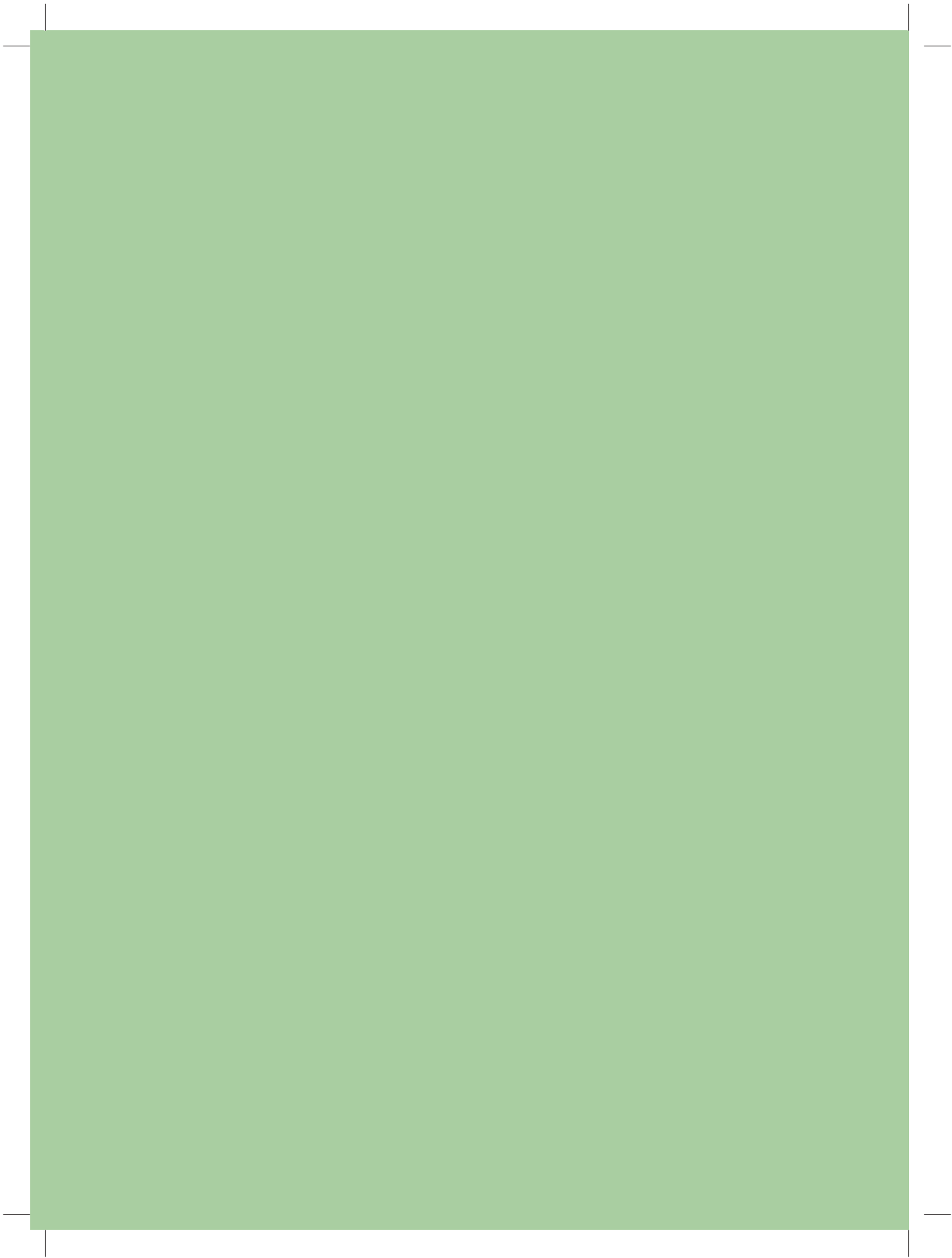
