el disparador largo. Cuando sentía, cuando tenía algo al lado, paradójicamente me concentraba en mirar la pantalla y disparaba, contaba 30 segundos y soltaba el disparador, pasaba la película de nuevo, miraba al frente y nuevamente disparaba”.

El otro caso que tomé es otro artista colombiano, Álvaro Barrios, Desde el año 1972 Barrios empieza a realizar una serie de intervenciones que denomina grabados populares, recurriendo a esta posibilidad de multiplicación técnica del grabado y en la línea de una serie de estrategias de popularización del grabado, del grabado pensado como medio democrático. Lo que hace Barrios es editar una serie de imágenes que eran publicadas en revistas o periódicos donde el inserto que el hacía (este grabado popular) era reproducido en offset y tenía la misma tirada que el medio en el que circulaba. En esas imágenes lo que hace Barrios es introducir una serie de referencias homoeróticas, particularmente a partir de la cita del martirio de San Sebastián, ícono homoerótico por excelencia. En este caso vemos un San Sebastián atado a una columna donde las flechas son plumas de pavo real o este otro, que además contiene un texto que dice: “describa usted aquí un martirio de su invención. Puede inspirarse en los martirios reales que sufren actualmente todas las personas perseguidas a causa de sus ideas”. Es un texto que hizo circular a partir de arte correo, a través del correo postal. En este otro caso es él mismo travestido “como Marcel Duchamp como Rose Selavy” y además hay un guiño a un *ready-made* en el que Duchamp le pinta bigotes a una reproducción de la Gioconda. En esta serie de grabados hay otros dibujos que utiliza como los dibujos de Tom de Finland, como una interpelación marica a la historia del arte, llamando la atención de que también la historia del arte está sexualizada, aquello que se nos aparece como neutro sexualmente finalmente está heterosexualizado.

En el caso de la anterior, lo que hace Barrios es reinterpretar el gesto de Duchamp como gesto de disidencia sexual, reinterpretar ese gesto en la clave de una crítica a la relación sexo-género y a la vez lo invierte, porque él se autodenomina como el *ready-made* de Duchamp sin la necesidad de dibujarse el bigote.

Lo que vemos aquí es una serie de fotos de la artista argentina Liliana Maresca, con objetos realizados a partir del ensamble de varios elementos, fotografiada por Marcos López. Ella aparece posando desnuda con estos objetos que leo en términos de corsets, de dispositivos que, desde la teoría queer podríamos entender como dispositivos de productivización disciplinaria del cuerpo de la mujer. Pero también hay

algo en la serie de Maresca que podríamos relacionar con una suerte de devenir poshumano, para cerrar con esta idea de "Perder la forma humana", como se llama la exposición del Reina Sofía. Nuevamente está este doble problema, por un lado, el cuerpo como lugar de inscripción de la norma, a partir de este dispositivo que normaliza el cuerpo de la mujer. Pero el cuerpo también como lugar desde donde esos propios dispositivos de disciplinamiento pueden ser utilizados críticamente para desorganizar ese régimen de poder. En esa desorganización hay algo que disuelve lo humano o al menos lo pone en cuestión. Esta especie de doble tráquea que aparece con ese tubo, por ejemplo.

Los invito a hacer preguntas

(Intervención) en la foto de Barrios por ser real, el bigote no deja de ser pintado.

(Fernando Davis) Es verdad, finalmente termina volviendo sobre la performatividad del género en términos de Butler, el bigote como signo que da cuenta de la masculinidad es leído así por una reiteración performativa y en ese sentido está pintado.

(Intervención) esto que vos decías del decir del poema de Perlongher me viene a la mente cosas que hace Dani Umpi cuando hace "Zamba para olvidar".

(Fernando Davis) De hecho tiene que ver con la tesis de Cecilia Palmeiro que conecta en su tesis eso con la galería Belleza y Felicidad en Buenos Aires, el trabajo de Pablo Pérez, el trabajo de Dani Umpi.

(Ana Longoni) la tesis es leer a través de Perlongher la escena contemporánea de la literatura y el arte argentino, super interesante, *Desbunde y felicidad*.

(Intervención) ese concepto de cuerpo vibrátil de Rolnik ¿en dónde lo puedo leer?

(Fernando Davis) Está en un libro de ella que se llama *Cartografía sentimental*, que solo está en portugués, lo retoma en varios ensayos, por ejemplo, en "Geopolítica del rufián", también en una entrevista publicada en un libro que se llama *Conversaciones en el impasse*.

(Intervención) Ese concepto de cuerpo vibrátil es muy similar al de cuerpo libidinal en Freud, no hay nada natural en los cuerpos sino más bien se arma un circuito deseante que eso le va dando la categoría de lo humano en su dimensión simbólica y libidinal. Por eso quería retomar el tema de las fotos que va más allá de lo humano como el cuerpo es una construcción, no es una cuestión meramente biológica o natural.

(Fernando Davis) Yo he leído poquito.

(Intervención) Probablemente por Deleuze.

(Fernando Davis) Tanto Deleuze como Guattari son fuertemente críticos, desde el *Antiedipo* les dan un palo tras otro a Freud y sus discípulos.

(Intervención) sin embargo eran alumnos de Lacan y en las lecturas que hacen no se despegan tanto del psicoanálisis como ellos dicen, quizá se despegan de algunos conceptos.

(Fernando Davis) yo creo que sí, tal vez no vamos a estar de acuerdo.

(Intervención) tal vez en su lectura del Edipo critican más a los posfreudianos.

(Ana Longoni) Para mí es un poco la relación que tienen con la izquierda o con el marxismo, a todas luces están haciendo una crítica a cierta ortodoxia de la izquierda pero eso no significa que renuncien a ese legado sino que se lo apropien de una manera loca. Creo que Suely piensa ese cuerpo vibrátil (y no se si está en Freud) cómo ese cuerpo aparece obturado, anulado o adormecido por efecto del trauma.

(Intervención) la concepción de la psicosis básicamente es como ese cuerpo abyecto que no llega al circuito libidinal deseante, para no entrar en temas muy clínicos, esta noción de cuerpo vibrátil sería el inicio de esta dimensión humana del lenguaje y del cuerpo en tanto sexuado.

(Fernando Davis) en Suely el cuerpo vibrátil aparece bloqueado, por un lado, por la dictadura, porque la invención de nuevas formas de vida que apostaron a construir (y que de hecho construyeron) los nuevos movimientos artísticos contraculturales, contrahegemónicos de los 60 y 70 se vieron clausurados en su efervescencia revulsiva por las dictaduras. Entonces se clausura ese devenir vibrátil de los cuerpos, pero al mismo tiempo sucede otra cosa que es el despliegue del capitalismo cognitivo, del modelo neoliberal que también aparece clausurando la potencia desterritorializante de los cuerpos.

(Intervención) Eso Lacan lo postula en tres registros diferentes, lo real, lo imaginario y lo simbólico y para Lacan lo real sería lo más cercano a esto que trastoca lo establecido, la capacidad de decir o de simbolizar o de ver en imágenes, algo. Ese real es lo que existe y no puede ser inscripto en todo lo simbólico o la norma, lo social o como se llame.

(Fernando Davis) Para pensar la cuestión marica tengo ciertos celos con Lacan porque es fuertemente homofóbico además.

(Intervención) Más allá de las simpatías o antipatías que pudieran tener con él en lo que planteás, en el discurso lo tomaron de allí, evidentemente porque eran discípulos de Lacan.

(Fernando Davis) o tomaron otros caminos.
Bueno quedamos aquí, muchas gracias.

Clase 4

Daniela Lucena y Gisela Laboureau

La investigación surge hace más de dos años, a partir de un entrevista que le hicimos Roberto Jacoby, donde hablamos del vínculo entre arte y política en los años 80 y 90. En esa entrevista él mencionaba la idea de la "estrategia de la alegría" para pensar una serie de iniciativas o prácticas que surgen en el ámbito del rock durante los últimos años de la dictadura y que buscan fundamentalmente liberar, desencadenar los cuerpos atemorizados -sobre todo de los jóvenes- para que se puedan poner en movimiento y bailar y encontrarse con otros y disfrutar. Jacoby ubica esa estrategia como una especie de respuesta política de resistencia, de confrontación, frente a lo que estaba ocurriendo con la dictadura, con el terror y el miedo que habían invadido todos los ámbitos de la vida cotidiana. Él diferencia la estrategia de las Madres de Plaza de Mayo, donde claramente el cuerpo tiene un lugar importante porque lo que se busca es visibilizar los cuerpos de los familiares desaparecidos, de esta otra estrategia que nosotros decimos que es el "lado b", que recibió menos atención y que por ahí no fue tan visible en el espacio público como lo fueron las siluetas, pero que sin embargo fue muy potente en el sentido que se propuso recuperar espacios de sociabilidad y de encuentro y, como dice él en su definición, generar "formas personales pero no por eso menos importantes de la libertad".

La "estrategia de la alegría" surge en los últimos años de la dictadura en el ámbito del rock y se relaciona con una idea del Indio Solari, de Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota, porque ellos hablaban de proteger el estado de ánimo. Desde el año 77, 78 el Indio dice en diferentes reportajes que la misión de su grupo en ese momento fue la protección del estado de ánimo. Nosotras el año pasado pudimos hacerle una entrevista por mail al Indio Solari y trajimos hoy tres fragmentos, copiados tal cual él nos los envió. Son ideas muy fuertes y de hecho de una de estas frases surge el nombre de la exposición del Reina Sofía, que es *Perder la forma humana*. Nosotros le preguntamos específicamente sobre esta idea de proteger el estado de ánimo, le comentamos la idea de Roberto de la "estrategia de la alegría" y él respondía esto:

"Me recuerdo en esos años como formando parte de una conspiración inspirada en la política del éxtasis. Existencialismo cínico, contracultura, mayo francés, beatniks, nueva izquierda, anti-psiquiatría y música de rock como hilo musical brindaron el desfile de ideas que me empujaron hacia el futuro con una alegría impúdica que aún

conservo. Monologuistas contestatarios, bailarinas de strip-tease y músicos de happening-rock intentábamos carecer de identidad con la intención de vivir en revolución permanente. Éramos tan pocos que el borde de los escenarios se hacía permeable y emancipaba a artistas y a espectadores de sus roles acostumbrados. La idea era perder la forma humana en un trance que desarticule las categorías vigentes y provea emociones reveladoras. La política del éxtasis, estuvo dedicada a la transformación de la especie y no a la transformación de la sociedad”.

Tenemos acá también imágenes del fotógrafo Aspix. Son fotografías que nunca se expusieron en museos porque eran para revistas de rock y ahora se van a mostrar en la exposición del Reina Sofía. Esto es La Esquina del Sol donde fueron los primeros shows del grupo. Ahí está Enrique Symns haciendo alguno de sus monólogos, realmente era muy poca la gente, no como fue después. Estos son también retratos de Aspix.

Las otras dos frases que nos parecían interesantes de la entrevista justamente hablan de dos rasgos y dos actitudes centrales para comprender esta serie de prácticas y de acciones que nosotras estudiamos: la alegría y el placer. El Indio dice:

“Un artista está obligado a surfear sobre las olas terribles de las cosas que ocurren y que pueden hacer intolerable la vida. Cuando solamente se declara pesimista es porque está dominado por su arrogancia. Soy un hedonista ético declarado y por tanto estoy convencido que tenemos derecho al placer. Creo entonces en poder utilizar el placer como principio ordenador como una cuerda guía en un laberinto. Un buen estado de ánimo es como una religión a un mejor precio su principal mandamiento es: ¡No te aburrirás! Durante la dictadura militar fue necesario construir guaridas underground para Dionisios. Tratar de que el miedo no nos paralizará y que el amor no fuera desacreditado, que siguiera operando como el simple deseo del bien para otro, que la alegría no fuera parodiada y que la belleza apareciera, aunque más no fuera esporádicamente”.

Acá aparecen varias cuestiones que están en consonancia con lo que decía Roberto de la alegría, pero también esta idea de guaridas underground para Dionisios va en sintonía con el recorte que nosotras hicimos. A partir de la definición de Roberto, con lo que nos dijo el Indio y una serie de documentos que fuimos relevando, veíamos que esa estrategia que surge en el ámbito del rock en los últimos años de la dictadura con el retorno de la democracia se diversifica, se multiplica y se empieza también a desarrollar -no de manera consensual- en otros espacios de lo que se llamó el under

porteño de los años 80. O sea que no solo tuvo que ver con el rock y con ciertos grupos de rock, sino también con otros espacios y otras acciones que distintos actores culturales y artistas llevaron adelante en los años 80. Entonces pensábamos que en esas "guaridas underground para Dionisios" aparece fundamentalmente la idea de pasarla bien, después de tanto sufrimiento, de tanto dolor, poder encontrar un lugar para reunirse, para socializar con el otro, para intercambiar, para producir. Todo eso era algo muy potente que estaba ocurriendo y podría llegar a pensarse como una forma diferente de la política, una micropolítica.

Nosotras delineamos algunas características distintivas de los espacios que estamos trabajando: son iniciativas o espacios en los que aparecen estéticas relacionales y festivas; en los que el hecho artístico tiene que ver con generar formas de sociabilidad, de intercambio, de trabajo en cooperación; se dan al margen de los circuitos tradicionales, son iniciativas que ocurren en bares, discotecas o talleres improvisados por los artistas; algunas se dan también en lugares públicos, pero generalmente son lugares nuevos que se crean con ese fin o lugares ya existentes que se recrean para llevar adelante esas iniciativas. Por otro lado, aparecen actores de diferentes zonas del campo cultural trabajando juntos, tocando, pintando y produciendo algo en el mismo espacio. Aparecen poetas, músicos, artistas plásticos, intelectuales que están compartiendo esos espacios, compartiendo iniciativas, llevando a cabo producciones artísticas en conjunto. También es muy fuerte y novedosa la experimentación y el vínculo que se da entre arte y cuerpo. Después Gisela se va a dedicar a hablarles sobre las prácticas vestimentarias y del cuerpo como soporte de estas prácticas vestimentarias nuevas que son indisciplinadas, irreverentes y que aparecen como alternativas a la modalidad disciplinadora de la dictadura.

Pensábamos también en la idea de una micropolítica que ya no es una política de la gran revolución o de las organizaciones armadas o de las grandes causas, sino políticas que tienen que ver con los cambios y con situaciones o hechos de la vida cotidiana y esto es algo que comparten, aunque no sea deliberado o consciente. Algunos dicen explícitamente que había una intencionalidad de hacer otro tipo de política y otros no, pero más allá de esa enunciación, hay formas de vinculación, ideales y propuestas que tienen que ver con esa micropolítica del día a día y que es también un corrimiento con respecto a la izquierda, con las organizaciones armadas y con la forma de hacer política de los partidos políticos más tradicionales.

Aparecen también con un rol muy importante el humor, el placer, el hedonismo como decía el Indio, la alegría, el disfrute que también tiene que ver con el cuerpo y los sentidos y pensábamos cómo en todo esto hay una resistencia a los valores, al disciplinamiento impuesto por la dictadura, pero también una apuesta por construir algo diferente, desde el propio cuerpo hasta otro tipo de vínculos. Y a su vez una indisciplina, si pensamos en un poder que fundamentalmente circula y se ejerce a través de los cuerpos. Esos cuerpos "otros" aparecen como indisciplinados y se pueden pensar como insubordinados ante las normativas del gobierno militar, pero también ante las imposiciones de ciertas organizaciones políticas.

Nosotros estuvimos relevando varios de estos espacios y hoy trajimos materiales para mostrarles y compartir con ustedes.

Estas son imágenes de La Zona, que es un taller-bar que abre Rafael Bueno (arquitecto y artista plástico) en 1981 en la zona de Recoleta.

(Proyectan un video)

Ellos hacían obra de gran formato y en aquella imagen se ve un plástico, que lo llevaban al café Einstein (el bar de Omar Chabán, Helmut Zieger y Sergio Einsenstein) ponían el plástico y pintaban entre todos mientras tocaba Sumo o hacía una performance Katja Alemann. Había una idea de pintura colectiva, pero además de pintar mientras se hace otra cosa y que sea transparente para que se pueda ver. Después ese plástico o esa pintura se regalaba o se sorteaba entre los que estaban ahí.

(Intervención) ¿En qué años funcionó La Zona?

(Daniela Lucena) Rafael Bueno no se acordaba bien si desde fines de los 80 o 81. En La Zona pintaba el trío Loxon que estaba compuesto por Rafael Bueno, Guillermo Conte y Majo Okner. Guillermo no se acuerda de nada, nos dijo que habláramos con Rafael que tiene más registro, pero él no se acuerda de nada, sí dijo que la pasaban bien (risas). Eso es algo que nos pasa muy seguido, primero porque no hay casi registro, porque no tenían el ánimo de registrar, salvo Rafael que es el único que tiene como 40 fotos y videos. En La Zona había muestras, performances y también funcionaba como bar. Incluso las pocas fotos del Einstein que encontramos hasta ahora son de Rafael, porque fuimos a entrevistar a Katja y no tenía fotos del Einstein. El Einstein abre en 1982 y lo clausuran en democracia, en 1984. El Einstein era un espacio que se le ocurre a Chabán junto a Einsenstein (que después armó Nave Jungla en los 90) y el tercer dueño era Helmut Zieger y junto a ellos estaban Katja Alemann

y Vivi Tellas que eran parejas de Omar y Sergio. Ellos arman el café muy precariamente, con muebles de cottoleño y cosas que iban encontrando. Lo piensan como un espacio de reunión y como un lugar para encontrarse con amigos, donde pueda darse un espacio de encuentro. En el Einstein empiezan a tocar grupos que después se hicieron muy conocidos en los 80 como Sumo, Todos tus Muertos, Los Twist, Soda Stereo, pero, como les dije hay muy poco registro. Esta foto es de Rafael Bueno y este es uno de los afiches donde se ve la dirección: Córdoba 2547. Ésta es de cuando hacían la pintura en vivo, pintaban mientras alguien tocaba o hacía un monólogo o actuaba. Había ollas populares los jueves, preparadas por Omar Chabán. Acá hay imágenes de Loxon pintando en estos plásticos, se llamaban Loxon porque usaban esa marca de pintura.

Estas son fotografías de Aspix, el fans club de Sumo nos parece genial, eran cinco. En ésta están Liliana Maresca y Marcos López.

El otro espacio que estuvimos trabajando es Cemento, que abre en 1985. Especialmente nos interesan los dos primeros años, después va cambiando y se convierte en un boliche en el que hay recitales y demás, pero durante los primeros años de Cemento se daba también esa idea de encuentro y de experimentación, de pintura, de rock y de performance. Este es un afiche que me dio Diego Fontanet, era una muestra que incluía una performance e incluía pinturas donde trabajaban a partir de la idea de analítica del poder basándose en Foucault. Aparece esta referencia, que nos parece importante, porque atrás de este afiche había un texto de Foucault -que creo era de *Microfísica del poder*- y la invitación para ver las pinturas en la discoteca.

(Ana Longoni) Es interesante hacer el cruce con lo que vimos en la primera reunión ¿recuerdan?, en primer lugar porque Diego Fontanet era del grupo Capataco, de esa práctica de Museos bailables que impulsó Coco Bedoya aparece muy clara estos cruces casi programáticos de estos espacios. Compartir en una noche, en un museo efímero la discoteca sin que eso interfiera con la actividad habitual de la discoteca pero abriéndola a otros espacios.

(Daniela Lucena) Además es interesante porque en el caso de Fontanet participó en el Siluetazo. Son presencias que vas encontrando en iniciativas ligadas a los derechos humanos o acá, algo que tiene que ver con una muestra de pinturas por "fuera de", en la que uno podría decir que no hay una consigna política explícita, pero sin embargo la tiene. Por eso nosotras ponemos en duda esa división entre "artistas políticos" y "artistas no políticos" y enfatizamos la politicidad que tienen estas

prácticas, una politicidad diferente, que no tiene que ver con ciertos mandatos o ciertas formas tradicionales de la política de izquierdas, pero que sin embargo es muy corrosiva y va a ser un núcleo fundamental para las prácticas posteriores, muy importante para comprender prácticas de los 90 e incluso post 2001.

Estas son las pocas fotos de Cemento que tenía Katja, en las que nuevamente se ve esto que marcaba Ana: es una discoteca pero hay pintura, está ella en una de sus performances, estaba también desde el 86 La Organización Negra que encontró en Cemento el espacio que los recibió, que les permitía hacer esa puesta en escena no apta para un teatro convencional y entablar ese ida y vuelta tan particular con los espectadores...