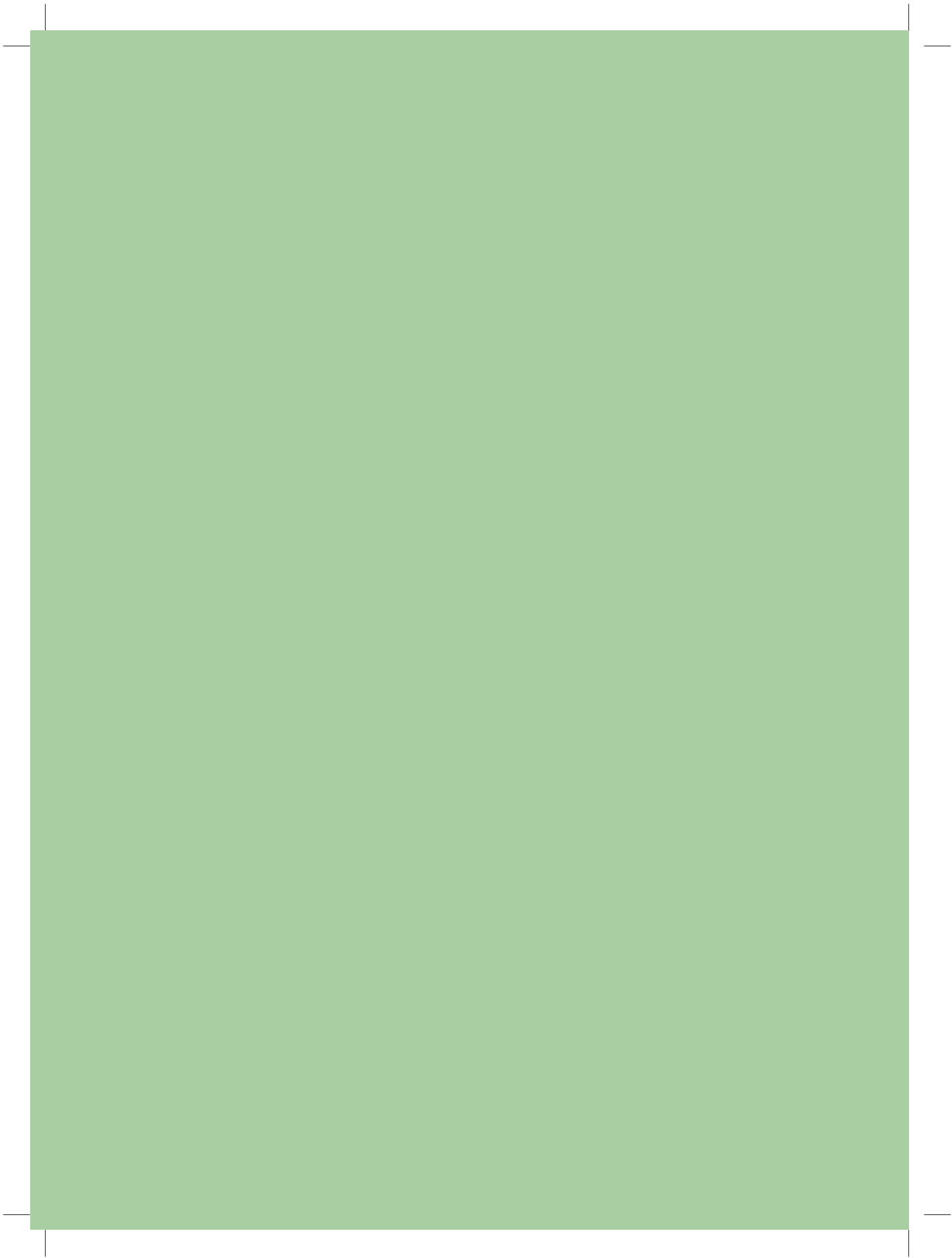