Intervención: ¿Cómo era el planteo desde el grupo mismo de participar de discotecas, bares, eso de desacralizar el museo para sacralizar la discoteca como lugar de muestra de arte?

(Daniela Lucena) Para mí en realidad no se buscaba sacralizar, porque no se daba esa distancia que hay en el museo con la obra, porque pasaba todo junto o había obras colgadas y la gente las escupía o las escribía, era más performático. Pérez Celis, que es el papá de una de las Gambas al Ajillo (María José Gabin), cuelga varias veces sus obras en el Parakultural. Hay una obra de él -que aún está así- a la que durante un recital punk le escribieron una A de anarquía y quedó así. Me parece que en todo caso hay una contaminación en la que la obra de arte queda ahí, pero no está la distancia contemplativa del museo. Pensá que el Einstein era muy chiquito y la tela enorme estaba al lado de los que estaban tocando o tomando algo, estaba todo muy mezclado.

Antes de pasar al Parakultural que es del 86, tenemos un video del 85 hecho por Horacio Devitt (que era en ese momento el marido de María José Gabin) donde actúan Omar Viola y Horacio Gabin, que al año siguiente abrieron el Parakultural. Es un video que se llama "Sálvese quien pueda", lo recuperamos en VHS y lo digitalizamos y fue en el momento justo porque la cinta estaba llena de hongos. Son tres cortos, vamos a ver uno, fue un video que circuló poco. Cuando se lo devolvimos a Horacio y le contamos que se recuperó la cinta justo, por el tema de los hongos, nos respondió que hubiera estado bien con los hongos también porque le hubiera dado otro efecto a la cinta (risas).

(proyectan el video)

Viola y Gabin eran parte de la Compañía Argentina de Mimo y al año siguiente de hacer este video crean el Parakultural, como un espacio para enseñar teatro. Omar Viola nos contó que enseguida empezaron a llegar actores que tenían sus propuestas para actuar y que querían actuar ahí. El Parakultural se inició con una fiesta en marzo del 86 y ahí debutaron con pequeños espectáculos performers y grupos de monologuistas que después empezaron a ser muy conocidos e incluso algunos estuvieron en la TV.

Esta imagen que está en la invitación del Parakultural es una foto armada por Pérez Celis y queda como parte de la invitación retocada con colores. Este es material que nos dio María José Gabin de las Gambas, ellas empezaron ahí. Teatro de la Cortada dice la invitación porque ahí funcionaba ese teatro que estaba cerrado y ellos lo alquilan, era un sótano que estaba en ruinas, que se inundaba, lo arreglan como pueden, igual seguía siendo muy precario. Gabin cuenta que igual estaba siempre como al borde del desmoronamiento o de la inundación. Era realmente algo que se hacía con muy pocos recursos, después fue llegando más gente a ver los shows y a ver los grupos, sobretodo punks, que tomaron al Parakultural como un antro de encuentro para hacer sus recitales. Ésta es una foto de las Gambas donde parodiaban a un grupo de feministas de los 70; acá está María José Gabin en un streaptease dice censura, ella misma se censura; acá el trío Tortonese, Urdapilleta y Batato; los Melli; éstas son imágenes de Aspix, del grupo los Peinados Yoli que también algunas veces iba al Parakultural a hacer sus números, Divina Gloria en el medio. Éstas son fotos de Adrián Rocha Novoa que en ese momento empieza a sacar fotos en el Parakultural y también se ocupaba de la iluminación, están Omar Viola y Horacio Gabin. Éstas son imágenes del segundo Parakultural. El primer Parakultural cierra en el 91 y al año siguiente abre en otro lugar y llega ahí otra camada de artistas, estas son imágenes de este otro Parakultural, cuando lo estaban armando. Este es un retrato de Batato, retratos que Rocha Novoa hizo en los baños y en los camarines del Parakultural. Tengo algunas imágenes que no entraron en La Peli de Batato pero que los directores me dieron que tal vez sería bueno verlas, veremos como andamos con el tiempo. Acá está Batato transformado con tetas. En las entrevistamos incluso marcaron que fue un quiebre muy fuerte también para ellos cuando Batato apareció con tetas. Fue algo bien disruptivo incluso para sus compañeros que estaban ahí, habituados a ver las cosas que hacía Batato y que tenían esa forma de ver el mundo bastante afín. Esta es el día del cierre del primer Parakultural.

(Gisela Laboureau) María José nos contaba que la noche del cierre era de tristeza pero que también era una fiesta, que aún en ese momento estaba la idea de festejo. La consigna del video el arte salva es fuerte.

(Daniela Lucena) Sí el arte salva, el arte es salvar y sálvese quien pueda, esas tres cosas.

(Ana Longoni) ¿En qué contexto hicieron el video?

(Daniela Lucena) El video lo hace Horacio Devitt, que hacía video, porque Omar Viola y Horacio Gabin le dicen que quieren hacer un corto. Entonces lo llevan ellos a La Boca y dice que tenían miedo porque lo miraban mal. Se suben a ese barco, alguien los echa, llega la policía, pero Horacio quería experimentar y estaba haciendo cine, lo hizo pero guiado por ellos dos. Ellos lo que dicen es nada en particular, que ese video se pasaba en el Parakultural y que no había un mensaje en sí que se quería dar. En las entrevistas que hicimos muchos dicen que no hay un mensaje explícito, sino una cosa de improvisación, de lo que salía, sin embargo Horacio dice que lo tenían bastante programado, sabían lo que iban a hacer. A mí me parece muy fuerte la primera idea del arte salva porque en la entrevista que le hicimos a Omar cuenta que él en los 70, antes del 76, pensó en formar parte de alguna organización armada, él tenía esa idea pero a su vez no estaba de acuerdo con la violencia. Por un lado estaba de acuerdo con la propuesta de cambio de transformación social, pero nunca se involucró por la violencia y porque él nunca se vio con un arma. Entre esa militancia armada y el arte, él eligió el arte. Entonces pensaba esa idea del arte salva en ese sentido, en un sentido expone menos que estar con un arma y a su vez el arte puede protegerte contra el poder, las regulaciones o el disciplinamiento. Pero no lo tengo muy en claro, es como una idea en borrador.

(Ana Longoni) También lo digo como una idea en borrador pero esta conversión de la frase el arte salva uno la podría tomar como un manifiesto, en medio de la debacle y el terror el arte salva, pero después se convierte en el arte es salvarse y el sálvese quien pueda que sería un individualismo extremo y el barco que se está hundiendo. Estaba pensando si esto en el extremo del disparate se podría convertir en una parodia del Acorazado Potemkin.

(Daniela Lucena) La mayoría de los entrevistados habla de la irrupción del discurso posmoderno y esto nos llamaba la atención, está muy presente la posmodernidad con todo lo negativo que pudo implicar en ese momento. Entonces también pensaba que

en el pasaje del arte salva y sálvese quien pueda hay un giro de la modernidad/ posmodernidad.

Bueno después lo que les decía de esta etapa del Parakultural, de la irrupción del punk, esta tapa del Expreso, fíjense que es del 78 cuando aparece por primera vez (en las revistas que vimos) el punk. Quién es, qué hace, cómo es su estética, dónde vive, dónde surgen. ¿Quiénes son? Un tajo violento en la música popular.

(Ana Longoni) a un año del ... (inaudible)

(Daniela Lucena) Sí, a un año. Esta revista Cadáveres de Niños tiene notas y poesías muy interesantes, hay un blog en el que están todas las revistas, invitaciones y fotos. Por último en esta selección que hicimos está el Bar Bolivia de 1989, un bar que está vinculado con toda la movida emergente del diseño de indumentaria en Buenos Aires. En Bolivia confluyen muchos de los diseñadores que a su vez formaron parte de las bienales de arte joven. En el bar, arriba, había una peluquería donde podías ir a peinarte y producirte a la par que ibas al bar y estas son fotos de un carnaval, del archivo de Roberto Jacoby ya en el 89. Después de esto Roberto va a hacer las fiestas itinerantes del Club Eros. También está lo del Body-Art en Palladium, que también forma parte de esta estética de la que hablamos

Ahora le voy a pasar la palabra a Gisela porque una de las cosas que hicimos para organizarnos fue empezar a trabajar con Virus y con el llamado campo del rock nacional. Virus desde sus orígenes tuvo una trayectoria relacionada al baile y al disfrute del cuerpo, el cuerpo como "superficie del placer". Roberto habla de su participación en Virus como un proyecto político. Un grupo de rock tiene una llegada masiva que nunca van a tener las artes plásticas, entonces él veía en esa masividad y en esa llegada a los jóvenes la posibilidad de tener un proyecto político que resolviera una de los viejos dilemas de la vanguardia: el arte dónde, para quién... él con Virus ve esa masividad. De hecho Jacoby tiene un texto del 86, que es una charla que él va a dar la Facultad de Ciencias Sociales (vieron que Roberto también es sociólogo) donde él le dice a los estudiantes que estudien el rock, sus letras. Más allá del mercado él ve en la llegada del rock esa forma masiva que el arte en sentido más restringido no tiene.

Siempre cuando Roberto habla de Virus señala las resistencias que encontró dentro del mismo campo del rock nacional porque los criticaban por frívolos, por hedonistas, por ser el "grupo gay". "Ahí viene la banda de putos", decía Luca. Entonces nosotras pensábamos esa irrupción de Virus en relación con el campo del rock nacional en ese

momento. El rock nacional surge desde mediados de los 60 en oposición a un primer rock que hubo acá, que era ese rock castellanizado yailable a lo Elvis, hecho de forma local con El Club del Clan, Palito Ortega, Sandro. Los grupos que aparecen a mediados de los 60 con sus nuevas propuestas musicales lo que buscan es diferenciarse de ese primer rock, porque decían que era para bailar, para "boludos alegres", sin contenido y armado por las discográficas. Entonces sobretodo con la venta de "La Balsa-Ayer nomás" que es del 66 (un simple que vende 25.000 copias) se instituye lo que se va a denominar rock nacional, siempre apolítico en el sentido de que se diferenciaban de los partidos, de los sindicatos, de los movimientos estudiantiles con una idea de cambio desde el yo, con una cuestión más espiritual, con una propuesta que corría en paralelo con otras militancias que tenían los jóvenes en esos momentos. Sin embargo, en toda esa propuesta el cuerpo quedaba relegado a un rol secundario, el rock era una actitud mental, para escuchar, era instrumental. En los recitales el público estaba sentado, se privilegiaba la mente sobre el cuerpo con la idea de conformar una conciencia juvenil crítica. Durante la dictadura el cuerpo aún más quedó en un lugar secundario y de menosprecio, porque se necesitaba aún más esa conformación de ese nosotros comprometido y crítico. En ese contexto irrumpe Virus con su propuesta.

(Gisela Laboureau) En ese contexto nos interesaba pensar prácticas corporales contextuadas, empezar a pensar esta disrupción que aparece en los cuerpos. Cuando nosotras trabajamos pensamos esa idea de que el individuo es producto del poder y ese individuo es un cuerpo y ese cuerpo está vestido. Entonces nos interesa qué relación empieza a establecerse entre el cuerpo, la ropa y la sociedad. Nos interesaba pensar como esas prácticas corporales se daban dentro del campo del rock y cómo había aparecido eso que planteaba Daniela, cómo Virus irrumpió dentro de esa escena generando todo un desacomodamiento a lo que se esperaba. Empezamos a pensar cómo ese cuerpo vestido establece una perspectiva y un espacio de socialización sobre nuestros cuerpos. Hace que entendamos determinado orden, determinadas convenciones de cómo se presenta el cuerpo vestido en el encuentro con los otros en el espacio público, yendo a la escuela o a un trabajo. Esa presentación tiene que ver con un carácter coactivo que hay sobre el cuerpo. Desde mediados de los 70 el espacio del rock se había constituido desde un lugar de la diferencia con respecto a la moda hegemónica más estandarizada, de cuerpos estandarizados (por ejemplo, talles en la ropa, small, medium, large es la idea de pensar cuerpos estandarizados). Son

años donde empiezan a verse las marcas en la ropa, donde la cuestión vestimentaria está atravesada por una moda bastante anodina y homogeneizada. Decía Katjia en la entrevista: "Era un horror la Argentina, era un horror, todo el mundo vestido de gris y azul. Todo el mundo más o menos igual, las minas super histéricas todas flaquititas, todas preciositas, con los culos superajustados como siempre pero mucho más que ahora. Todo llevado a una cosa bien estándar de lo que sería la seducción, en esa época era el jean ajustado, las remeritas, todas las rubiecitas teñidas o con claritos. Era muy así la Argentina, muy, muy así, muy, muy uniforme. La rubia tarada de Luca, era eso".

Entonces Katja hace una descripción de cómo aparecía esa presencia del cuerpo en el espacio, con esa idea de una moda estandarizada. A partir de esa moda standarizada aparece una antimoda, que es una moda con una estética muy hippie. Justamente en las entrevistas esto empieza a aparecer, con Claudia Sinesi de las Viudas o incluso en las entrevistas a Federico. La ropa dry, las botitas de gamuza, el pullover, el poncho es esa estética hippie que aparece en el campo del rock que también ordena en el sentido que genera una pertenencia grupal y una identificación como grupo. Porque aparecen también otras estéticas, como los metálicos con las tachas, las camperas de cuero y en ese contexto es la irrupción de Virus.

Federico va a tener dos locales (no simultáneamente) en la Galería Jardín. Un local se llamaba Limbo, un nombre que nos remite a la idea de perder la forma humana, porque el limbo es también un espacio que está al límite, al borde de, que desterritorializa, que deviene. El otro local se llamó Mambo, es interesante pensar desde el lenguaje y desde una práctica corporal e indumentaria mucho más jugada y osada que comienza a aparecer en estos locales. En el libro "Virus. Una generación" dicen que estaban adelantados... en realidad estaban muy adelantados. Aparecen en los locales de Federico estéticas que van a ser completamente disruptivas, por el color de la ropa estridente, unos pantalones llamados Limbo que son más babucha arriba y finitos abajo, pañuelos, diferentes texturas, los botones, cierta estética desacralizada también en el vestido. Porque en los primeros recitales la idea era que eran punks, Federico hablaba de las escupidas, porque los punks escupían aquellos que les gustaba y a él le molestaba bastante.

Acá en la foto se ve, el de Federico era un cuerpo que no podía ser clasificado. Estas flores las había hecho Renata Schussheim, porque también es interesante pensar

como esos espacios coagulaban el encuentro de artistas que tenían que ver con los intereses de Federico.

(Daniela Lucena) También una cosa que ellos dicen de los cómplices creativos, que tanto ellos como Los Redondos tienen cómplices creativos de los 60: Rocamble con Los Redondos y Roberto Jacoby con ellos. Como alianzas con la avanzada de otra época.

(Gisela Laboureau) En Federico había todo un interés por la moda desde el Di Tella y ahí conoce a Roberto. Roberto cuenta que él también iba a Limbo y ahí sus encuentros con Federico, por una cuestión de no compartimentos estancos le interesaba el arte, la moda, la decoración, la arquitectura y todo eso se ponía a jugar incluso en el local, organizaba las prendas, la música que se escuchaba. Una de las críticas que se le hacía para menospreciarlo era que era un imitador de Bowie.

Esta frase de Federico: "hay mucha gente que cree que atender el cuerpo es una cosa estúpida, que bailar es perder el tiempo. Yo creo que atender el cuerpo es igual que atender la mente. Es tan elevado lo uno como lo otro." O pensemos en la letra de la canción "poner el cuerpo y el bocho en acción" ¿no? Esta cuestión nos interesa y retomamos teóricamente a Deleuze y a Spinoza: más que asombrarme de tener un cuerpo lo que me sorprende es lo que el cuerpo es capaz, decía Spinoza, lo que el cuerpo es capaz en acción y en potencia.

Ante todo esto la reacción del campo del rock era de rechazo, a los putos dónde los ponemos. Roberto dice que a Federico le interesaba la ambigüedad y el Indio también lo dice en la entrevista que le hicimos. Federico dice: "no me interesan los cotos, ni que alguien tenga que decir si algo está bien o está mal, no es eso, me interesa trascender eso, qué esperar de lo ambiguo, escapar de esas formas que aprisionan".

(Daniela Lucena) Lo subversivo que puede significar lo inclasificable y cómo a veces te puede tornar invisible para la policía o para el que reprime. Una cosa interesante es pensar cuantas resistencias encontró Virus hacia adentro el campo del rock y que no hubo una censura del Comfer, sino que fue más desde adentro.

(Gisela Laboureau) Y sí... lo que decíamos es que esto se puede producir porque hay un germen autoritario que lo reproduce, lo que dice Foucault, no hay nada más material y corpóreo que el ejercicio del poder. Además hay otro componente que es esta preocupación por el cuerpo, por la moda. Roberto decía que lo único importante era destacar la cuestión cosmética que tenía Virus y que en realidad Virus era mucho más corrosivo que eso.

La moda siempre ha sido un espacio, a lo largo de la historia, que ha quedado del lado de lo femenino. Hay algo en la historia del vestido que se llama la "gran renuncia". La moda al principio estaba muy ligada a la cuestión estética, había una femeneización de los cuerpos. Paulatinamente la moda fue diferenciando lo femenino de lo masculino y el hombre empezó a usar traje. Esa es la gran renuncia del hombre a la moda, es el burgués del siglo XIX que renuncia a lo estético. Si un hombre es racional, su vestido es racional y lo refleja en el cuerpo. Por eso desde entonces aparece la idea de lo frívolo, de lo banal, la moda como cosa de mujeres.

En Virus aparece esta cuestión, porque lo que recalca la revista Humor era que estaban maquillados, cosa de mujeres. A ellos los tildaban de frívolos, banales y superficiales porque la moda y la estética era cosa de mujeres.

Volviendo a la pregunta de Spinoza que retoma Deleuze, ¿de qué es un cuerpo capaz? A nosotras nos interesaba situar todo esto dentro de la estrategia de la alegría, porque hay un lugar de afectividad. La moda a veces tiende a acelerar en los objetos una cosa mercantilizada, homogeneizada, hay que ponerle algo de fetiche pero de fetiche en el mejor sentido. La ropa tiene un lugar transformador, dialoga con nuestro cuerpo. Los artistas, por ejemplo Gabin, Daniel Melero, Ana Torrejon, ellos buscaban sus ropas en San Telmo, en la feria de Dorrego, prendas que tienen historia y que se vuelven a activar.

Esta frase es de Melero:

"Iba mucho al Einstein Jean Francois Casanova (que también había participado de Virus, de las performances) y ahí me vinculo con él. Después de haber tocado en el Einstein él nos hace el vestuario. En el Einstein éramos modernos, más bien de saquitos y camisas, pelo corto como los primeros *Talking Heads*. Le prestábamos atención absoluta al estilo no a la moda, era el modo, el modo mata moda, de eso estoy seguro. Entonces ¿cómo llevás lo que no es de moda? te convierte en una persona que tiene un estilo moderno, generar un estilo, tener estilo o no tenerlo, vos podés tener lo que está trendy o de moda, podés estar vestido con lo que no está trendy pero si no tenés el modo no estás ni en un lugar ni en el otro. Vos podés ponerte el saco que no hay que usar, si usás el saco que no hay que usar podés tener el modo, si tenés el saco que hay que usar vas a tener que convencer a lo del modo de que tenés algo probablemente y los demás te van a ver como miembros de su tribu, para entrar en la tribu del estilo más que tener la ropa que está a la moda. Es el modo de la elección, es el modo el que te lleva".

La idea del modo, la forma de vestir, el modo que carga al vestido una experiencia intersubjetiva, esta cuestión de pensar en el modo una forma visible de intención, de acto de comunicación porque todo el tiempo estamos leyendo a los otros, hay un acto de lectura permanente.

Además, en el caso de Virus, hay otra cuestión que es su hermano desaparecido. Ese es un dato que ellos no dan a conocer, que se sabe mucho después, porque ellos no lo ponen a jugar. A pesar de esa situación sumamente dolorosa para toda la familia los hermanos Moura hacían una música alegre, para disfrutar, sin dramas decía Federico. Entonces parece una contradicción tildarlos de frívolos por la ropa que usaban, por el modo en que elegían las prendas o por los colores o porque se maquillaban...

(Daniela Lucena) Sí, ellos tienen una canción "Ellos nos han separado" que hace referencia al tema, dice algo así como hermano, ellos nos han separado, espero tenerte a mi lado... Es una letra muy densa y uno lo ve a Federico en los recitales bailando esa canción como bailaba Wadu-Wadu. Es poner el cuerpo, el cuerpo vestido y el cuerpo que baila. Él manda a levantar las butacas de Obras y de otros teatros en los que tocan para que la gente se pueda mover. Hay una presencia del cuerpo que es total y está en todo, en esa búsqueda de la estética, de las escenografías, de los maquillajes y de la ropa adecuada.

(Gisela Laboureau) Sí, era ropa extraña y delirante. ¿Qué significa extraña? Es interesante pensar que el autoritarismo se puede dar en lo micro, en lo cotidiano. Cuando nosotras entrevistamos a Ana Torrejón, ella formó parte de un grupo que se llamaba Las Inalámbricas que hacían performances, ella nos contó algo interesante, nos decía: "la calle era durísima, me gritaban loca". En ese momento no hay nadie ahí presente que te dice: gritale a esa mujer loca por su forma de vestir, sino que sale, puede activarse en ese momento algo que dice Foucault en el texto que está en la bibliografía para esta clase, "no os enamoréis del poder". Pareciera que algunas prácticas que se dan en el campo del rock, son un enamoramiento con ese afecto autoritario, machista y homofóbico. Una manera de necesitar saber quienes son esos otros para poder prever qué esperar de ellos. El orden autoritario funciona porque hay gente que responde a ese orden. La pregunta que nos hacemos retomando a Foucault, nos permite pensar esas relaciones de poder y el margen de libertad que hay en toda relación, la pregunta clave es: qué hacemos con ese margen de libertad. Bueno en ese margen de libertad: te tiro la naranja, te escupo, te desprecio, en mi margen de libertad no puedo relacionarme con tu diferencia, me molesta, me genera

conflicto. Asumo algo que dice Virilio en relación al poder “administrar los pequeños terrores íntimos”, lo jóvenes fueron el blanco privilegiado de ese poder que reproducían pero a Federico le tiraban las naranjas y él se reía e ironizaba.

(Daniela Lucena) Federico leía esas agresiones en ese contexto represivo, él entendía que eso era parte de un contexto autoritario y decía que prefería esa reacción de la gente, por lo menos estaban diciendo algo, se animaban a mostrar su disgusto.

Intervención: Los redondos, Sumo, pero la estética punk, el pogo, la ropa militar, ¿cómo lo relacionarían con Virus?

(Daniela Lucena) La moda hegemónica en cada momento tiende a disolver al individuo, marca patrones generales, masivos. En los años de la dictadura esto fue todavía más marcado, pensá que en la revista Para Ti se promocionaba el estilo militar, son los años donde aparecen los tres talles únicos, donde se empiezan a mostrar los logos de las marcas bien grandes en el exterior de las prendas... Con respecto al punk, para mí Virus era punk no por la música, el punk no es antimoda como se cree...

(Gisela Laboureau) Hoy hablábamos con Daniela justamente de la customización, que es por ejemplo cuando Nike te vende las zapatillas en blanco y las fibras para que vos te pintes tus propias zapatillas, como las marcas se apropian de una forma mercantilizada que le quita el potencial que originariamente tenía como antimoda. Esta cuestión punk Melero también lo dice, éramos una banda punk sin embargo éramos una banda moderna, pop, pero en la actitud nosotros hablamos de la idea de la customización, que vos te apropias de tu ropa y hagas lo que quieras. Es uno el que hace ese acto de apropiación, no una marca lo hace por vos.

(Daniela Lucena) Eso que se lee como antimoda es super potente y que se geste en un local de ropa es muy significativo también (...) En la entrevista que le hicimos a Claudia Sinesi ella remarcaba que durante su adolescencia, en el colegio, no la dejaban usar colores. Imaginate que no te dejen usar un color determinado... Ellas después, las Viudas, usaban ropa super colorida en los shows, ropa que hacían ellas mismas, con objetos de limpieza o cosas de cotillón que no eran materiales típicos del mundo de la moda...

(Gisela Laboureau) Claudia nos decía que cuando la gente las veía con esos colores las odiaba, porque era como si no les importara nada, o era al revés, era que les importaba tanto todo que querían romper con toda esa oscuridad y esos colores oscuros que se usaban.

(Daniela Lucena) Además también la ruptura de Federico tiene que ver con eso que él dice de cuidar el cuerpo. Eso también es anticipado porque el cuidado y la belleza en los 80 todavía eran algo típico de lo femenino, recién desde los 90 en adelante el hombre va a empezar a apropiarse de lo estético, del cuidado. Él con esa idea de cuidado, de prestarse atención él y vestirse él y vestir el escenario y vestir la tapa de los discos y contratar a alguien que dibuja para hacer una tapa... había algo bastante de avanzada y rupturista en esa actitud.

(Intervalo)

Este es un registro de Gambas al Ajillo en el Parakultural.

Habíamos pensado hacerles una propuesta como cierre para este encuentro. A partir de una frase de Federico, la idea de Perlongher de lo fragmentario de la poesía y esta idea que nos convoca a perder la forma humana, perderla a partir de un cadáver exquisito. Tomando esta frase de Federico: "No nos interesaba decir cosas coherentes, sino tener coherencia en intensidad, completar imágenes, trabajar con sensaciones y no con ideas rígidas. Una fantasía mía era poner en un sobre interior todas las letras separadas, para que la gente tuviera que hacer un gran esfuerzo y unir las partes. Es que una frase, un verso, puede ser más importante que toda la letra, una pincelada puede valer más que un cuadro, esa es la idea". Entonces se nos ocurrió traer ésta imagen que hizo el papá de María José Gabin, José Pérez Celis para que a partir de esto y sobre esta imagen hagamos un cadáver exquisito, lo hacemos circular y después lo leemos y compartimos.

En qué se empieza a perder
perder
palabra cuerpo-palabra deseante
desborde de amor
del cuerpo descubierto,
lo virtual en mucho ángulos
quiero bailar, ¿quierés bailar?
las casas de todos no se parecen en nada
la distancia termina en el barranco
la parte es lo único-hoy toda historia es marginal

y pensar como el cuerpo vuelve para casa
la concha de la lora!!
la distancia va perdiendo su espesor
gozar de cuerpos límbicos y espíritus mámbicos
siempre habrá superficies de placer
venir de muy lejos y encontrar alegría
raspar bajo formas sentimientos minados de imposibles voces para sal-chicha!
ser...ser...ser...infinito placer!!!
la libertad te permite socializar, generar intertextualidades infinitas a tu alrededor y
por siempre
y acá, lo que se te cante
continuará...

Clase 5

Cora Gamarnik

Como recorte metodológico voy a poner la lupa en algunas imágenes particulares, vamos a ver algunas fotos y por otro lado veremos que pasa con la fotografía durante algunos acontecimientos particulares, por ejemplo no la fotografía de prensa durante la dictadura sino que vamos a mirar los días del golpe, en los que hay una producción especial. Lo mismo en algunas acciones e intervenciones de los propios fotógrafos cuando ellos dejan de ser sólo fotógrafos profesionales o sólo empleados de un medio y pasan a trabajar en acciones conjuntas o en acciones colectivas. Estas son los ejes de análisis en los que hoy me quiero detener.

Esta es la revista *Redacción* de marzo del '76. Les cuento un poco la historia de esta foto y vamos a ver que buscando en las revistas de ese momento empiezan a aparecer decenas de fotografías donde se la ridiculizaba a Isabelita. ¿Qué pasaba además? Este es Raúl Lastiri, el yerno de López Rega, la que está al lado es su esposa que es la hija de López Rega, Raúl Lastiri asume la presidencia cuando lo sacan a Cámpora, Perón mismo lo obliga a renunciar y el que asume interinamente después de los 49 días de la primavera camporista es Lastiri que era el yerno de López Rega. En esos días que Lastiri asume se hace esta producción de la revista *Gente* en la que Lastiri posa en la cama con su esposa y se ve esta foto en la que muestra su colección de 200 corbatas italianas. ¿Por qué les muestro estas fotos? Porque estas fotos también se usan, junto con las de la ridiculización de Isabel, los días anteriores del golpe, para justificarlo. Vamos a ver distintas formas desde las cuáles se generó un clima que apoyara el golpe de estado. Uno habla de dictadura pero fueron personas concretas las que trabajaron armando y diseñando esto. Efectivamente existió un equipo compatibilizador interfuerzas, que se sentó a diagramar estrategias de campañas de prensa, de operación psicológica para instalar la idea del golpe, la idea de que el gobierno se caía por si mismo, de que nadie lo volteaba, por el contrario, las Fuerzas Armadas le hacían el favor al pueblo argentino de asumir el poder en esas circunstancias. Se instalaron también ideas y noticias muy confusas los días previos al golpe donde se veía una violencia desmedida, muertes, asesinatos. Es justamente eso lo que desaparece de la prensa a partir del golpe de estado. La muerte, los cadáveres con signos de tortura son visibles antes del golpe, hay fotos, es posible ver los cuerpos, todo esto es lo que desaparece y es no solo que desaparece sino que es

reemplazado por otras imágenes. Esto fue lo que me interesó ver en este trabajo en particular, no sólo aquello que la dictadura esconde o lo que la dictadura oculta o censura (porque eso es una parte de la dictadura), por otro lado la más estudiada, la más explícita y obvia. Pero lo que me interesaba pensar es ¿cuál fue la política de producción cultural que la dictadura tuvo? Esto es, que era lo que sí se mostraba. Cuál fue su política de búsqueda de consenso, que las tuvo, porque no se impuso solamente por el terror, más bien al contrario en el momento del golpe de estado se impone por consenso. Los primeros años de la dictadura, los de mayor represión, donde se cuentan por miles las desapariciones y asesinatos, son también los años de mayor consenso social hacia la dictadura. Esto es algo terrible que tenemos que tratar de entender. Historiadores, comunicadores sociales, sociólogos, historiadores del arte, artistas, físicos, matemáticos, profesores de natación, no importa desde donde, todos, cada uno desde su disciplina, tendríamos que estudiar y analizar cómo pudo ser posible, tratar de entender cómo pudo suceder eso. Desde cualquier disciplina pensar eso es muy importante.

La dictadura, este equipo compatibilizador interfuerzas estudió mucho el caso chileno. Por un lado se estudió cómo fue la preparación del golpe chileno en cuanto al desabastecimiento, no sólo la imagen del desabastecimiento sino también el desabastecimiento real que promovieron los empresarios en Chile previo al golpe a Allende. Pero además lo que sucedió con el golpe en Chile es que las fuerzas armadas chilenas bombardean La Moneda, el palacio de gobierno, la bombardea con Allende adentro, el palacio queda destruido. Los primeros días posteriores al golpe en Chile se asesina a las personas en las calles, hay cientos de cadáveres tirados en las calles. Ahora bien, previo al golpe, durante el gobierno de Allende había centenares de periodistas en Chile, muchos de ellos de la prensa internacional. El mismo día del golpe y los días que siguieron se sacan fotos, se filma y los periodistas internacionales logran irse con esas fotos y esas imágenes: el Palacio de la Moneda bombardeado, la gente detenida, cadáveres en las calles. Esas imágenes inmediatamente se difunden en la prensa internacional lo que logra que haya un repudio internacional fuertísimo inmediatamente consumado el golpe de Pinochet. La dictadura argentina aprendió de eso y planeó un golpe 'incruento'. Casi fue un desfile militar en un acto escolar. Fue un golpe en el que no hubo ningún acto de violencia aparentemente pública, explícita. Sin embargo sabemos que ya el mismo 24 de marzo de 1976 hubo secuestros y asesinatos. Pero no se vieron. Ya sabemos el método del secuestro y desaparición lo

crucial que fue para la misma estrategia del golpe, las consecuencias que tuvo. Una de ellas fue que continúe ese consenso social porque la gente no se enteraba, no sabía qué pasaba. Muchos años se tardó para que la sociedad pueda enterarse masivamente de lo que pasaba. Ni las propias Madres sabían lo que sucedía en un principio. Solo podían enterarse los grupos militantes y los que estaban muy cercanos a la militancia. Por eso Walsh y otros crearon ANCLA, entre otras cosas. Pero lo que podía difundirse en esas condiciones era micro. Muchos años después de los secuestros las Madres aún pensaban que sus hijos estaban detenidos en algún lado y que los iban a poder ver. Esa esperanza al mismo tiempo que terrible les dio fuerza en su búsqueda. Pilar Calveiro también habla de que las desapariciones y allanamientos en algunos casos públicos, se hicieron para difundir el terror. Esa combinación de ocultamiento y visibilidad, ayudaba a diseminar el terror sin que se pudiera absorber en su total dimensión lo que estaba sucediendo.

El otro eje previo al golpe fue el desprestigio de los políticos que podrían tener un rol clave en proponer una salida que no fuera un golpe de estado, por ejemplo elecciones anticipadas. Veamos esta foto: Balbín agobiado subiendo un escaloncito. De donde surge la idea de Balbín agobiado? Otro dato muy fuerte en la prensa previa al golpe es la construcción del 'subversivo', no sólo desde el texto sino también desde la imagen. Era necesario deshumanizar, cosificar a aquel grupo que se tenía que eliminar. La idea del 'subversivo' que se repetía hasta el hartazgo era de personas que sin razones, sin historia, sin afectos, eran asesinos y violentos por puro placer. Veamos esta tapa: Arrostito es un trofeo de guerra. Esta es una tapa que no deberíamos olvidar porque este es el día que secuestran a Arrostito pero después de esta tapa a ella la tienen viva casi dos años en la ESMA.

Esta es otra tapa donde se ve lo que hablábamos antes, los secuestros y el ocultamiento junto con los signos visibles que a la vez servían para diseminar el terror. En el caso de la masacre de Pilar, en la que se asesinaron a 30 personas y aparecieron esparcidos los cadáveres en un descampado, quedaron a la luz públicas. Hay fotos de ese hecho. Clarín en la tapa señala: "Fueron hallados treinta cadáveres en Pilar". Es una nota en el medio de otras cinco: se enfrentaban el CASI y el SIC en rugby, Videla había ido a un sepelio, fíjense ahí la confusión que se genera, había una pelea por el campeonato mundial de box y choques en Sudáfrica. Treinta cadáveres hallados en un descampado y es una noticia más entre muchas, y ni siquiera la más importante. Sin explicación, sin contexto, sin nada.

Otro fenómeno que hubo fuertemente ligado a la imagen es el rol de los testigos, que son mencionados como 'las víctimas inocentes'. Muchas de las imágenes con las que se justificaban secuestros o asesinatos era a través de fotos de los buenos vecinos que sufrían las consecuencias.

¿Qué pasó el mismo día del golpe? Allí llegamos a marzo del '76 y lo que puede verse es que inmediatamente la prensa lo que hace es asumir el golpe con suma naturalidad, donde el eje está puesto en que ahora llegamos a un período de paz y normalidad. Empezamos a ver estas fotos con los miembros de la junta jurando. "El proceso militar en fotos": la foto muestra lo mismo que una jura presidencial por proceso electoral. La foto no me dice que está jurando sobre el acta del proceso que estaba cancelando la actividad política, interviniendo las universidades, cancelando el Congreso. Tampoco dice que están jurando en el Edificio Libertador y no en el Congreso de la Nación. Nada de eso dicen las imágenes, lo que marcan es cómo se empieza a legitimar el golpe desde la propia prensa. Las fotos son de un traspaso de poder formal, una jura presidencial y no un golpe de estado. En *Siete Días* podemos ver el tanque que desfila y la gente que lo mira, no hay violencia, no hay resistencia ni conflicto, les voy mostrando esto porque después les voy a mostrar qué otras fotos se sacaron en ese momento, especialmente una que es muy simbólica que sacó un fotógrafo que sí sabía lo que se venía o por lo menos que intuía algo de lo que podía significar un golpe de estado, que no eran justamente las fotos que se publicaron. Lo mismo acá, una foto a página entera en *Siete Días* de marzo de 1976. Se ve esta señora humilde, la cartera, las alpargatitas, que habla tranquilamente con el soldado que tiene el arma pero que no amedrenta, que le contesta su consulta. Son las FF.AA. Disponibles, solícitas. Estas son otras fotos que se pueden ver, periodistas en la casa de gobierno esperando para preguntar y la gente en los bares leyendo los diarios. El golpe no es un golpe sino un suceso político importante en el país del cual uno se puede enterar tranquilamente leyendo el diario en un bar.

La tapa de *Clarín* muestra otra cosa, el helicóptero que se está llevando a Isabelita y un pequeño grupo de personas que la fueron a apoyar, por contraposición lo que está mostrando es, miren que poquitos que fueron a la plaza. Lo mismo *La Nación* que publica en tapa el helicóptero. Acá sí me quiero detener porque la que hace la producción más destacada en imágenes vuelve a ser la revista *Gente*, usando esta estrategia que se había usado en Chile en 1973 y se había utilizado también en Uruguay. Es esta idea de dividir el ayer del hoy, mostrando cómo a partir de ese

momento se inaugura una etapa nueva y hay un parteaguas en el país. En esta estrategia del ayer y el hoy lo que aparece en el lado del ayer en la revista *Gente* es una cantidad de armas encontradas en un sótano del Ministerio de Bienestar Social, estas armas eran armas de la Triple A y lo ponen del lado del ayer, del lado del hoy ¿qué aparece? Es muy explícito, el muchacho con la boina, el gesto amable, el arma que está ahí pero no se usa, dándole de comer a las palomas, a la luz del día, en una plaza a cara descubierta, justamente el epígrafe dice esto: "a esta hora en todo el territorio nacional, guardias como el que está en la foto nos protegen, guardan el orden y la seguridad". Del lado oscuro, del lado izquierdo, escondido en el subsuelo, las armas. Este tipo de imágenes eran las que más aparecían. *Gente* brinda un material inagotable de análisis. Lo otro que hace es la construcción de la imagen de Videla, qué idea de Videla podían tener los lectores de prensa, los que no eran militantes políticos, ni tenían formación política. Lo que había empezado a hacer la revista desde septiembre de 1975 era instalar a Videla como una personalidad importante dentro del país, ya se había decidido que una vez que se diera el golpe de estado iba a ser él quien encabezase la junta entonces se instala su figura y una de las formas es esta. A Videla le decían pantera rosa y la primera vez que aparece públicamente es en esta tapa. Esto fue una operación de prensa pensada justamente a partir de las enseñanzas del golpe de Pinochet en Chile, se intentó presentar a Videla como un militar honesto, desacartonado, amable, con rasgos de humor, accesible, sobrio y profesional, cristiano, todas estas características estaban disponibles en las distintas construcciones que se fueron haciendo de él. En este caso, en esta revista no hay nada que una a Videla con la pantera rosa, en realidad lo único que se hizo fue superponer las dos imágenes y como era flaco y tenía esa manera de caminar surge la comparación. Y como él mismo aceptaba el humor y los chistes usando el dibujito animado que era de los más populares y queribles de ese momento. En la búsqueda de los discursos críticos contra la dictadura se estudia el humor en esa clave, sin embargo hay un uso del humor que hace la propia dictadura, muy funcional a su imagen, que también es importante y que es necesario seguir estudiando. Lo otro de la imagen de Videla, la idea de personalidad y trayectoria del nuevo mandatario: la noción de eficiencia, de moralidad, Videla mirando al horizonte. Cualquiera que haya leído los textos de Barthes, conoce el a, b, c de los procedimientos de connotación en la fotografía: uno de ellos es la pose, con qué pose voy a sacar a mi fotografiado? Claramente está estudiada esa pose, la mirada al

horizonte: no es Videla quien nos mira a nosotros sino que mira al más allá, al lugar que nos va a llevar o que va a salvar a la nación, hacia el nuevo país. Hasta *La Opinión* que es un diario que nunca había sacado una fotografía, publica una foto de Videla en tapa de estas características. Esta es la primera y única vez que hay una foto en *La Opinión*.

Algunas de las cosas más de *Gente* de esos días: Videla de vacaciones con su esposa sonriente, Videla envainando el sable, Videla de niño, la esposa haciéndole un mimo, Videla con escritores.