**Dedicamos este libro a la memoria de Sergio Bellotti,  
Redson Pozzi, Daniel Sanjurjo y a todos los que pusieron  
el cuerpo desde aquellos años**

We dedicate this book to the memory of Sergio Bellotti,  
Redson Pozzi, Daniel Sanjurjo and all those others who,  
since that time, have committed themselves, soul and body.





RED CONCEPTUALISMOS DEL SUR

**Perder la forma humana.  
Una imagen sísmica de los años  
ochenta en América Latina**

Losing Human Form.  
A seismic image of the 1980s  
in Latin America



EDUNTREF



The final years of certain dictatorships in South America, and those of others still in power, formed the political panorama that characterised the 1980s, complemented in the economic arena with the emergence of the Thatcherist version of neoliberalism. In such a context, rebellion occupied not only the social sphere, but also touched upon efforts to strengthen the individual sphere. The kind of art and the cultural expressions that emerged in these years were different to those that characterised the boom in political art in the sixties, but they are indivisibly united as an expression of South American rebellion.

Perhaps this exhibition should be interpreted as the continuation of *Art and politics in the sixties*, the exhibition that had a profound effect on visitors over ten years ago in our country, because such a reading would allow the course taken by our countries and our people to be written in images.

I would like to thank very specially Manuel Borja, the director of the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), and his team as well as the members of the Red de Conceptualismos del Sur, who made it possible for the Muntref-Centro de Arte Contemporáneo to be the final stopping point in this exhibition, and who thus allow our university to continue to fulfil its mission of disseminating the best of contemporary art and the curacy of investigation. My gratitude also to Diana Wechsler and to all the Muntref staff for their constant and dedicated work to make our boldest dreams come true.

Aníbal Y. Jozami  
Rector UNTREF

Los años finales de algunas dictaduras sudamericanas, y los de otras aún en plena vigencia, fueron el panorama político que caracterizó la década de los ochenta complementada en lo económico con el surgimiento del neoliberalismo en su versión thatcherista. En ese marco, la rebeldía ocupó no solo el ámbito de lo social, sino también el del reforzamiento de lo individual. El tipo de arte y las expresiones culturales que surgieron en estos años son diferentes de los que caracterizaron el auge del arte político de los años sesenta, pero están indisolublemente unidos como expresión de la rebeldía sudamericana.

Quizá habría que leer y pensar esta exposición como continuación de aquella que hace más de diez años conmovió al público de nuestro país, *Arte y política de los sesenta*, porque esa lectura permitiría escribir con imágenes el derrotero de nuestros países y de nuestra gente.

Quiero agradecer muy especialmente al director del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), Manuel Borja, y a sus colaboradores, así como a los integrantes de la Red de Conceptualismos del Sur, que hicieron posible que el Muntref-Centro de Arte Contemporáneo sea la escala final de esta muestra y que permiten que nuestra universidad siga cumpliendo con la misión de difundir lo mejor del arte contemporáneo y la curaduría de investigación. Mi agradecimiento también a Diana Wechsler y a todos los colaboradores del Muntref por el trabajo constante y dedicado en pos de hacer realidad los sueños más audaces.

Aníbal Y. Jozami  
Rector UNTREF

Amongst the priorities of the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, those projects produced in conjunction with artists, curators and institutions from Latin America enjoy a preeminent place. On this particular occasion, the close collaboration with the Red Conceptualismos del Sur (Southern Conceptualisms Network) has culminated in an exhibition, which is but the most visible aspect of a collaborative research project that the Museum and the Network have pursued together since 2009. Those years led to fruitful projects investigating the realms of visual poetry, archival practices and creative strategies in the human-rights movements of Latin America's Southern Cone. Yet the flow of knowledge and exchange between an institution such as the Museo Reina Sofía and an active network of professionals such as Conceptualismos del Sur could not end there; it quickly became obvious that only an exhibition could adequately shape and open up to the Museum's audiences the full breadth of the results of such a generous and impeccable collective effort.

The exhibition *Losing Human Form. A seismic image of the 1980s in Latin America* brings to the fore one of the mainstays of this cooperation: setting in motion activities that foster collective access to archives, documents and memory, on the basis of a new horizontal and collaborative relationship with Latin American cultural agents. In *Losing Human Form*, the Museo Reina Sofía finds itself - very much in keeping with its philosophy - at the crossroads between institutions and civil society, between South and North, between the arts and sociology, between reality and the various forms that it takes in the work of artists. And there could scarcely be a better case study to put this open museum model to the test than those artistic practices which have emerged in the Southern Cone in the fields of civic action, resistance to injustice, the affirmation and the recovery of dignity in situations stigmatized by grave political and social conflict. As such, this exhibition reminds us how the Museum exercises a crucial function as a mediator and can claim the position of an observatory or beacon pointing to new paths of cooperation and collaborative work in a globalized world.

We would like to express our thanks to each and every one of the entities and people whose collaboration has made it possible that this archive in motion reveal new insight into the recent history of Latin America; and that it has forged a link that spans the Atlantic, at once close to and shared by those on both shores.