El otro eje es el de la normalidad, a partir del 25 de marzo de 1976 había normalidad en todo el país. Veamos *Clarín*: en la página 8 se lee "había total normalidad" y en la página 9 "fue disuelto el parlamento, la actividad político y gremial suspendida"!!!. Había disuelto el Parlamento pero había total normalidad!!! *La Prensa* le sigue en zaga: "Hay actividad normal en todo el país" y "en Buenos Aires fueron clausuradas la legislatura y la universidad". También hay cosas que hasta son graciosas (sino fueran dramáticas). Veamos *La Razón*: titula "Va retornando el orden" y al lado: "Espontánea iniciativa de conductores de vehículos, peatones y vendedores" vamos a ver cuál era la espontánea iniciativa: que los choferes observaban con mayor atención el ascenso y descenso de los colectivos, que los colectivos se arrimaban al cordón y que en el cruce de la senda peatonal tanto el transeúnte como el conductor ahora coincidían y se esperaban ordenadamente. Esto se publicaba el 29 de marzo de 1976. La otra es la limpieza así cómo había que limpiar los elementos nocivos para el país, había que limpiar las castigadas paredes y los que las limpiaban eran los vecinos. El hombre del día para *La Razón*, el 30 de marzo de 1976 es el barrendero.

La otra forma del uso de la imagen que tuvo la dictadura, es parafraseando a Hannah Arendt, la banalización del mal. *Gente* no dejó nunca de mostrar las chicas lindas en bikini, las modelos del verano. Detrás de una foto de una chica en bikini "La trama secreta de la subversión en Argentina". Todo cabe en la misma tapa.

Llegamos al '78 y sigue Videla, cada vez más desacartonado: ya no sólo le dicen la Pantera rosa, mira el horizonte, es un gran profesional y quiere a su esposa sino que también se ata los borceguíes militares solo, él es uno más, es como nosotros. Era el rostro humano de la dictadura.

Esta otro foto publicada por la revista *La Semana* es una foto que analiza Pilar Calveiro en un texto que se llama *Treinta ejercicios de la memoria a treinta años del golpe*,

(http://www.me.gov.ar/a30delgolpe/publicaciones/30_ejercicios_de_memoria/), lo que se ve es esta idea de normalidad de Videla y su familia tipo, su esposa, sus hijos, todos sonrientes y elegantes. No es el único esta misma forma se representaba a Massera. Todos felices yendo a misa.

¿Qué hicieron algunos fotógrafos mientras sacaban esas fotos que se usaban en la prensa masiva? Muchos de los fotógrafos que estaban en la prensa militante o en la prensa de masas y estaban comprometidos con la militancia se tuvieron que exiliar, algunos fueron secuestrados, algunos fueron asesinados pero la gran mayoría de los fotógrafos que no eran militantes ni mucho menos, siguió trabajando en los medios, algunos cambiaron de medios para salir del núcleo en el que estaban más acostumbrados a frecuentar o cambiaron de rubro, se dedicaron a fotos de publicidad para salir de los focos más candentes del periodismo. Pero la gran mayoría continuó su trabajo, muchos de ellos eran fotógrafos muy comprometidos políticamente, con posiciones de izquierda y vinculados a organizaciones de izquierda, algunos eran militantes, otros no, pero siguieron su labor profesional sacando fotos para Gente, Clarín, La Razón, etc. Qué hicieron en el mientras tanto entonces? Decenas de fotógrafos sacaron fotos de lo que no iba a salir publicado, de lo que se veía en la calle mientras hacían la cobertura que su medio les pedía, y guardaban esas fotos que de alguna manera querían proteger. Muchas de esas fotos aún no se conocen, otras empezaron a conocerse en los últimos años. Muchas no las muestran o no las mostraron en su momento porque las consideraron malas fotos, porque había salido movidas, no se veían bien, o sea por una valoración estética de la foto pero hoy tienen un valor histórico e incluso probatorio muy importante. Esta foto sacada el 12 de agosto de 1976 es de la cola que le hacían hacer a los familiares en el ministerio del interior para llenar unos formularios que denunciaban la desaparición de sus seres queridos. Esta imagen por si misma no explica absolutamente nada pero es una imagen que ilustra la historia de las búsquedas, ¿cuando se vio por primera vez esta imagen? En el 2006, porque dos fotógrafos (Pablo Cerolini y Alejandro Reynoso) empezaron a hacer una investigación para un libro llamado *En negro y blanco. Imágenes del Cordobazo a las Juntas*. Como fueron dos fotógrafos quienes lo hicieron tuvieron acceso a los archivos de muchos fotógrafos y diarios.

Esta foto, sacada por Daniel García, es una pintada que le hicieron en la puerta de la casa de Lidia y Lucas Orfanó, padres de dos hijos desaparecidos. El fotógrafo había establecido casi una relación personal con ellos. En un momento lo invitaron a pasar a

su casa a mostrarles fotos de sus hijos y él sacó fotos del interior de la casa y de las piezas de sus hijos... Al tiempo le hicieron esta pintada amenazadora en su casa. Estas son fotos que no nos hablan de la represión directamente pero sí de la dictadura y también de la actitud de los fotógrafos que tuvieron aún en los peores años.

Hasta acá ¿alguna pregunta, algún comentario?

(Ana Longoni) por ahí se puede traer a colación un trabajo que seguramente muchos conocen, el de León Ferrari, *Nosotros no sabíamos*, porque justamente de muchas de las noticias que daban cuenta de la aparición de cuerpos, de cadáveres o de gestiones de los familiares, de habeas corpus entre el 24 de marzo y noviembre de 1976, León Ferrari acopió esa información, esas noticias, la recortó, las pegó: hizo una especie de collage a lo largo de 83 páginas, las envió por correo a Brasil antes de irse al exilio con un nombre falso y las recibió en Brasil y con eso hizo creó *Nosotros no sabíamos*, una muy temprana y muy fuerte y contundente denuncia de cómo los medios de prensa sí daban cuenta de lo que estaba pasando y también a la vez, una suerte de llamado de atención sobre esta excusa que la clase media bienpensante esgrime sobre su ignorancia respecto de lo que estaba ocurriendo.

(José Luis Meirás) Quería traer también el rol de Víctor Bastera en tanto quizá fotorreportero que no buscaba serlo. Hay una foto muy fuerte del hermano de Marcelo Brodsky, el hecho de cómo él saca las fotos fuera de la ESMA.

(Cora Gamarnik) Sí, es una historia impresionante y en relación a ese caso, hay mucho para decir, para pensar y estudiar respecto. Justamente Ana tiene un trabajo específico sobre eso porque es un caso muy especial.

(Ana Longoni) No sé si todos conocen el caso de Bastera: era obrero gráfico y fue secuestrado y fue mano de obra esclava dentro de la ESMA y lo usaban para falsificar documentos e imprimir fotografías y él cuando empezó a flexibilizarse la condición carcelaria y empieza a salir de la ESMA empezó a sacar a escondidas dentro de su ropa interior manojos de negativos que son los únicos del enorme y exhaustivo archivo que había de los detenidos que pasaron por la ESMA, todos eran fotografiados de frente y de perfil como cualquier detención policial. Hay muchas otras fotos que están empezando a aparecer, en este momento hay una exposición muy fuerte e impactante en el D2 de Córdoba a metros del Cabildo de Córdoba dónde funcionó un centro clandestino de detención y donde ahora funciona un sitio de memoria y allí se están exponiendo las fotos que se tomaron del propio D2 de los detenidos, creo que son 8.000 fotos, no 9 ó 10 como logró rescatar Bastera y eso me parece que abre

una discusión muy distinta que tiene que ver con la existencia de fotos de desaparecidos, una vez desaparecidos o sea son fotos del horror que dan cuenta de que existió un archivo sistemático en la clandestinidad, un archivo cuya existencia es negada pero cuyos restos, cuyas fisuras empiezan a aparecer pero abre un cúmulo de preguntas muy distintas en cuanto al estatuto de la imagen y su circulación a las que está planteando Cora, con imágenes que efectivamente circularon en los medios en ese momento.

(Cora Gamarnik) Sí, hay otro caso ahora, que es una caja con materiales y fotos que estaba en la CIDH en EE.UU. Las fotos que sacó un prefecto uruguayo en la costa uruguayana, de cadáveres que habían llegado hasta la costa. Esas fotos se entregaron a la CIDH. Yo creo que en estos años van a aparecer otras fotos que se habían dado por perdidas, del interior de los campos clandestinos de detención, pero es sólo una hipótesis. De todas formas es otro campo de análisis. Mi trabajo particular en este caso, lo que vengo a contarles es lo que sí era visible y lo que hacían los fotógrafos profesionales de la prensa masiva, comercial y en muchos casos pro-dictadura. De todas formas estas historias dialogan específicamente por el peso que tiene la imagen. La relación de algunos medios con las fuerzas armadas era tan estrecha y poderosa que como vimos en el ejemplo de Arrostito intercambiaban materiales y en muchos casos eran las propias FF.AA. Las que les daba las fotos que luego publicaba la prensa.

Otra vertiente que quisiera indagar ahora es si los fotógrafos pudieron hacer algo ¿qué fue lo que hicieron? Escribí recientemente este trabajo que no está incluido en la bibliografía porque es muy reciente que llamé *La fotografía irónica contra el poder*. Les voy a mostrar primero una serie de fotos que eran tomadas por el fotógrafo de presidencia de la Nación entonces y que sigue siendo el mismo hoy día, hijo de otro gran fotógrafo, Víctor Bugge. El hacvía su trabajo profesional en presidencia. Algunas de las fotos que se sacaban fueron estas y eran las fotos que presidencia mandaba a los medios: nuevamente vemos militares cordiales, agradables, sonriendo. Por su parte, vemos esta imagen, tomada por Héctor Vázquez que era fotógrafo de la *Causa Peronista*, él fue a la Plaza de Mayo el 24 de marzo de 1976 y fotografió la Plaza de Mayo vacía, a la madrugada. Es interesante como se preservó esta foto: el fotógrafo se pasó esa semana sacando fotos de tanques y carros de asalto, gente contra las paredes y militares palpando, o sea todo lo contrario de lo que se publicaba esos días y antes de esconderse, abandonar la fotografía para

convertirse en un clandestino guardó su archivo en un bolso y lo llevó al vagón postal del tren que que unía Buenos Aires - Tucumán. Lo metió en el lugar de las encomiendas y ese bolso viajó durante toda la dictadura entre Buenos Aires y Tucumán, ida y vuelta con todas estas fotos y negativos. Nunca nadie lo tocó. Cuando el fotógrafo lo pudo recuperar donó ese archivo a Memoria Abierta.

Además los fotógrafos hacían sus coberturas e intentaron demostrar también las condiciones en las que se vivía. Me quiero referir en particular a Guillermo Loíacono, uno de los mejores fotorreporteros que ha dado este país, un fotógrafo free lance y un ferviente defensor del fotoperiodismo, del trabajo independiente de la línea editorial de los medios y fue free lance durante toda la dictadura. Fue uno de los primeros que intentó sacar, en esos mismo actos que cubría para producir imágenes para vender a los distintos medios, imágenes de los militares para ridiculizarlos, lo mismo que se había hecho en otras épocas pero ahora lo hacían contra ellos. También había otro tipo de fotos documentales sobre la realidad económica que se vivía en esos años. La búsqueda de trabajo. Otro fotógrafo logró sacar escondido desde una ventana los desalojos de una familia para construir la autopista. O esta de 1978, una foto muy temprana de las Madres, sin pañuelos, con carteles con fibrones por la calle Florida durante el Mundial 78 en el que buscaban a la prensa internacional para que se supiera que ellas estaban buscando a sus hijos.

Esta otra foto durante el mundial 78 en la cola para conseguir entradas, el divertimento de la policía era molestarlos para sacarlos de la fila. No tiene nada que ver con la represión pero sí con el hostigamiento de la policía, le pidieron que no sacara fotos y el, cámara al cuello, la saca desde la altura del pecho.

¿Por qué les hablo de estas fotos? Porque son pequeños gestos que ayudaron a darnos otras imágenes de lo que ocurría. Alrededor de 1981 los fotógrafos se van a organizar para mostrar estas fotos, todas estas que acabamos de ver y muchas otras, las exponen en plena dictadura en el año 81.

Esta foto es de la primera marcha de estudiantes llamada por la FUBA (Federación de la Universidad de Buenos Aires) que lo que pedían que se acabe el arancelamiento en las universidades. En este caso fueron muchos fotógrafos a cubrirla, imagínense que era la primera vez que se juntaban 200 personas por algo y era esta marcha estudiantil el orador de los estudiantes era este muchacho, Alejandro Mosquera, dirigente de la Federación de la Juventud Comunista en 1981, diputado por el Frepaso luego y que hoy trabaja en la Comisión por la Memoria. Alejandro Andam era

fotógrafo del *Diario Popular*, ve que después de que Mosquera habla, los dos tipos de civil lo agarran y se lo empiezan a llevar, el de atrás está armado como pueden ver. Amdan vuelve al diario y al día siguiente se decide publicar esta imagen en tapa y esta tapa hace que el jefe de la policía de Buenos Aires, Juan Bautista *Sasiaiñ* tuviera que salir a dar explicaciones sobre qué pasó con Mosquera, Mosquera piensa que esta foto le salvó la vida porque inmediatamente lo blanquearon. El *Diario Popular* al otro día vuelve a publicar esta imagen, además ese día golpearon a varios fotógrafos, uno de ellos el fotógrafo de *La Prensa* y *Sasiaiñ* en una conferencia de prensa dice que esos son "hechos ajenos al sentir de la institución" y ofrece pagar los gastos de internación del fotógrafo.

¿Por qué es también importante esta imagen además de que es una de las primeras en la que se logra ver un secuestro hecho por civiles en la calle? Porque esta foto se saca seis días después de que los fotógrafos logran armar esa primera muestra en donde se vieron esas fotos que les acabo de mostrar. Entre el 5 y el 20 de octubre se hizo esa exposición muy chiquita en el Centro de Residentes Azuleños en Buenos Aires y la consigna para hacer la muestra era que los fotógrafos mostrasen aquello que quisieran, que les fue censurado o que no les dejaron los medios para los cuáles trabajaban que se publiquen. Muchos de estos fotógrafos se animaron a llevar estas fotos. Entonces seis días después de esta exposición se arma esta marcha estudiantil que nos habla de como se va recomponiendo el campo popular y por otro lado, como se empieza a percibir el poder de la fotografía y se empieza a tomar a los fotógrafos y a las cámaras de fotos como un blanco a ser reprimido.

Ya estamos en 1981, había pasado Teatro Abierto, había avanzado una especie de deshielo de la actividad política, había comenzado una recomposición del campo cultural en contra de la dictadura pero también se había formado la Multipartidaria, por otro lado estaba Viola en el poder y había una crisis económica fenomenal que la dictadura empieza a afrontar, había salido Martínez de Hoz del gobierno y había una situación política de mayor inestabilidad en donde esa junta, con Viola a la cabeza, intenta una especie de llamada al diálogo político con vistas a una supuesta normalización. Después eso va a ser abortado por Galtieri y vuelven los sectores más duros y de ahí vamos a Malvinas. Pero en este caso, el *Diario Popular* cuyo dueño Raúl Kraiselburd dueño también de *El Día*, un diario de La Plata había tenido problemas con las FF.AA. en La Plata, empieza a jugarse, a mostrar estas primeras iniciativas contra la dictadura. Los fotógrafos del *Diario Popular* habían sido golpeados y el propio

director le dice al fotógrafo que iban a publicar esas fotos en la tapa y que no fuera al diario por unos días. Mosquera cuenta que a los dos o tres días le hicieron firmar en la policía que lo habían tratado bien, que no le habían hecho nada, lo dejan libre, vuelve a la facultad y ese día en el escritorio de seguridad estaba lleno de fotos de él del diario de ese día.

Hay un contrapunto muy claro que puede verse entre las fotos que salían en la prensa, donde Martínez de Hoz parece un galán de cine, Galtieri un líder popular en el balcón, y en las fotos que algunos fotógrafos lograban tomarles en los mismo actos, lograban tomas que los ridiculizaban o al menos, los mostraban tal como eran.

Esta es una foto de *Gente* en abril del '76, miren que había que trabajar para sacarlo a Martínez de Hoz así!

Los antecedentes de la fotografía irónica, no me voy a extender acá, pero a los fotógrafos les gusta mucho usar su cámara como un arma de fotografía humorística e irónica y hay grandes fotógrafos del documentalismo como Elliot Erwitt de Magnum o Robert Desnois que son famosos por ese tipo de imágenes. Esta tradición existía en Argentina y especialmente era usada por otro gran fotógrafo: Jorge Aguirre. El había estudiado con un caricaturista de los años 30 que se llamaba Clément Moreau, un caricaturista antifascista que vino exiliado a la Argentina y que aquí dio cursos y talleres de arte, grabado y pintura, pero tenía esa mirada de la caricatura política que la transmitió de alguna manera y Jorge Aguirre la usó pero a través de la fotografía. Entonces trasladó esa mirada irónica de la política de la caricatura a la fotografía. Inclusive hay una entrevista muy cortita que le hicieron en una revista que sacaron los reporteros gráficos durante unos años y Jorge Aguirre le cuenta a otro fotógrafo que Clément Moreau, su maestro se puso muy triste cuando se enteró que dejaba el arte y se dedicaba a ese 'rubro menor', que era la fotografía. En 1985, Jorge Aguirre hace una muestra en la galería del San Martín y dice: "voy a parafrasear una frase de Borges sobre Lugones: me hubiese gustado que mi maestro venga y que le hubiese gustado alguno de mis trabajos."

En esta foto, vemos la mirada del fotógrafo. Un colega de Aguirre me contó hace poco que él había pasado cien veces por el mismo lugar pero no había visto esto. Jorge Aguirre pasó una vez y sacó la foto. Aguirre tenía mucha ascendencia sobre esta nueva camada de fotógrafos más jóvenes que él que habían empezado en los medios en la década del 70 y que son los que están trabajando en los medios durante la dictadura. Esa mirada incisiva, irónica, inteligente de la dictadura influyó en las fotos

que empiezan a buscar. Este fotos es de nuevo de Loíacono, esta otra es de Eduardo Frías que trabajaba en *Gente*, por ejemplo. Esta es otra foto que se expuso en esa muestra del Centro de residentes azuleños. Miren esta foto de Viola, los climas, las luces. Esta es la Junta Militar en 1982 post Malvinas. Este es un abogado y ya en democracia fue el defensor de Camps. Lo que vemos en estas fotos es la clara intencionalidad del fotógrafo, busca ponerse detrás del caballo para que Galtieri se vea en esa dirección, acá hay una clara toma de postura política del fotógrafo y lo que quiere lograr con su imagen. Muchos autores tematizaron el uso de la ironía y el humor, Freud definió a la caricatura como algo que puede volver cómica a una persona para hacerla despreciable, para restarle títulos de dignidad y autoridad. Otro dramaturgo, René de Obladía que sobrevivió un campo de exterminio nazi escribió una vez "el humor es una forma amable de la desesperación". Este uso que los fotógrafos hicieron entonces en los mismos tiempos que trabajaban para la prensa cómplice o servil de la dictadura, mientras estaban a metros de los dictadores cobrando los salarios de esa prensa cómplice (porque todos los que elegí salvo Loíacono que era free-lance trabajaban para *Gente*, *La Prensa*, *La Razón*, *Somos*), pudieron en esos mismos tiempos y espacios crear este contra discurso visual respecto de como la dictadura quería mostrarse a sí misma.

A diferencia de otro tipo de artistas plásticos, humoristas y caricaturistas los fotógrafos tenían que hacer esto en las propias narices de los fotografiados. La técnica acá les permitió hacerlo, la técnica analógica hacía que sacasen la foto pero no se vea en el momento, que es lo que posibilita lo digital. En la era analógica recién se veía lo obtenido en el revelado posterior, en el laboratorio. Esto les permitía guardar estas fotos que la prensa no iba a publicar. En ese momento la censura de la dictadura estaba mucho más enfocada en aquello que se publicaba y no tanto en los negativos. Igual hubo casos de censuras de negativos pero era mucho más fácil para ellos agarrarse un negativo, metérselo en el bolsillo y llevárselo. Después del 81 cuando se mostró ese material en la exposición de periodismo gráfico y la dictadura vio que esas imágenes habían sido rescatadas y el poder que tenían cuando se mostraban, lo que hizo fue reprimirlos en las manifestaciones y velarle los rollos, romperles las máquinas y detenerlos. Veamos más imágenes: esta es nuevamente de Jorge Aguirre, el baño del ente de clasificación cinematográfica. Este es el pequeño catálogo que habían hecho del 3 al 16 de octubre, el grupo de reporteros gráficos, se llamaron así porque ARGRA les dio la espalda, no les dio apoyo para la muestra, entonces ellos se

llamaron Grupo de Reporteros Gráficos, se juntaron cerca de 70 y armaron esta primera muestra, aquí se ve el saloncito, cómo habían colgado las fotos y la gente recorriéndola. No tenían experiencia en el armado de una muestra, pegaron las fotos en cartones buscaron una cobertura en la prensa.

Paramos por ahora y continuamos con 1982 en un ratito.

(Intervalo)

Cronológicamente llegamos así en un vuelo veloz a fines de 1981 donde tenemos se pudo ver este material, pasó esto de *Diario Popular* y llegamos así a principios de 1982. Ustedes saben que en marzo de 1982, el 30 de marzo, se dio la primer gran manifestación pública masiva contra la dictadura que fue la convocada por la CGT que lideraba en ese momento Saúl Ubaldini cuya consigna era por "Paz, pan y trabajo". Había habido un antecedente de una movilización a San Cayetano pero el 30 de marzo es la primera gran movilización contra la dictadura que en realidad no se logra hacer porque lo que sucede el 30 de marzo es que miles de personas intentan llegar a la Plaza de Mayo y la dictadura reprime y no0 deja que la manifestación se concrete. La represión es pública y es la primera vez que llega a esos niveles. Ya lo habíamos visto en octubre de 1981, pero en esos niveles de represión explícita al igual que en el Chile de Pinochet , se da acá recién el 1982. Ese día se generan estas fotos que son muy conocidas que son las fotos que se usan en los documentales, suplementos especiales escolares, números especiales de diarios y revistas, etc. A través de ellas se hace referencia a la dictadura. El 30 de marzo fue una movilización popular importante no sólo por la cantidad de gente que salió a manifestarse sino también por el nivel de belicosidad que los propios manifestantes tuvieron para intentar llegar a la plaza. Ese día se sacaron estas fotos: acá volvemos a ver una imagen de Daniel García, que logra rescatar esta foto porque ese es el primer rollo que saca en esa marcha. El trabajaba en ese momento para DYN, entonces saca la foto corre a DYN saca el rollo, vuelve a salir a sacar otro rollo y el siguiente rollo lo agarra la policía y lo detiene y le velan todo el material que tiene. Pero por lo menos se salva el primer rollo en el que estaba esta imagen que es desde cualquier punto de vista: simbólico, documental, estético, maravillosa. Hay muchas fotos de ese día a pesar de que específicamente hubo una orden de reprimir a los fotógrafos y evitar las imágenes. Hay muchas fotos del mismo día de fotógrafos que son perseguidos por la policía. Esta en particular me

interesa especialmente porque el fotógrafo que la saca es Lucio Solari que trabajaba en *La Nación* y el que está fotografiado es Román Von Eckstein que era fotógrafo de la agencia oficial Télam, si uno tiene que decir dos medios ligados a la dictadura dice *La Nación* y Télam. Pero además Von Eckstein fue el enviado a cubrir por Télam la Guerra de las Malvinas. Esto es muy interesante porque nos habla de la complejidad de la relación entre medios, dictadura y trabajadores de prensa donde esta visión reduccionista y lineal que dice medios=cómplices se rompe cuando uno empieza a mirar qué pasa al interior y empieza a ver los quiebres, las contradicciones, las fisuras, etc. Esta es otra foto del 30 de marzo. El que corre es Rudy Hanak que se escapa con las botas tejanas que se usaban en esa época mientras Mario Manusia lo fotografiaba y este otro es Jorge Durán, el actual jefe de fotografía de *Clarín* también con botas. Es todo un tema cómo los fotógrafos se preparaban para las marchas: aprenden a llevar cosas contra los gases, van en zapatillas. En general ellos tenían que estar en muy buen estado físico, corrían con los bolsos pesados, con distintas cámaras, distintas lentes. Es por eso, además de porque es una profesión en aquella época profundamente machista, que hay muy pocas fotógrafos mujeres. Luego comienzan a integrarse, pero de esa época yo conozco a dos nomás.

Volvamos a *Diario Popular*: en aquel entonces había un equipo de fotógrafos muy fuerte. Veamos cómo relatan lo que sucede ya no el 30 de marzo sino después del 16 de diciembre que es otra gran manifestación la de la Multipartidaria que también es muy reprimida y los fotógrafos son nuevamente golpeados. Ahí *Diario Popular* saca esta secuencia donde se ve que la policía está tratando de agarrar un fotógrafo, Jorge Durand, el mismo que se estaba escapando en la anterior, está sacando la foto y acá vemos como viene un policía y le pega por la espalda, mientras otro fotógrafo, esn este caso Aldo Amura, registra este nuevo cuadro. Una cadena de fotos en donde un policía pega, un fotógrafo toma esa imagen, a su vez a él le pegan, otro fotógrafo saca esa imagen. Jorge Duran termina internado en el hospital Durand luego de la golpiza policial.

Efectivamente en el año '82 los fotógrafos estaban en peligro para hacer su trabajo, era una profesión de riesgo en ese momento, en esas marchas. Es muy interesante que cuando regresa la democracia muchos de esos fotógrafos pierden esa adrenalina del trabajo profesional y entonces se van a Chile, a Nicaragua, porque sienten que acá no hay nada para fotografiar y es interesante relacionar con lo que pasa con otras esferas artísticas y culturales una vez retornada la democracia. Esa angustia de lo que

genera como pulsión de creatividad, la censura y la represión. En el '82 hacen la segunda muestra. En la primera se habían juntado 70 fotógrafos, expusieron más de 200 fotos y fueron más de 5.000 personas a verla e incluso pasaron artistas muy importantes, había ido León Gieco, Víctor Heredia, Baglietto, Soledad Silveira. Fue una muestra que así como Teatro Abierto había sido tan importante para los actores esta muestra fue muy importante para los fotógrafos. En el '82 ya con toda esa experiencia y habiendo pasado lo que había pasado ese año logran que la OEA les preste su salón principal y hacen una nueva exposición. Fíjense que en un año pasan del salón de los residentes azuleños a la OEA. El 20 de diciembre de 1982 luego de la repseión sufrida el 16 de diciembre, deciden organizarse y hacer una acción que denominan "el camarazo". Esta acción, por eso la charla de hoy se llama no sólo imágenes sino también acciones de los fotorreporteros argentinos, es una autoconvocatoria a todos los fotógrafos que trabajaban en distintos medios, incluso tuvieron el apoyo de fotógrafos oficiales de Casa de Gobierno y Télam, a ir con sus cámaras a la puerta de la Casa Rosada con sus cámaras. Cantaron, levantaron las cámaras, después las dejaron en el piso en una acción que la repitieron luego con el asesinato de Cabezas. Pidieron una audiencia con el Ministro de Interior y presentaron un chaleco fosforescente que iban a usar a partir de ese momento para ser perfectamente identificados en las manifestaciones. Pero además hicieron otra acción que se llamó de Cámaras Caídas, el domingo en la fecha de la primera división de fútbol pidieron un minuto de silencio sin fotos y lograron que las hinchadas enfrentadas de ambos equipos, eso lo registraron los diarios de la época, los aplaudieran de pie. Fueron actos muy interesantes hechos aún en dictadura. Lo que pasa en el medio de 1982 es la Guerra de Malvinas que como estamos muy cortos de tiempo les voy a contar un poquito, porque es una especie de novela policial y estoy en proceso de elaboración de ese trabajo. Muchos de los que ya tenían esta visión contra la dictadura son enviados a Malvinas a cubrir por unas horas lo que allá sucedía. Los mismos fotógrafos que empezaron a tomar conciencia de lo que sucedía, como los fotógrafos de Télam, habían sido enviados a cubrir el conflicto. La cobertura de *Gente* fue tan brutal durante la Guerra de Malvinas que no miramos *Siete días*, pero el 31 de marzo de 1982, *Siete Días*, que respondía directamente a la Armada, saca esta nota en tapa: "Argentina recupera las Malvinas. Periodismo de anticipación". Periodismo de anticipación!!! Qué es eso? El desembarco en Malvinas era supuestamente una acción completamente secreta. Esto sucede porque el director de *Siete días* que era de la

mesa chica de Massera le quería ganar a *Gente* que respondía más al Ejército. Acá había feroces disputas entre las fuerzas y la Armada tuvo toda una política de primerear y quedarse con lo laureles de la 'reconquista', por eso el conflicto en las Georgias también. La Armada manda a Astiz como su gran héroe llega a las Georgias que se rinde sin combatir.

Los diarios dan una vuelta en el aire en tres días y pasan de contar la represión del 30 de marzo a sumarse a la euforia popular por la recuperación de Malvinas el 3 de abril. Para terminar había pensando en mostrarles el uso de la fotografía para intervenciones sociales. El uso de fotomontajes y algunas experiencias como la realizada por Martha Rossler que hizo fotomontajes con imágenes de la guerra de Vietnam y lo reiteró para la guerra de Irak. <tomando como base los fotomontajes antifascistas de John Heartfield. Acá en Argentina hay muchas intervenciones artísticas que usan la fotografía de prensa y sería una veta importante estudiarlas a fondo. Esto da para mucho más pero por lo menos quise dar un rápido paneo de cómo puede haber cruces, mixturas muy interesantes entre la fotografía periodística y el campo del arte que pueden tener despliegues y florecer de las formas más insospechadas.

Clase 6

Fernanda Carvajal

La idea de este último encuentro era que Fernanda expusiera uno de los casos de su investigación que son varios, el de Yeguas del Apocalipsis después hacemos un intervalo y luego haremos un cierre del seminario.

Esta clase está en diálogo con la clase de Fernando Davis, no sé si conocen algo de este dúo de performers chilenos que hicieron sus presentaciones entre el año 1988 y 1993 es decir durante los últimos años de la dictadura en Chile. Hicieron una serie de acciones performáticas, videos e instalaciones. Fueron un grupo bastante mítico dentro de la escena de arte chilena. Justamente por este carácter mítico y porque no fueron inscriptos dentro de los discursos de arte del período ha costado hacer una historia más rigurosa de en qué consistieron sus acciones, cómo fue la historia de esos cinco años. Primero les voy a contar de dónde vienen, quiénes son y cómo se los podría situar en el campo artístico chileno de ese periodo. Algunos conceptos que vamos a ir abordando a lo largo de la clase que son parte del glosario que acompaña la muestra del Reina Sofía van a ser travestismo, loca, desobediencia sexual, desnudar la opresión y denunciar la ausencia.

Esta imagen corresponde a una acción poco conocida que se llama "A media asta" y la hicieron en el contexto del lanzamiento de un libro de una poeta chilena, Carmen Berenger. No se ve muy bien porque está en blanco y negro la foto pero con sus ropas formaban la bandera de Chile. La otra imagen es una foto que tomaron del making off de un video que hizo una documentalista chilena que se llama Gloria Camiroaga, que se llama "Casa Particular" y del cual vamos a hablar más adelante.

Primero quería contarles de donde vienen Pedro Lemebel y Francisco Casas. Una característica clave es que las Yeguas provienen de la periferia de Santiago, de clases subalternas, de hecho Pedro Lemebel es de la comuna de San Miguel, de la zona norte de Santiago y Casas viene de Pudahuel, de la zona sur. El padre de Pedro era panadero, socialista y Pedro fue el primero de su familia que fue a la universidad, no muchos lo saben pero estudió en el pedagógico, era profesor de arte en los '70, después lo abandonó por conflictos con la institución educativa en el marco de la dictadura. De hecho hay una crónica muy linda que se llama "Ronald Wood" en la que cuenta la historia de un alumno suyo al que conoció cuando era muy pequeño y que

después muere en un enfrentamiento en las protestas durante los años '80. Pedro estudia pedagogía en arte que en Chile no es lo mismo que estudiar arte. La carrera de arte es donde estudian los artistas y el pedagógico es estrictamente para profesores, entonces este primer acercamiento al arte no implica que haya estado en el ámbito del arte, para nada. De hecho él empieza a vincularse más con los circuitos artísticos de la época cuando se vincula con la SECH, la Sociedad de Escritores de Chile

(Ana Longoni) Quizás muchos recuerden a Lemebel como escritor, como novelista, como cronista, como periodista en los últimos años, de hecho muchos de sus libros se han publicado en Buenos Aires como *Crónicas del sidario*.

(Fernanda Carvajal) Claro también *Perlas y cicatrices*, o la novela que escribió que se llama *Tengo miedo torero* que está ambientada en esta época y que es la historia de un travesti que colabora con un grupo armado que surge en esos años en Chile, el Frente Patriótico Manuel Rodríguez. Justamente la carrera de escritor de Pedro no pasa por una carrera formal en literatura sino que él se vincula a talleres literarios en la SECH, allí conoce a Carmen Berenguer que es una poeta que colabora estrechamente con las Yeguas y que algunos dicen que es "la tercera Yegua". También es en la SECH donde Pedro Lemebel y Francisco Casas se van a conocer.

Francisco Casas tiene otro recorrido en el sentido que viene de otro sector de la ciudad, del extremo opuesto, de la zona sur y era un personaje más vinculado al teatro, estudió literatura en el ARCIS entre el '84 y '87 y hacía performances con su mamá. Era un personaje muy teatral, en la universidad parecía estar escenificando un personaje constantemente. En este sentido, Lemebel y Casas tenían personalidades bastante opuestas porque Pedro estaba en la SECH, tenía un perfil más de la cultura de izquierda oposición de esa época, participó del Coordinador Cultural, que fue una plataforma de posicionamiento de izquierda, vinculada a la cultura tradicional de izquierda que venía de la UP en la que participaron escritores, actores, artistas visuales. Con ese grupo hicieron varias intervenciones callejeras, más activistas¹. De hecho, Pedro cuenta que cuando conoció a Pancho en la SECH él estaba vendiendo unas postales de Víctor Jara, de Violeta Parra, de Allende para reunir fondos para apoyar al escritor Antonio Cottet y al artista gráfico Antonio Cadima que habían sido detenidos y se encontró con Pancho y Pancho le dijo, "¿no tienes una de Neil Diamond?" y Pedro dice que lo odió, pero allí se conocieron y

¹ Ver: Lemebel, Pedro. "El Coordinador Cultural" en: *Hablame de Amores*, Santiago de Chile, Planeta, 2012, p.127-130.

empezó el vínculo a mediados de los '80. Ellos empiezan a hacer cosas juntos y su primer espacio de recepción en realidad es por un lado los estudiantes universitarios--d hecho una de las primeras acciones que hacen es en la Universidad de Chile—, y por otro el circuito más under, sobretodo en el galpón Matucana que era uno de los espacios más emblemáticos de la escena subterránea, como acá el Parakultural.

Aquí tengo una imagen que está tomada con una cámara muy berreta y fue de una acción que hicieron en homenaje a la matanza de Tian'anmen el año 1989. Según lo que pude reconstruir se supone que el personaje que está allí leyó un texto, un pronunciamiento en solidaridad a los estudiantes que murieron en la matanza y luego ellos hacen esa performance en el marco de un festival punk. Ellos salen pintados con letras chinas y velas en los dedos y después se meten en unas bolsas con tripas, con sangre, bien distinto de lo que hacen después que es mucho más limpio. Pero esta es una de las primeras cosas que hicieron.

Entonces el primer espacio de recepción son los estudiantes, los circuitos más under y los espacios literarios y feministas, a través sobre todo de Carmen Berenguer van a tener mucho vínculo con las intelectuales feministas de los '80. Solamente en un segundo momento empiezan a familiarizarse más con lo que en Chile se llama Escena de Avanzada y a establecer una especie de diálogo crítico y desacralizante con ella.

No sé si conocen algo de la Escena de Avanzada chilena es un término que acuña Nelly Richard, una intelectual muy importante en Chile para unificar una serie de prácticas que ocurren entre 1975 y 1983 que tienen un carácter fuertemente intelectual, experimental con un lenguaje muy cifrado, porque justamente son prácticas que surgen en el periodo más duro de la dictadura. Son prácticas que vienen sobretodo de las artes visuales pero también hay escritores como por ejemplo Diamela Eltit o Raúl Zurita que formaron parte del CADA. Y también una serie de críticos que simultáneamente que las prácticas están ocurriendo van a empezar a escribir textos muy densos y potentes que le dan inscripción a esas prácticas casi simultáneamente. Entonces, toda esa escena, donde están artistas como Eugenio Dittborn, Carlos Leppe, Dávila, Carlos Altamirano, el CADA, Lotty Rosenfeld, es ordenada a posteriori por Nelly Richard como la Escena de Avanzada. Esta escena marcó un hito muy importante dentro de la historia del arte chilena, la emergencia de una vanguardia con un carácter intelectual muy fuerte y que forma una especie de canon en ese periodo en la escena de arte chilena. Después de la Escena de Avanzada, tal como sucede en distintos puntos del continente en la década de los

ochenta, surge la transvanguardia, una escena eminentemente pictórica que surge en reacción a esta escena intelectual de la Avanzada. Después a fines de los '80 cuando está terminando la dictadura y comienza a gestarse el proceso de transición a la democracia, aparecen las Yeguas y algunos otros grupos como los Ángeles negros que son grupos más paródicos y que tienen un discurso político más directo. Es decir que ya no tienen esa cosa tan cifrada y críptica que tienen las primeras obras de la avanzada pero que también se diferencian de la escena transvanguardista que era más apolítica, tenía una cosa más expresionista, y un ímpetu menos dramático, que también tenían estos últimos grupos. Pero también estos grupos como las Yeguas del Apocalipsis, Los Angeles Negros, El piano de Ramón Carnicer, tenían esto que les decía, eran más ácidos, más paródico y tenían un discurso político que la escena pictórica no necesariamente tenía. Tampoco es que estuviera exenta pero son movimientos distintos. Este es un poco a nivel artístico el transcurso de la década.

En ese recorrido las Yeguas surgen al final de la década en un periodo muy complejo, surgen en 1988, cuando hay un plebiscito que saca a Pinochet del poder aunque se queda dos años más en el poder, porque hay que llamar a elecciones, etc. Entonces es un periodo en el que hay mucha más apertura pero al mismo tiempo se empieza a hacer muy evidente que esa transición es absolutamente pactada por las elites políticas, un proceso muy complejo que deja al margen a las fuerzas políticas de carácter movimentista que se habían acumulado durante la década. El retorno a la democracia en Chile da continuidad al orden constitucional de Pinochet y hay una serie de amarres políticos, jurídicos, económicos que hacen que esa salida democrática no lo sea tanto o al menos no como se lo pensaba en su momento.

Entonces en ese contexto aparecen las Yeguas. Como señalaba al principio, las acciones de Lemebel y Casas no quedaron inscritas en los textos que les dieran un lugar en los relatos de la historia del arte. Las acciones de las Yeguas apenas quedaron registradas en revistas de la prensa de oposición de la época o en revistas under. Como sucede con esta serie de fotos y este texto, firmado por las Yeguas del Apocalipsis, que se publicó en la revista *Trauco* que era una revista under de cómics. También hubo varias notas de prensa porque este fue un periodo bastante interesante a nivel de la prensa porque había muchas revistas y diarios que venían de la prensa de oposición a la dictadura que tenían muchos periodistas interesados en el mundo cultural y por lo tanto cubrían muchas de las acciones de las Yeguas, de los Ángeles negros. Entonces la prensa fue el lugar donde esas acciones quedaron

consignadas pero no en la crítica más especializada. Esa recepción de la prensa una vez entrados en los 90 se extingue, esa prensa de oposición desaparece y las últimas acciones de las Yeguas ni siquiera están consignadas por la prensa, o sea hay muy poca documentación.

Las Yeguas son un dúo que intervienen en lo cultural, en el ámbito chileno, es uno de los primeros grupos que tematizan políticamente el tema de la homosexualidad o de lo marica o de lo queer en el espacio público chileno. Hay por supuesto antecedentes. En el ámbito artístico, es preciso mencionar las obras de Carlos Leppe y Juan Domingo Dávila, pero en un circuito sumamente restringido. Por otra parte, durante la Unidad Popular hubo un primer intento de generar un movimiento homosexual con una marcha que fue reprimida. Ese primer intento, con la llegada de la dictadura quedó soterrado, no se le pudo dar continuidad. Entonces si en Argentina el FLH surgió en los 70, en Chile el primer movimiento homosexual orgánico, programático aparece recién en el año '91. Antes de que se consolide el Movimiento homosexual, surgen algunos pequeños grupos como las Yeguas del Apocalipsis y un grupo de lesbianas que se llama Ayuquelén, que son los primeros que empiezan a tematizar y a poner en el espacio público el tema.

Una de las cosas más importantes de las Yeguas, es que ocupan el cuerpo como una superficie donde se materializan discursos políticos que están irresueltos en el sentido de que ponen en contacto cosas que aparentemente no tendrían relación como el SIDA y la violencia política dictatorial o bien, el imaginario colonial y las minorías sexuales o el travestismo y el discurso cristiano o la disidencia sexual y el discurso de izquierda. Ponen en relación cosas que están en tensión sin necesariamente resolverlas y sin tampoco proponer un discurso político que sea superador. Es decir que hay un tensionamiento de los discursos políticos que en ese momento están en crisis, –lo que les contaba del proceso de transición democrática, en el que la política está muy deslegitimada. Pero ese tensionamiento no significa que las Yeguas estén proponiendo algo mejor o superador que esos discursos políticos. Sin embargo, tienen la capacidad de intervenir a nivel de lo cultural, a nivel de lo imaginario identificando estas zonas de tensión.

Otra cuestión es que, si bien el trabajo de las Yeguas no quedó inscrito en la historia del arte, si es posible identificar un texto que consignó el trabajo de las Yeguas. Se trata de un apartado que Nelly Richard incluyó en su libro Masculino/Femenino un texto de teoría feminista donde ella ocupa la categoría de travestismo para trazar una

especie de genealogía entre la práctica de las Yeguas y prácticas anteriores como son justamente la de Juan Domingo Dávila y Carlos Leppe. Ahí Richard enlaza las prácticas de todos estos artistas bajo la categoría de travestismo. Se trata de un texto muy importante porque si bien no es el primer texto en el que Nelly Richard habla de travestismo, pues ya viene trabajando este tema desde los años 80, es un texto muy importante porque muestra como el arte llega a ser una especie de excusa gatillante de una teoría del género que de alguna manera anticipan, desde la periferia, las teorías postidentitarias que después surgen en Estados Unidos. Entonces junto con el discurso de Perlongher, sobre el que habló Fernando Davis en la otra reunión, como dice Felipe Rivas, si uno quisiera hacer una genealogía diferencial de las disidencias sexuales o de lo queer en Latinoamérica, estos dos discursos, el de Perlongher y el de Nelly Richard, tendrían un lugar muy importante.

Pero alguna manera, es preciso apuntar que esta categoría de travestismo utilizada en el discurso del feminismo crítico, si bien fue muy importante para identificar cómo la práctica de las Yeguas y de otros artistas generaban una crítica identitaria y un discurso crítico a la concepción binaria del género, al mismo tiempo silenció otras dimensiones críticas del trabajo de estos artistas o más bien, no puso en relación esa crítica identitaria con otras tensiones políticas del momento. Entonces hay un montón de zonas del trabajo de las Yeguas que no son abordadas desde esa perspectiva y que tienen que ver con el trabajo más político que contaminan su trabajo con el movimiento de derechos humanos o la política de izquierda.

Este es el recorrido que pretendo revisar, en qué consistía esta teoría del travestismo, qué permitía ver y qué era lo que quedaba fuera del marco de esa categoría de travestismo en relación al trabajo más vinculado a los derechos humanos de las Yeguas.

Les contaba que Nelly Richard empezó a pensar estos temas justamente a partir de la obra de Carlos Leppe y de Juan Domingo Dávila. Esta obra de Carlos Leppe que mostró Fernando Davis la otra reunión es una obra muy temprana de 1975, se llama El perchero, acá trabaja el travestismo en relación a la teatralización de la identidad de una manera particular porque lo que Richard analiza aquí es cómo aparece el disfraz o lo teatralizado para cuestionar la idea del cuerpo como fundamento fijo y esencial de la identidad. Leppe que está semivestido, semidesnudo, pero el cuerpo que está debajo del vestido, no es un cuerpo indemne sino que es un cuerpo que está siendo corregido para devenir femenino con las vendas, con los yesos, que de alguna

manera cortan lo que sobra (el pene) y resalta lo que le falta (los pechos), para operar una transformación del cuerpo masculino a un cuerpo femenino. El texto escrito en el año 1981 donde Nelly Richard habla de esta obra, se llama *Cuerpo correccional* y ya ahí Richard habla de cómo la identidad sexual es algo externo y no interno, habla el cuerpo de Leppe como un cuerpo de citas, de poses teatrales y fotográficas que imitan lo femenino, un discurso que va a tener bastante afinidad con Butler muy tempranamente.

Leppe es una referencia. El otro antecedente importante es Juan Domingo Dávila. Aquí podemos ver una obra bastante posterior de él, el *Simón Bolívar*, que es una pintura de 1995 que fue una obra muy polémica, que causó mucho enojo sobretodo de Venezuela por como se trataba la imagen de Simón Bolívar. La cuestión de travestir al prócer latinoamericano y también la forma en que el arte latinoamericano cita el metropolitano. Que el caballo esté pintado por una parte citando el estilo del arte abstracto y por otra, en un estilo pictórico más realista tiene que ver con algo que es característico del trabajo de Dávila y es que su pintura está hecha de puras citas de otras "inapropiadas" a otras pinturas o estilos pictóricos de la historia del arte moderno. Es una pintura muy barroca en ese sentido, y Richard se refiere a la obra de Dávila señalando esta capacidad de citar referencias extranjeras, como una forma no irrespetuosa de ejecutar la relación entre la copia y el original, el centro y la periferia. Richard señala que en los procedimientos pictóricos de Dávila es posible ver una noción no esencialista de la cultura latinoamericana donde la combinación inapropiada de referencias cultas y referencias populares locales estaría hablando de una Latinoamérica paródica, mestiza, y de una manera de criticar esta visión del arte latinoamericano como una mera versión deslucida de las artes del centro. Esto en la obra de Dávila es muy fuerte y se cruzan estas dos cosas la idea del travestismo y el cruce de citas de las distintas historias del arte. .

Esos dos artistas son una referencia muy importante dentro de la teoría de Richard que de alguna manera se puede pensar la figura del travesti como una no pertenencia al género, una especie de tercer lugar excluido de la tensión femenino/masculino. Además, y aquí tomo una reflexión que hace Felipe Rivas en su texto sobre el concepto de travestismo incluido en el libro de la exposición, es posible ver una suerte de complicidad entre lo tercero del travesti, como esta especie de tercero excluido del binomio masculino/mujer y la condición de tercer mundo de Latinoamérica, que en ese momento, durante los años 80s está muy vigente en relación al mundo bipolar, el

bloque socialista y el mundo capitalista en el que el Tercer mundo quedaría como en una especie de tercero excluido. Lo que propone Felipe Rivas es pensar la categoría del travesti en los años ochenta en Chile, tal como se la pensó en relación a estas prácticas y a estos discursos, como la puesta en crisis tanto a la pertenencia de género como a la pertenencia nacional o continental que serían dos figuras que en general aparecen reivindicadas como referencias de una identidad estable, segura. Entonces el travesti podría aparecer como una figura que desestabiliza esa identidad firme donde hay certezas con respecto a la identidad nacional y con respecto al género.

En relación con esas reflexiones me interesaría pensar cómo aparece el travestismo en las Yeguas y pasar a otras acciones.

La primera es esta que es una de las más conocidas, "Las dos Fridas", del año 90, tuvo una primera exhibición en la galería Bucci en Santiago donde se expuso la foto y Lemebel y Casas escenificaron en vivo "Las dos Fridas". Hay una versión de esta escenificación en vivo de Las Dos Fridas que me contó Francisco Casas, pero que aún habría que corroborar. Casas dice que cuando las Yeguas escenifican las dos Fridas, se hacen una transfusión sanguínea en vivo y que de hecho él se descompuso porque fue demasiado tiempo. La obra se instaló solo por un día en la galería. Después de eso la foto no se mantuvo expuesta.

La foto de Las dos Fridas, sí que ha sido muy analizada, de hecho Nelly Richard y Jean Franco, una intelectual norteamericana, han escrito sobre ella para intervenir en espacios de mujeres y hacer una especie de crítica a la figura esencializada de la mujer que cierto feminismo sigue defendiendo. Por lo tanto es una obra que ha sido interpretada desde la categoría del travestismo y como una crítica a la fetichización de Frida Khalo como ícono del arte latinoamericano ya muy cotizado dentro del mercado de arte norteamericano. Sin embargo es muy curioso, Jean Franco apenas lo menciona pero prácticamente no se trabaja el tema del SIDA que está presente en esta obra. En Chile era un tema bastante importante, todavía no existían organismos del Estado que se hicieran cargo del problema del SIDA entonces era un tema muy polémico, no era algo que la sociedad tuviera asimilado y era en ese sentido un tema importante en esta obra. ¿Cómo es posible ver en esta imagen el tema del sida? Por un lado, Lemebel y Casas conservan del cuadro original de Frida la falda victoriana y la falda tehuana, es decir la diferencia, la estratificación de clase que está presente en el cuadro de Frida. De alguna manera el tema de la transfusión de sangre en la que

los cuerpos están casi enchufados (cuerpos que tienen algo de siameses) parecieran hablar del retorno de un antiguo miedo a la sangre como contaminación de castas sociales y de razas se reedita aquí en relación al SIDA como una nueva mancha social. Y es una imagen muy perturbadora porque el conducto está abierto y pareciera como que la cuestión del contagio está de manera amenazante. Por otro lado, la falda de Casas está manchada por las gotas de sangre, lo que permite pensar en El SIDA justamente como un nuevo estigma social, como una nueva mancha en la falda blanca. El tema del SIDA es algo que me parece que no se ha resaltado lo suficiente de esta obra. Esta es una de las más evidentes del travestismo en las Yeguas (Ana Longoni) ¿qué es lo que tiene Lemebel en la mano?

(Fernanda Carvajal) un espejito.

Este es un video que hicieron las Yeguas con Gloria Camiraguano que era una documentalista chilena muy importante de los años 80, fue una de las primeras mujeres que hizo videoarte en Chile y fue una interlocutora muy importante de las Yeguas, al igual que Carmen Berenguer. Hicieron muchas cosas juntos y ella los apoyó con recursos. Este video lo hicieron en San Camilo, que era una calle emblemática de prostitución en Santiago y hacen este video porque el prostíbulo estaba casi por desaparecer, estaba en ruinas. El video es un documental que muestra el prostíbulo de día y de noche, muestra mientras se están maquillando las travestis y este ritual de la última cena, que está conectado también por un tapiz kitsch de la última cena de Da Vinci que está en una de las piezas de los travestis que está llena de objetos de religiosidad popular, La madama está entre medio de las dos Yeguas da un discurso de despedida y dice: esta es la última cena de este gobierno. Este video es del año '89 y es una referencia a Pinochet, al último año de Pinochet en el poder. La imagen genera este cruce entre lumpen y fascista, entre proletariado sexual y el dictador, entre el imaginario cristológico y travesti. Entonces aparece toda la cosa más sacrificial del travesti en el sentido de que está muy expuesto al SIDA, de la precariedad económica, de los asesinatos travestifóbicos que están tematizados en el documental. Y por otro lado esta interesante cita que lo que hace es poner en contacto el universo católico religioso con el fin del poder dictatorial a partir de una figura muy residual que es la del travesti pobre, proletarizado, de barrio, que de alguna manera queda en el lugar del dictador. Aquí se ve como el travesti puede poner en tensión estos discursos que parecen contradictorios y que pueden ser una clave muy interesante para ver este periodo de la transición democrática en Chile,

momento en el cual además de haber una apertura neoliberal muy fuerte permanece el poder militar en la sombra y al mismo tiempo la iglesia católica, que dice Mellado en el texto que les pasé: "la iglesia católica pasa la cuenta por el rol que tuvo durante la dictadura". Porque a diferencia de acá la iglesia tuvo un rol muy importante durante la dictadura. Pero durante los '90 se convierte en una especie de autoridad moral que al mismo tiempo genera muchos obstáculos en avances si se quiere "valóricos", en el sentido de una serie de cuestiones que tenían que ver con los derechos de la mujer, con el divorcio, con el aborto, fueron frenados hasta el día de hoy. Fue muy fuerte la política de la iglesia ante la familia como núcleo integrador de la sociedad y de la reconciliación nacional. En el marco de todos estos discursos era muy interesante que hubiera una obra como esta que además se incluyó en la primera gran exposición de arte democrático en el año 1990 y fue censurada no por la profanación de la liturgia eucarística sino por la escena que muestra a una de las travestis haciendo el pujanje, que es un truco que hace el travesti para esconder el pene por debajo de las piernas para simular una vagina. Entonces cuando el video estaba expuesto en el museo pasaron un grupo de boy scouts o de niños escolares y lo vieron y sacaron el video, lo censuraron y fue la primera censura del gobierno democrático que de alguna manera inaugura una larga lista de conflictos por censura en relación al tema de la homosexualidad, en el que está el Simón Bolívar que vimos recién. En repudio a la censura hacen esta estrellada frente al museo como diciendo si no nos dejan estar adentro tomamos la parte de fuera, esta estrellada citaba la estrellada de San camilo que fue otra acción que hicieron en la calle de prostíbulo en el año '88.

(Ana Longoni) Que es la estrella de la bandera.

(Fernanda Carvajal) Claro, puede ser la estrella de la bandera, la de la izquierda o la de Hollywood, ellos juegan con todos esos sentidos de la estrella, aquí está el sentido de la diva por cómo están vestidos pero estaban todas esas significaciones en juego. Bueno tanto Las dos Fridas como Casa Particular, tensionan claramente la identidad heteronormativa o incluso de la identidad racial o del discurso poscolonial. Ahora me parece interesante ver otras acciones que no tienen nada que ver con el travestismo. Esta se llama "La Conquista de América" que fue una acción que las Yeguas hicieron el 12 de octubre en la Comisión chilena de derechos humanos que consistía en que el mapa que ven estaba cubierto por vidrios de Coca-Cola, tienen pañuelos blancos en la cabeza porque iban a bailar una cueca que es el baile nacional chileno y tenían en el pecho adherido un personal estéreo en el que sonaba la música. Es decir que la gente

que veía la performance no escuchaba la música, solamente los veía a ellos bailar. Cuando llega las 12 del día se paran y bailan una cueca sobre los vidrios. Esta acción tiene varios sentidos, pone en juego el cruce del SIDA y la violencia política y también es una acción que muestra una serie de conflictos en torno a signos nacionales la como por ejemplo el baile de la cueca. Es interesante porque ya en el título que es la Conquista de América se superpone la idea de la colonización del territorio representado en el mapa, con la idea de la colonización del cuerpo, en el sentido que la cueca podría ser vista también como una alegoría del mestizaje, porque es un baile de conquista amorosa. De alguna manera el título podría aludir al mismo tiempo a un continente asediado por el deseo homosexual y al mismo tiempo, un continente en el que ese deseo homosexual ha sido subyugado continuamente.

El tema de la cueca que es muy importante porque es declarado baile nacional por la dictadura. Paralelamente las mujeres de los detenidos desaparecidos, bailan la cueca sola desde fines de los años 70s en actos públicos como una forma de escenificar el duelo por los familiares desaparecidos. Ya en estas acciones de las mujeres de las víctimas, se manifestaba una reformulación y disputa de la cueca como signo folklórico tradicional y un movimiento de desplazamiento con respecto a un ícono que la dictadura quería apropiarse. A fines de la década de los 80s las Yeguas hacen un movimiento más cuando lo bailan la cueca escenificando un cortejo homosexual, escenificando una conquista amorosa entre dos hombres Al mismo tiempo en que estaban bailando sobre vidrios. En el corte de los pies y la sangre mezclándose, ese baile aparecía custodiado por el contagio del sida. Y en realidad ese era el principal objetivo de esta acción para las Yeguas, poner en relación o generar un espacio de encuentro entre las víctimas del sida y las víctimas de la dictadura. En la medida en que ellos citan la cueca sola en la que las mujeres de los desaparecidos la bailaban vestidas de negro y que era una figura de la idea de la viuda, de la mujer abnegada, en la medida en que la bailan ellos en este cortejo homosexual, hacen aparecer el deseo contenido en el baile y permiten ampliar las formas de identificar la mujer que resiste a la dictadura que no es simplemente una mujer abnegada, austera que llora al pariente que ha perdido sino que también hay en juego un deseo por ese ser perdido. En esa trama de cosas logran de alguna manera fisurar el universo más victimizante de la cultura de derechos humanos y generar también esta intención de alianza. Esto tiene continuidad con la acción que veremos al final que se llama Tu dolor dice: minado.

Esta otra imagen es un registro de la primera acción que hicieron, que es la entrada a la universidad de Chile a caballo. En esta acción hay una cita a Pedro de Valdivia que es el español que fundó Santiago, ellos dicen que también hay una cita a Lady Godiva. Con esta entrada exigen el ingreso de las minorías a la universidad, ese era el objetivo de la acción. En esta acción hay una parodia de la figura del militar, del caballero, del conquistador, del que emprende acciones para la conquista de un territorio porque eso era Pedro de Valdivia. De alguna manera, desplazan esa figura viril del conquistador por un cuerpo desarmado, en el sentido que no está armado y que de alguna manera hace mutar las formas humanas. Francisco Casas habla de esta acción como una especie de centauro homosexual, incitando al deseo homosexual. Además, es interesante ver como truecan la figura del conquistador es en cierto modo duplicada, no es uno sino que son dos. Esta pieza la tematizamos como desnudar la opresión justamente en el sentido en el que se invierte la figura del militar, aunque es claramente el militar de la conquista por una serie de cuestiones que tiene que ver con el discurso refundacional de la dictadura podría desplazarse la crítica a la figura del militar golpista, en el poder.

(Intervención) ¿De qué año es?

(Fernanda Carvajal) 1988.

(Intervención) Y hay algo con el nombre que se llamen Yeguas con esa primera acción?

(Fernanda Carvajal) Sí, el nombre Yeguas es una apropiación de la injuria, que es un clásico gesto queer o marica, la capacidad de tomar un insulto, reapropiarlo y politizarlo. Y esto es así, en el sentido que yegua en Chile es un insulto a las mujeres, una forma de decir prostituta y en esta acción, Lemebel y Casas justamente van montando una yegua y escenifican la montura en el sentido sexual y militar del término, la montura como la violencia, la dominación, porque la yegua es siempre la montada. Entonces, invertir esa figura de dominación en esta figura que es una figura de la liberación sexual del deseo y de dispersión del deseo homosexual, en ese sentido es muy importante que sea la primera acción.

(Intervención) Además que es conducido por dos mujeres.

(Fernanda Carvajal) Sí, Carmen Berenguer y Nadia Prado, en el texto que tienen para leer se ha tematizado cómo estas primeras prácticas homosexuales, cuando todavía no hay un discurso de crítica homosexual propia como podría haber sido Perlongher en el caso de Argentina, son abordadas textualmente por el feminismo. Es el que

toma la palabra para hablar de estas prácticas. Entonces es muy interesante cómo se da esta relación entre estas primeras mujeres feministas y estas prácticas, donde la figura de la madre está muy presente y en ese sentido es muy significativo que ellas estén tirando de la Yegua. Pues de alguna manera son las mujeres las que están armando el discurso y entregando recursos materiales y simbólicos. Desde Leppe y Dávila con Nelly Richard hasta las Yeguas en su relación con Carmen Berenguer y Gloria Camiruaga, es muy interesante como se dan estas relaciones entre discurso y práctica en donde el feminismo crítico es el primero que logra tematizar estas acciones.

(Intervención) ¿cómo se llamó esta acción?

(Fernanda Carvajal) Refundación de la Universidad de Chile.

(Intervención) ¿Lograron entrar?

(Fernanda Carvajal) Sí, aquí ya están adentro. Acá se ven. Hay un evento puntual que quería que revisáramos que tiene que ver con una acción de las Yeguas, la última que se llama "Tu dolor diseminado" que son una serie de acciones que hay que ver conjuntamente pero que tienen que ver por un lado en el contexto de democracia, de posdictadura, donde se da un cruce entre la lucha del movimiento de los derechos humanos que persistía en los años '90 ante la falta de justicia por los crímenes de la dictadura y la lucha por el reconocimiento de la identidad del movimiento homosexual chileno que recién daba a luz. Entre esas dos corrientes se da una tensión en un momento preciso y la idea es ver cómo las Yeguas intervienen en la tensión entre ese intento de alianza entre ambos movimientos. La postura de las Yeguas en relación con el movimiento homosexual organizado tiene que ver con una crítica identitaria, de como la noción de homosexual se vuelve identitaria. Por eso, aquí lo que contó Fer Davis con respecto a la crítica de Perlongher hacia el imaginario de lo gay viene muy al caso. Como les contaba las Yeguas surgen antes que el movimiento homosexual entonces se general tensiones, hay un primer encuentro en 1991 cuando se forma el MOVILH que es un encuentro en Concepción del cual Pedro Lemebel hace una crónica. Ahí en ese texto, Lemebel acusa al MOVILH de replicar ciertas lógicas partidarias (muchos de sus integrantes provenían del PC) y de generar una lógica identitaria con respecto a lo homosexual. Por lo tanto, ya en este momento fundacional, Lemebel toma una posición distanciada respecto al MOVILH, cuenta como en ese encuentro las Yeguas se unieron con las lesbianas y rechazaron el término "gay", adoptando otros nombres como "loca", "mamita", etc, y postulan alianzas con

los mapuches, los jóvenes, desmarcándose así de una política más de ghetto del movimiento homosexual.

Esta otra crónica es muy bonita, es un texto que Pedro lee de cuando va Félix Guattari a Chile, después lo publica en la página abierta que es donde publica sus crónicas en ese momento, es un texto que funciona como un segundo manifiesto, porque Pedro tiene el manifiesto "Hablo por mi diferencia" que lo leyó en 1986 en un acto de izquierda. En cambio esta crónica es de 1992 y Lemebel la escribe después de haber viajado a EE.UU. Ahora bien es posible decir que las Yeguas tenían un discurso crítico contra el movimiento homosexual, pero de todos modos iban a las marchas, eran más bien una voz crítica pero que no implicaba un quiebre. Lemebel había ido a EE.UU. a un encuentro con el movimiento homosexual de allá y en este texto lo que busca es entender el discurso de lo gay como un discurso recolonizador, dice que no se pueden identificar con los gays blancos, musculosos, con toda la visualidad del gay norteamericano sadomasoquista en un contexto en que había habido dictadura. Lemebel dice "nuestras plumas les daban alergia, apenas entiendes nuestro tartamudeo tercermundista". En la idea de que lo gay es un discurso colonizador, identitario, afín al capitalismo es posible ver una clara continuidad con Perlongher. Por último, esta tercera crónica, "La insostenible levedad del gay", habla de la primera marcha homosexual, que se sumó a una marcha del movimiento de derechos humanos de las víctimas de la dictadura.

Aquí es importante decir que en Chile el gobierno democrático, enfrenta los crímenes de la dictadura publicando el Informe Rettig que tiene los resultados de la Comisión de Verdad y Reconciliación que es una comisión muy polémica; de hecho el informe lo redacta el ministro de Educación de Pinochet. Un informe muy formal que se diferencia de los otros informes de la verdad en Latinoamérica en los que lo testimonial no tiene lugar. El informe Rettig encarna una política de gobierno que decide optar por la verdad pero no enjuiciar a los culpables. El día que se publica el informe hacen la primera marcha para exigir que se haga justicia y de ahí para adelante en marzo de cada año se hace una marcha para exigir justicia. En 1993, para la tercera marcha, el MOVILH que se había formado en 1991 pero no había tenido todavía su aparición pública, decide participar. El movimiento homosexual es aceptado por el movimiento de derechos humanos, pero con la condición de que se sumen al final de la marcha. En efecto hay un video en que se ve que al final de la marcha hay zancos, una cosa teatral y muy alegre y al parecer también un grupo de travestis muy vistosos se

sumó a la marcha. Como resultado, atrajeron tanto la atracción de los medios, que mostró por las pantallas todo el cotillón travesti, que por un lado, el objetivo de la marcha de las víctimas de la dictadura que quedó invisibilizado y por otro, se banalizó el objetivo político que tenía el MOVILH. En ese marco Pedro Lemebel escribe esta crónica, en el que dice que no hubo una estrategia en esta primera aparición pública del movimiento homosexual entre otras cosas, no habría una historia del movimiento homosexual a la cual apelar. Lemebel lee este episodio como un error político garrafal. Para Lemebel lo correcto habría sido pensar en las cicatrices comunes de ambos movimientos sin embargo, lo que sucedió fue un conflicto de representaciones muy fuerte que produjo un quiebre entre ambas organizaciones.

Esta marcha fue en marzo de 1993. En septiembre del mismo año, las Yeguas del Apocalipsis hacen "Tu dolor dice: Minado". Esta acción puede ser leída en relación al enfrentamiento que hubo entre el movimiento homosexual y el movimiento de derechos humanos, Es muy interesante que aquí hay un conflicto entre identidad, necesidad de reconocimiento de derechos y justicia. Lo que se demuestra en ese conflicto que está en la marcha es que la demanda por justicia no necesariamente va de la mano de la demanda por reconocimiento de una identidad como la del movimiento homosexual en algún punto ambas causas divergieron. En esta acción, sobre la que hay poca documentación, no se ha escrito nada, se hizo en un ex centro de detención de Santiago, en la Plaza Italia que es el centro neurálgico de la ciudad. Ya desde la invitación que tiene una oreja en primer plano, se anticipa que esta intervención va a tener una predominancia de lo sonoro. La foto es de una intervención previa que se llama Homenaje a Sebastián Acevedo, una acción de 1992 que se hizo en Concepción.

Lo sonoro va a tener un rol muy importante, es como una invitación a la escucha, la imagen es muy perturbadora no se sabe si es la oreja de un cadáver o no. Sebastián Acevedo fue una figura que se convirtió en un ícono en la dictadura chilena, era un obrero de Concepción, minero que le desaparecen los dos hijos y ante la desesperación de no tener respuesta, él decide inmolarse en la Plaza de Armas de Concepción. Por casualidad había un fotógrafo de plaza que tomó esta imagen que circuló por todos los medios y se convirtió en un ícono muy importante para el movimiento de oposición a la dictadura. Movimiento Mujeres por la vida o el Movimiento contra la tortura Sebastián Acevedo toman este evento como fundacional en el año 1983.

La acción de 1993 de las Yeguas del Apocalipsis se hace en una casa cuyo subterráneo había sido utilizado años atrás como centro de tortura. Allí las Yeguas hacen una especie de instalación en la que hay dos habitaciones, en una el mar de copas y en la otra se sientan con el informe Rettig y empiezan a leer. Al mismo tiempo que leen, como están de espaldas al público hay un televisor que está proyectando simultáneamente la lectura que están haciendo. Hay unas diapositivas que proyectan imágenes de militares. Esa lectura dura 3, 4 horas por lo tanto la gente que fue a ver la performance circulaba porque se trataba de un espacio muy pequeño, con una energía muy nefasta, entonces la gente estaba un rato y se iba.

Esto ocurría en el subterráneo de la casa pero en el patio se estaba proyectando el registro de esta acción que es la acción que hicieron en concepción un año antes y fue allí porque había en esa ciudad un núcleo muy importante de activistas homosexuales, los invitaron y ellos decidieron hacerle un homenaje a Sebastián Acevedo trabajando los elementos que se explotan en esa zona que son el carbón y la cal

Se cubrieron el cuerpo con cal viva, con la humedad de la piel se resiente, es como si te hicieran un peeling, se quemaba levemente, y la cal, que cubría todo el suelo de la habitación, tiraba un olor muy fuerte. Atrás había monitores en los que proyectaba un acción que hizo Pedro Lemebel de homenaje también a Sebastián Acevedo pero que hizo en un hospital que era una ruina de la Unidad Popular y él en homenaje se pone unos ladrillos y los prende fuego. Como las dos acciones estaban vinculadas las proyectan en las teles que estaban atrás. En las teles que están más adelante, muy cerca de Francisco Casas, hay una N que alude al norte con unos billetes de dólar y a los pies de Pedro Lemebel hay una bolsa de cal que tiene una S, indicando el sur, entonces están los puntos cardinales norte-sur, que de alguna manera referían a que sus dos cuerpos, a lo largo, intentaban emular el territorio de Chile. En un momento de la acción pasa un ayudante que derrama una franja de carbón y le prende fuego. Mientras todo eso sucede hay un audio repetitivo en el que se oyen nombres de ciudades y números de documentos.

Entonces, mientras arriba en el patio, la proyección del video de la acción anterior daba a escuchar nombres de ciudades y documentos, en el subterráneo de la casa, se escuchaban nombres de víctimas de la dictadura.

Por un lado, se puede pensar la ciudad el lugar donde la persona fue secuestrada por lo tanto el lugar de inflexión en que la persona deja de ser un ciudadano civil y pasa a ser un desaparecido y el número de identidad no sólo se puede interpretar como que

una vez desaparecida la persona deviene solamente en número sino que también durante la dictadura chilena era muy habitual que la policía o los militares que estaban en la calle interpelaban a cualquier ciudadano preguntándole el número de carnet que era una forma de intimidación, de control, de decir que cualquiera podría ser un eventual sospechoso. Entonces esa escena podría ser vista como una escena en la que no hay nombres, están solo los cuerpos de Lemebel y Casas. En cambio, la escena del subterráneo es la escena de los nombres que se repiten indefinidamente, mientras los cuerpos están ausentes.

Una anécdota que se puede contar es que arriba en el patio, los números y las ciudades, sonaban muy, muy, muy fuerte. Y como estaba sonando tan fuerte incluso llegó la policía ante el reclamo de los vecinos.

Por último Carmen Berenguer escribió un texto en relación a esta acción que se llama dos N ocuparon mi ciudad sitiada, como una tercera voz que se suma a todo esto. El texto de Berenguer es un texto en un registro poético, podría decirse que es un texto testimonial pero que en realidad está en el registro del discurso amoroso porque aunque al principio es más abstracto después está dirigido a un tú, es una especie de carta que está dirigido a alguien que no tiene nombre, que es un NN. De alguna manera logra erotizar la ausencia, y hace un contrapunto con el resto de la acción

(Ana Longoni) En la foto en que se ven los televisores formando el mapa de Chile debajo de ellos también parece haber una estrella, ¿no?

(Fernanda Carvajal) Sí, hay estrellas dibujadas. La estrella es algo que ellos utilizan en muchas acciones.

(Proyectan fragmento de video de la acción)

Es muy interesante ver como funcionan los dos juntos, acá lo sonoro alude más bien a los elementos de identificación de Estado, los números de documento que son utilizados para intimidar y para ejercer la violencia política estatal y en el otro caso es la lista validada y legitimada por el estado de las víctimas de la dictadura.

(Ana Longoni) escuchando el video caí en la cuenta que los números son dos, los de ellos como diciendo nosotros dos somos los NN. Cada uno dice su propio número de documento digamos.

(Fernanda Carvajal) Si, son los números de documento de Lemebel y Casas. Ahora volvamos a la acción en el subterráneo. Esa acción, como dijimos, se hizo en un centro de tortura y la propia escena tiene un poco un halo de interrogatorio, las copas están en referencia a la prohibición de tomar agua después de la aplicación de la

tortura. Al mismo tiempo la lectura de los nombres tiene bastante esto en clave de letanía que fue un recurso muy utilizado en Chile por ejemplo por el movimiento Sebastián Acevedo contra la tortura, Mujeres en la vida, en las acciones relámpago que hacían se usaba la letanía pero en clave religiosa para intervenir en el espacio público. Aquí la lectura que ellos hacen tiene algo de letanía pero claramente más profano, la letanía esa doble dimensión. Por un lado la letanía es canto, y en esta escena que parece una situación de interrogatorio, la cuestión del canto podría evocar la la cuestión de cantar los nombres, de soltar un nombre de la delación. Es interesante porque al mismo tiempo es como invertir esa lógica en el sentido que los nombres que se están diciendo son aquellos de los que ya están consignados como víctima, son de personas que no se conocen previamente, con los que no se tiene pacto de lealtad previa, es como si ese pacto se generara en el momento de leer los nombres en voz alta, como si se tratara de un reclamo de justicia en lugar de un acto de delación. .

Por otra parte en la letanía está la cuestión de la invocación, de la llamada, ellos están leyendo esta lista en riguroso orden alfabético que trae esta idea de pasar lista que es llamar por su nombre a una persona para que conteste. Ellos lo que hacen es hacer permanecer esta llamada, una llamada que no es contestada nunca y en ese sentido podría ser leído como la experiencia para el que sobrevive, de la muerte como lo sin respuesta. En ese sentido hay una especie de ritual profano en que la letanía adquiere otras connotaciones de las estrictamente religiosas.

Las Yeguas tienen una política muy fuerte de crítica, de descalce de las identidades en el que la relación entre nombre y cuerpo no coincide. Este es un eje muy fuerte en esta acción, donde el descalce entre nombre y cuerpo es una forma de intervención política.

Es posible preguntarse porque las Yeguas, que generan un permanente juego de identidades y de mutación de los nombres y los cuerpos, relizan esta acción que porta consigo una insistencia muy clara en el nombre propio.. Las Yeguas en su nombre se apropian de la injuria, eran personajes que además de estas acciones más formalizadas con público, circulaban en el ambiente artístico de los 80 y ocupaban el pseudónimo travesti que es también una forma de multiplicar la identidad, de desafiliarse el nombre. Esta apropiación del travestismo y de la injuria son operaciones que le sacan un rendimiento político a ese descalce. En las políticas de disidencia sexual la capacidad de disolver la identidad esencial se ve como algo positivo. En

cambio en el movimiento de los derechos humanos ese mismo proceso es leído como violencia, como un movimiento contrario. Entonces la pregunta es cómo pensar una confluencia entre ambas cosas. En estas operaciones de apropiación de la injuria o del travestismo es lo que Butler llama operaciones de catacresis, formas de trasplantar el sentido de una palabra para nombrar algo que no tiene nombre, como cuando uno dice, el ojo de una aguja o el brazo de un sillón. Ese tipo de operación puede darle un lugar al sujeto homosexual que no puede ser nombrado pero ese lugar, dice Butler, puede no tener efectivamente un lugar, igual se está nombrando un vacío, algo que no puede ser nombrado. Eso tiene un condimento político porque si no puede ser nombrado, no puede ser clasificado, no puede ser atrapado y eso puede poner en juego distintas formas de enunciación política. Pero ese vacío en los nombres en el caso de las disidencias sexuales podría tener algo en común con el borramiento de los nombres en el caso de los detenidos-desaparecidos. En ese juego muy complejo respecto de la identidad, las Yeguas lo que hacen es habilitar esas zonas de contacto con los familiares de detenidos-desaparecidos pero no en la lógica del reconocimiento, porque el reconocimiento presupone la fijación de una identidad que es por la cual eres reconocido, mientras que las Yeguas tienden a rehuir esa lógica.

Me parecía que desde esa complejidad tienden a trazar estas alianzas que deshomogeneizan la figura del desaparecido y allí creo que la intervención de Carmen Berenguer en esta acción es muy clave, la figura del desaparecido deja de ser tan unívoca como les decía a propósito de la conquista de América, no queda solo inscrita en el universo de la víctima, de lo sacrificial sino también está erotizado ese espacio de la ausencia y al mismo tiempo el desaparecido es la única palabra que no se nombra a pesar de que se nombran miles de palabras en voz alta que van como llenando esa referencia al desaparecido y que de alguna manera contribuyen a la deshomogeneización de la figura en un momento muy difícil en el que el movimiento de derechos humanos está muy desacreditado, cuando cuesta mucho que se le escuche, después de la publicación del informe Rettig, que termina siendo una política de punto final del gobierno.

Por otro lado a partir del título de la acción que es "Tu dolor dice: Minado" que juega con la idea de un dolor diseminado, esa idea de hacer resonar mucho tiempo los nombres como dando cuenta de un duelo que no está terminado, por más de que desde lo oficial se lo quiera acotar, finiquitar.

(Ana Longoni) hay una dimensión que está presente en esta acción pero que está presente en varias de las que mostraste de las Yeguas que tiene que ver con esta idea de poner el cuerpo en el sentido más literal y radical del término en el sentido de volver el propio cuerpo del artista lugar de sacrificio, de inmolación, de replicar la autoinmolación de Sebastián Acevedo al prender fuego el carbón, al sumergirse en cal, de una manera muy fuerte e incluso involucrando a los propios asistentes ya que se ve en el video como sus pies también se sumergen en cal. Esta cuestión de la dimensión sacrificial que se podría leer como clave de la militancia de los 70 pero también la cuestión de ponerse en peligro, el cuerpo como territorio de peligro además de todo esto que estás planteando y ahí permitiéndome jugar con la fragmentación de "Tu dolor dice mi nado ", uno podría pensar en el tú y el mi, tú dolor es mi dolor, el número de documento es el de las víctimas, tu cuerpo, mi cuerpo puesto en lugar del ausente, que es muy fuerte en varias de las estrategias del movimiento de derechos humanos tanto en Chile como en Argentina que vimos en la primera reunión. Esta idea del manifestante puesto en el lugar del ausente que podría ser otra clave para entrarle a estas prácticas, a estas acciones.

(Fernanda Carvajal) Bueno de hecho una parte que me olvidé de decir es que el texto de Berenguer se entregó, ella lo lee y es como que se está dirigiendo al público y es como que el público queda en el lugar del ausente.

(Ana Longoni) Como los recordatorios en *Página 12* que es una carta que está dirigida al lector pero a la vez es una carta a los desaparecidos.

(Fernanda Carvajal) me detuve en estas acciones pero hay otras acciones de las Yeguas que son mucho más alegres. En las Yeguas conviven lo paródico, de reírse de la seriedad del arte y al mismo tiempo hacer estas cosas.

(Ana Longoni) De la seriedad del arte y de la seriedad de la izquierda también, esa imagen de Lemebel con la hoz y el martillo escritos en el rostro con purpurina, esa cosa de la diva, de la estrella que es el MIR pero también es la estrella de la diva, está todo el tiempo friccionando esa seriedad partidaria.

(Fernanda Carvajal) sí, totalmente, yo mostré una parte muy seria, pero también tienen una parte mucho más paródica, carnavalizada.

Intervención: ellos ahora que hacen?

(Fernanda Carvajal) ellos se separaron en el 93 y en el 97 los invitaron en la Bienal de La Habana pero no tengo muy en claro si hacen algo para esa ocasión o muestran el trabajo que habían hecho y después de eso se separan definitivamente.

(Intervención) En algún momento dijiste que Lemebel había escrito un texto después de la primera marcha de los derechos humanos en la que participaron travestis y que consideraron que había sido un error político. ¿cuál había sido un error político, la participación de travestis o la participación en el movimiento de derechos humanos?

(Fernanda Carvajal) lo que me parece que está diciendo Lemebel es que acusa al MOVILH de no tener una estrategia para sumarse a esa marcha, lo que leo que él dice es que como el movimiento está recién naciendo y no hay una tradición a seguir, se lanzaron y se generó un cortocircuito con los familiares. O al menos esa es la lectura que hace Lemebel. Puse énfasis en esa lectura porque después ellos hacen esta acción que está muy relacionada con ese episodio, porque el discurso de Lemebel es por qué no poner las cicatrices comunes en juego si vamos a hacer una alianza y la marcha es la de sus familiares que están reclamando por los desaparecidos por qué no poder nuestras víctimas también en juego en la marcha y así poner una estrategia común. Eso es lo que critica de MOVILH pero no es que esté criticando a las travestis, más bien a la cúpula por no tener una estrategia de intervención.

(Ana Longoni) ¿el viaje de Guattari a Chile tuvo algo que ver con el de Brasil?

(Fernanda Carvajal) no creo porque fue en 1992 3

(Intervención) mencionabas cosas que tienen que ver con el trabajo de las Yeguas dialogando y tensionando cosas abiertas cuando empezaba en Chile la transición, que fue larga, que de alguna manera continúa, si se puede llamar transición, si alguna vez lo fue. ¿Qué cosas de las Yeguas resuenan hoy o a lo largo de estos años?

(Ana Longoni) Tal vez una reformulación de la pregunta sea por más de que fueron recuperados tempranamente por Nelly Richard por qué quedaron obturados por tanto tiempo. ¿Qué cosas viste a partir de tu investigación?

(Fernanda Carvajal) he preguntado y me han dicho desde cosas de clase en una sociedad tan fuertemente clasista como la chilena. El tema del cuerpo en el arte es un tema en Chile que fuera de los escritos de Nelly Richard ha sido poco trabajado, no hay muchas herramientas y es complejo abordarlo. Por otra parte porque los cruces que hacían entre la izquierda, la homosexualidad de una manera tan irreverente causaban resistencias. Tampoco quiero hacer juicios de por qué Nelly Richard no escribió sobre estas acciones porque eran cercanos, o por qué otra gente no escribió, pero es muy extraño. Tampoco han sido rescatados desde la historia de la militancia homosexual en Chile, apenas se los menciona. Sí me parece que ellos han

intervenido, ahora está en pleno debate la ley del matrimonio homosexual y fuera quizá de la CUDS que es el grupo de disidencia sexual que surgió en los últimos años en Chile. Creo que la crítica de las Yeguas, que se dio en un nivel más cultural, por lo provocativos que eran y por lo lúcidos que fueron para leer el momento preciso y generar cruces entre cosas tan distantes, podrían encontrar una continuidad en la CUDS.

(Intervención) ¿por qué hablabas de mitificación al principio?

(Fernanda Carvajal) porque eran una especie de mito urbano a partir de acciones que no mostré. Hay una acción en el Normandie que era un cine en el que aparecen como divas cinematográficas en el que juegan con la idea de farándula al principio de los '90 y Lemebel decía: "convivía un espontaneismo plumífero" que tiene que ver con estas acciones menos preparadas, más efectistas, que tiene que ver con el mito urbano. Aparecían las Yeguas, hacían cosas y eso convivía con las acciones más elaboradas.

(Intervención) en tu relato aparece como si siempre se estuvieran desmarcando, tal vez eso hace que no se las pueda abordar, también me pregunto si en las acciones había más gente que intervenía.

(Fernanda Carvajal) la convocatoria era poquita en esas acciones, a la de la cueca escogieron algunos pocos, pero en el Normandie era mucho más masiva. Creo que eso lo pensaban mucho, he intentado hablar con gente que los ayudaba en esas acciones y eso me decían. Pedro era más riguroso tenía una tradición política más fuerte y Pancho era más divo, no tenía esta cuestión política tan clara pero a la vez lograba empujar para que se hiciesen otras cosas. Ahí también estaba la dualidad. Irrumpieron en actos del PC y de la Concertación que fue el partido que gobernó en la transición en Chile vestidos con carteles que decían "Homosexuales por el cambio". Hacían esa especie de cosas que son muy interesantes pero desde una mirada de la historia del arte quizá no son concebibles como arte.

(Intervención) a los travestis uno los ubica dentro del ámbito teatral específicamente, no siempre se ve lo artístico y lo político

En ese sentido es interesante como las Yeguas y Pedro, al mismo tiempo de discutir contra la izquierda peleaban por ser parte de la izquierda,

(Fernanda Carvajal) al mismo tiempo hay entrevistas en las que ellos dicen que no entendían la Escena de Avanzada que no eran buenos, ni eran heroicos, sino parte de una generación mucho más desencantada. Eso aparece mucho en sus discursos, hay una acción de Diamela Eltit en un prostíbulo a principio de los 80 en el que ella lava

las calles de los prostíbulos, proyecta una foto de su brazo cortado y lee un fragmento de su novela adentro del prostíbulo. Entonces las Yeguas hacen una cita de esa acción en la Estrella de San Camilo que montan un set cinematográfico y aparecen un poco parecidos a la acción que les mostré de Tian'anmen, vestidos de blanco con unos dibujos raros, parecen extraterrestres, con letras chinas y dibujan estrellas con esténciles. De hecho Nelly Richard para esa acción escribió un texto que después no lo pasó porque no le gustó la acción, pensó que iban a hacer otra cosa y lo guardó. Entonces, según el contexto, ellos decían que no había que ser tan serios, que hablar de rigurosidad durante la dictadura, era una contradicción.

(Ana Longoni) es fuerte la condición de parias, sin padres ni hijos, es fuerte el vacío en el que se quedaron desubicados, por no decir ubicados. Descalzados de todo, incluso de cualquier tradición contemporánea que los retome hoy. Incluso digo por la relación tan tensa de la CUDS hoy

(Intervención) me parece inevitable la comparación con Argentina, no puedo recordar una obra en paralelo en que esté la sangre tan presente y el dolor. En algún momento vos hablabas de no respuesta que si lo comparo con el Siluetazo, ahí había una búsqueda de respuesta pero en este caso como lo contás parece como la no respuesta, visibilizar el vacío.

(Ana Longoni) Con respecto a eso el contrapunto que se establece entre el movimiento chileno y el argentino es que en el chileno las madres se visten de negro en sentido de la viuda y claramente el informe Rattig está hablando de muertos en cambio el Siluetazo se inscribe en la cuestión de Aparición con vida y la interpelación a esos sujetos como posibles de poder aparecer con vida.

(Intervención) después lo de la sangre, en la manifestación de los estudiantes hubo un baile colectivo que fue lo visible a nivel de lo mediático como una idea de poder sacar la imagen del manifestante violento, hicieron una especie de baile de coreografía que quedaba muy simpático, muy parecido a lo que hicieron en La Plata hace algunas semanas en el marco del día del orgullo. Lo que me llamó la atención es que la imagen de todos eran zombies ensangrentados, una parte bizarra, graciosa pero a la vez un dramatismo de la sangre horrorosa. No se porqué me vino a la cabeza que algo de Lemebel puede haber llegado y así las intervenciones de Chile me llegan como una imagen de mucho más dolor en el cuerpo.

(Fernanda Carvajal) es verdad es que en Chile todo es más dramático. Creo que con la sangre tuvo mucho que ver el SIDA.

(Intervención) me hizo acordar el Cristo autotrasfundido de Maresca (Ana Longoni) en Argentina mostrar cuerpos, sangre, cadáveres sería hasta incorrecto políticamente dentro del movimiento de derechos humanos por esta cuestión tan fuerte de reclamar la aparición con vida. Recuerdo que el Cristo autotrasfundido de Maresca estuvo en *Mitominas 2. Los mitos de la sangre*, la única exposición que trabajó con el tema de la sangre, también la sangre menstrual que es otro gran tabú. Pero el tema de la sangre con la cuestión del SIDA es la única de la que tenga referencia.

(Intervalo)

(Ana Longoni) Lo que planteamos para este tramo final del seminario en el mismo tono que las reuniones anteriores es armar una suerte de diálogo de conversación en tono no tanto de conclusión sino de retomar los hilos que se fueron desperdigando a lo largo de estas reuniones y discutir un poco con ustedes sobre las ideas que abrió esta exposición en el sentido más corporal del término de nuestro proceso de investigación. Habitualmente uno da clase de cosas más o menos sabidas, concluidas o publicadas y en este caso hicimos un poco lo inverso que es exponer también lo que está en proceso, lo que todavía no sabemos del todo adonde nos lleva, está siendo elaborado, pensado. Es un experimento también y nos gustaría saber cómo lo vivieron ustedes. Hice un punteo de tres asuntos que nos gustaría charlar, la primera cuestión que quedó en evidencia es la heterogeneidad de los casos que estamos trabajando, el marco puede ser los años '80 como década larga desde 1973 y 1994, este marco que delimité en la primera reunión pero la heterogeneidad de los casos en el sentido de qué tipo de prácticas en la articulación entre arte y política plantean han sido completamente disímiles. Entonces una primera cuestión fue cómo fuimos cambiando nuestra cabeza y nuestro estado de deliberación colectiva en torno a cómo articular una serie de discursos sobre estas prácticas tan heterogéneas. Se acuerdan que la primera vez les había contado que partíamos de la idea de afinidades y contagios, de establecer algún tipo de relación más o menos comprobable históricamente entre distintos episodios. Por ejemplo la causalidad de pensar el viaje de Perlongher hacia Brasil, lo que ese viaje había desatado, o diferentes contingencias o circunstancias históricas que podrían explicar la diseminación, afinidades, familiaridades o relaciones entre casos y creo que ahora, sin descartar las afinidades,

contagios o relaciones históricas más o menos comprobables, estamos tendiendo a pensar en otros términos que tiene que ver con una suerte de mapa conceptual de categorías más transversales que muchas veces han sido producidas por los propios sujetos que estamos estudiando, lo que nos puedan ayudar a echar luz sobre esas prácticas, a entenderlas a aproximarnos de una manera más benjaminiana si se quiere a esos restos documentales que hemos ido encontrando, recuperando, construyendo a partir de los testimonios. Una primera cuestión tiene que ver con cómo abordamos esa heterogeneidad a partir de este conjunto de categorías que muchas veces tienen al cuerpo o a los cuerpos en primer lugar por eso me parece tan clave esta idea de *perder la forma humana* que es el título de la exposición y que como ya les dije está tomado de una frase del Indio Solari de una entrevista que le hicieron Daniela Lucena y Gisela Laboureau, que tiene que ver con esta mutación, con este devenir-otro inasible, tiene que ver con una doble entrada *perder la forma humana* por ser arrasado por la violencia del terrorismo de Estado pero también *perder la forma humana* en el sentido de metamorfosearse en otros posibles como forma de liberación. Esa doble capacidad del cuerpo como territorio de la violencia y a la vez como territorio de libertad, de experimentación, de mutación, de metamorfosis, me parece que estamos trabajando mucho en esa tensión. Pero también otras categorías que me parecen muy iluminadoras como por ejemplo "hacer política con nada", esa idea de hacer política con el cuerpo desnudo como las Yeguas del Apocalipsis montadas en esta yegua que entra y refunda la Universidad de Chile con nada más que el propio cuerpo como herramienta política. Me parece que son prácticas que se deshacen de todas las convenciones de las políticas partidarias, de las tradiciones de la izquierda y convierten también a la precariedad, a la pobreza, a la falta de recursos materiales en una potencia. Otras categorías que hoy mismo Fer retomó y que tienen mucho que ver con el trabajo sobre Perlongher como devenir loca. O bien lo insepulto para pensar esa persistencia revulsiva de lo que no se ha procesado que son las decenas de miles de víctimas de la violencia política en el continente. Lo que intentamos pensar tiene que ver con las reformulaciones de ese vínculo entre arte y política pero también con esos hallazgos de categorías que permiten atravesarlos de maneras nuevas.

Una segunda cuestión es que yo misma me sorprendí a lo largo de estas reuniones con la cantidad de veces que indicamos: "esta es la primera vez que mostramos este material", ya sea un video rescatado de los hongos y digitalizado o fotos que salieron

del negativo o del cajón, y la verdad es que me alegró mucho eso porque tiene que ver con la exhumación de restos documentales que estaban completamente perdidos o inhallables o no tenían ningún tipo de legibilidad en tanto que eran invisibles. Me parece que una de las gratificaciones del del proyecto es esta posibilidad de ver por primera vez y esto me parece que se corre de la lógica más instalada del sistema curatorial que es mostrar una y otra vez al infinito siempre las mismas diez cosas, que se repiten y son como figuritas infaltables. Creo que una de las grandes dificultades pero también potencialidades de este experimento que acá nos vamos a topar con algo que no sabemos cómo ver que lo vemos por primera vez y no sabemos qué tipo de reacciones va a generar. Me parece que es un desafío muy grande no solo para nosotros investigadores sino también para los que van a transitar por esta experiencia de las exposiciones, del libro, de las diseminaciones posibles que pueda tener este experimento en sus diferentes formatos o posibilidades.

La tercera cuestión tiene que ver con la pregunta incómoda de hace un rato, para nosotros la investigación es claramente un ejercicio político, tiene que ver con tomar posición hoy, no nos interesa exhumar esto por un mero devaneo arqueológico ante estos episodios olvidados, oscuros, desconocidos o poco legibles, sino que nos interesa pensar en términos de qué capacidad tienen estas prácticas para interpelarnos hoy en nuestro presente. Hasta qué punto pueden conmover nuestros lugares comunes, nuestras formas aprendidas de ver el mundo y pueden desacomodar esos lugares comunes y ayudarnos a entenderlo en otros términos, esa me parece que es la clave y no me parece nada menor que esta exposición empiece en España en este momento, si bien va a tener una itinerancia por América Latina, empieza en el momento más crítico de la historia de los últimos 40 años en España, en un momento en que están emergiendo formas políticas nuevas de una manera todavía muy desarticulada y débil frente al gran avance de la derecha católica en España. Entonces que estas prácticas reverberen hoy allí me parece un detalle nada menor . Hasta que punto podemos aspirar y ojalá así sea que este tipo de prácticas se diseminen en nuevos ecos y sean apropiadas de las maneras más salvajes e inesperadas. La idea de reactivación de la que tantas veces hablamos desde la Red de Conceptualismos del Sur es básicamente eso, la aspiración a que nuestra práctica de investigación encuentre su cuerpo en estas prácticas políticas contemporáneas, en esta posibilidad de diseminarse y reactivarse en nuevas prácticas y en ese sentido la

acción que Fernando Davis y muchos de los presentes hicieron en La Plata en los últimos días me parece que es un buen ejemplo de esa reactivación.

(Intervención) Estaba pensando mucho y en la investigación aparecen referencias que pasan a ser como fórmulas como Deleuze, este grupo aparece trabajando hace tanto tiempo que parece un estilo de encarar un trabajo, me parece que es buenísimo que se pueda presentar en un ámbito que es más de las artes visuales o experimental como CIA que se corre del lugar del mundo académico que invitaba a que se sumaran otras personas que podrían complementar la investigación que ustedes están haciendo como un psicólogo, historiadores de la moda, que a ustedes también los descoloque y que va a ser el resultado que no sólo es una construcción a partir de los datos que se van encontrando. Ya por ejemplo el año pasado en "Cuerpos desobedientes" pensaba, ¿tiene que haber un ochentólogo experto en drogas? cosas que no se, pero me parece que abre.

(Intervención) primero agradezco por la generosidad, por otro lado es escuchar mi vida contada históricamente es gracioso, ver ese relato desde otro lado, por otro lado rescato el trabajo de construirse su propio marco sin tanto remitirse a las autoridades intelectuales.

(Ana Longoni) Esa es la idea del mapa conceptual, estas categorías que fueron emergiendo del propio proyecto que no eran preconceptos.

(Intervención) Eso lo entiendo y me parece que no lo tienen que perder nunca y hay algo de "hacer política con nada" que el hacer con nada es político para nosotros, en los '90 la producción de Fernanda Laguna se posicionaba en el sistema desde ese hacer con nada, cuando se amplía un poco se pueden ver esas cosas Perlongher, Batato y así verificás los sentidos, lo que pensó Perlongher llegó de qué manera se tomó, esa trama que entiendo que necesita tiempo.

(Ana Longoni) Estamos intentándolo. Otra cosa que surgió de estas reuniones es que casi ninguna de estas cosas podría definirse como arte en los parámetros que el sistema arte concibe como tal en determinado momento. Eso es algo que Cora también problematizó en la reunión sobre fotoperiodismo al preguntarse ¿qué hago yo en un seminario sobre arte? Y me parece que está muy buena esa inclasificabilidad, esa falta de límites claros en lo que estamos haciendo. El fotoperiodismo no viene aquí a ilustrar ninguna situación sino que es parte de prácticas que nos interesan recuperar. El dispositivo de la exposición, del libro y de la investigación misma intenta evitar esta distinción entre la obra de arte y el documento, eso lo dinamitamos, no

nos interesa establecer un aura ante el arte, mirarlo como obra a diferencia de las fotos del periodista como el documento que ilustra el contexto, eso no nos interesa en lo más mínimo. Está bueno lo que producen esas convivencias extrañas. Creo que el seminario mismo fue un ejemplo de esa incomodidad al correrse del parámetro entre lo artístico, lo político, la disidencia sexual, lo micro y lo macropolítico como territorios estancos desarticulados.

(Intervención) Me parece que el arte y lo político están en la lectura que tienen, serían como una referencia de la mirada.

(Fernando Davis) quería decir algo en referencia a eso de construir un marco teórico "propio", que frente a la heterogeneidad de casos y prácticas que manejamos puede finalmente funcionar como un dispositivo restrictivo. Me parece que el dispositivo del libro, a partir de categorías clave, funciona más bien como una plataforma móvil que permite interpelar los distintos casos a partir de categorías que fueron formuladas o enunciadas por los propios protagonistas y que al mismo tiempo permiten pensar cruces, afinidades, todo esto que señalaba Ana al comienzo del seminario. Están las referencias externas, como Foucault y Deleuze, que aparecen cuando hablamos de Perlongher por ejemplo. El problema es cómo usamos a Foucault y Deleuze, si es por simple snobismo intelectual o porque podemos encontrar en el trabajo de estos autores (digo estos porque son los que se mencionaron aquí) ciertas claves críticas que pueden ser apropiadas desde cierta micropolítica "queer". Y aquí estoy remitiendo a una idea que utiliza Judith / Jack Halberstam en un libro que se llama *Masculinidad femenina*, en el que habla de esta metodología queer como una metodología rapiñera, que consiste en apropiar términos, categorías que fueron utilizados por otros autores pero repensarlas, reelaborarlas, que es lo que hacer Perlongher cuando lee a Deleuze y a Foucault. Él no está recitando, como en una especie de coro académico, sino que está apropiándose de la *Historia de la sexualidad* y la teoría del poder disciplinario para pensar la cuestión del SIDA, por ejemplo, o está utilizando la idea del "devenir mujer" de Deleuze y Guattari y toda la idea del devenir en *Mil mesetas* para pensar la crítica hacia la identidad gay o hacia el modelo identitario gay y el devenir de la sexualidad, para pensar la posibilidad de un nomadismo de los cuerpos que implique nuevas formas de subjetivación micropolítica disidente. Entonces, no se trata de un recitado al pie de la letra, sino de una especie de micropolítica del saqueo, del rapiñe, de usar esos autores, esas referencias teóricas, que me parece que es un poco el

ejercicio que hemos hecho en la investigación y no tanto el de pensar en términos de marcos teóricos ajenos o propios.

(Intervención) no, en ese sentido propio porque uno tampoco está aislado, qué tipo de lecturas uno está haciendo y poner el acento en eso para que no se confunda.

(Ana Longoni) Quizá el tema sea correrse de la palabra marco que es lo que contiene, la primera parte de la tesis doctoral o del proyecto de investigación y aquí no hubo un marco previo porque no sabemos muy bien hacia dónde vamos a llegar, es una forma de trabajo más complicada de tramitar, es vez de un marco un desmarque teórico. Por otro lado también tiene que ver esta idea de desmarque de un diálogo no en un sentido habitual, de turnos de palabra sino en toda la complicación que ello tiene. Por un lado en el grupo de investigadores no todos pensamos igual, ni trabajamos de la misma forma, estamos parados en diferentes lugares de trayectorias biográficas, de trabajo y de política, y esa heterogeneidad produce muchas fricciones y quizá ustedes lo percibieron que no todos proveníamos del mismo tipo de encuadre o marco. Pero también me parece que agrega otra complejidad que es el corrimiento de ciertas figuras de autoridad en tanto que el curador decide cómo los artistas van a entrar y aquí hubo una especie de estado asambleario con los artistas que fue agotador pero que estuvo muy bueno y hubo que negociar. Esto se va a replantear en Madrid porque vamos a hacer una especie de conversatorio entre los artistas y los investigadores en un plano, no sé si decir de igualdad, pero sí de paridad y de escucha. No es que el investigador va a traducir al artista sino que va a haber una conversación exponiéndonos también a que nos hagan bolsa.

(Intervención) Tampoco está sacralizado el artista. Lo feliz en estas experiencias es el reconocimiento al "artista" de haberle puesto energía personal en pos de una idea.

(Ana Longoni) El espacio de CIA es muy fructífero, si bien muchos de nosotros trabajamos e intentamos irrumpir en la academia aquí se producen otros diálogos que no están validados por la meritocracia universitaria ni por ciertas convenciones sino que tienen que ver con el deseo que es lo que finalmente nos mueve a todos a estar aquí un jueves a la noche con este frío. Por otro lado contarles que es muy probable, no totalmente seguro, que la exposición tenga su segundo destino en Buenos Aires al Museo de Bellas Artes y es muy probable que ese conversatorio se pueda hacer también aquí y ojalá contemos con ustedes en esa ocasión. La idea es que un hecho tan episódico como una exposición que dura dos ó tres meses devenga luego, disemine o produzca mucho más allá de los límites localizados geográfica y

temporalmente de una exposición. Siempre vimos este tramo de la investigación como un primer episodio, de acá lo que ocurra no sabemos a donde va a llegar, seguramente a diferentes formatos: libros, archivos, películas, quien sabe.

(Intervención) me preguntaba si este trabajo de archivo y de recuperar documentos de tanto tiempo que ahora pueden circular a partir de la tecnología, qué diferencias hay de cómo se movilizan esos documentos cuando circulan en México o en relación al fotoperiodismo es la misma estrategia que ahora se está exponiendo con Franco en Paraguay y en ese sentido es muy buena su lectura porque nos sirve para pensar lo contemporáneo.