Minister of Education, Culture and Sport

Entre las líneas de acción prioritarias del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía se cuentan, en un lugar preeminente, los proyectos relacionados con artistas, comisarios e instituciones procedentes de América Latina. En esta ocasión, la estrecha colaboración con la Red Conceptualismos del Sur da lugar a una exposición que resulta el elemento más visible de un trabajo que se viene realizando en asociación entre el Museo y la Red desde 2009. Estos años han resultado fructíferos en lo que se refiere a proyectos de investigación que han abordado aspectos como la poesía visual, la gestión del sistema de archivos o las estrategias creativas en el movimiento de derechos humanos en el Cono Sur. Pero el flujo de conocimiento e intercambio entre una institución como el Museo Reina Sofía y una activa red de profesionales como Conceptualismos del Sur no podía detener su camino en ese punto; así, se imponía proyectar una exposición que diera forma y pusiera al alcance de los públicos del Museo gran parte de los resultados de un generoso e impecable trabajo colectivo. Con la exposición *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina* se materializa uno de los planteamientos principales que inspiraron la asociación: la puesta en marcha de actividades capaces de impulsar el acceso colectivo a los archivos, al documento y a la memoria desde una nueva relación horizontal, colaborativa, con los agentes culturales de América Latina.

En *Perder la forma humana* el Museo Reina Sofía es, de acuerdo con su filosofía, el punto de cruce entre las instituciones y la sociedad civil, entre el Sur y el Norte, entre las artes y la sociología, entre la realidad y las diversas formas de abordaje de ésta por parte de los artistas. Y no parece haber mejor objeto de estudio para poner en práctica este modelo abierto de museo que las prácticas artísticas procedentes de lugares diversos del Cono Sur relacionadas con la acción ciudadana, con la resistencia ante la injusticia, con la reivindicación y recuperación de la dignidad en entornos que estuvieron marcados por graves conflictos políticos y sociales. Esta muestra nos recuerda, de ese modo, que el Museo ejerce una función fundamental de mediador y puede erigirse como observatorio o faro que indica nuevos caminos de cooperación y trabajo colaborativo en un mundo globalizado.

Queremos expresar nuestro agradecimiento a todas y cada una de las entidades y personas cuya colaboración ha permitido que todo este archivo en movimiento genere esta nueva imagen del pasado reciente de América Latina; y que ésta resulte hoy, en un salto que salva el Atlántico, tan cercana, tan común.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

Amongst the attempts at collective labor that have germinated in the wake of postcolonial thought, the Red Conceptualismos del Sur has, since its creation in 2007, distinguished itself through a number of different strategic propositions and orientations. In the Red's projects, the challenge is not merely to go beyond the excesses (which, paradoxically, continue to grow) of nineteenth-century (and contemporary), Eurocentric and elitist forms of knowledge distribution; it is, rather, to bring to fruition concrete projects and case studies that are able to reverse those very dynamics that have been passed on and accepted for generations. Its outlook is of a world in permanent becoming, thus positioning the Red as an observatory of the present, but also as a project for exhuming the memory of the South. In February 2009, the Museo Reina Sofía and the Red Conceptualismos del Sur published a manifesto, joining their efforts in an association whose common purpose it was to "take action in order to reverse the flow of the drain of memory [...] and to revive its legacy in the present through research, exhibitions, publications and open-access data bases."

The underlying idea of the said association was not merely to revitalize the discourse around conceptualism in Latin America. More particularly, it was to create shared spaces in which information in all its forms (in particular that of the document, the nucleus of conceptualism), defined not as an object of ownership but rather as an entity whose purpose is always collective usufruct. Whereas Jacques Derrida argued in *Archive Fever* that the level of democratization of a country can be measured by its level of access to archives, how can this assertion be given renewed resonance in the context of our globalized world? What is the measure of access today from the perspective of a place like Southern Europe that lies so far from the archives of Latin American art from the 1980s? Is the genuine democratization of archives, along with immediate access, needed today? Or is an effort of sifting, a crude exhumation of the documents required before making them available to all those involved? With those very questions on the table, we at the Museo Reina Sofía decided that the museum institution could not restrict itself to merely owning and showing works of art: the document, whether tangible or intangible, has the value of reproducibility, wresting itself from the burden of the author, enabling readings that escape the institutional frame and opening the field to new readings of the recent history of art. In keeping with this logic, the Red Conceptualismos del Sur has managed, as the exhibition's title indicates, to "lose human form" and to situate itself in collective authorship, challenging artistic autonomy and bringing to the fore discourses that are in motion, in becoming. In response, the Museum cannot remain a backdrop to such foregrounded figures, but must be the place through which these discourses transit.

The Museo Reina Sofía can be this "Museum of the South," a physical but above all a mental space of collective memory, which rewrites the relations between the global North and Latin America from the perspective of a new horizontal relationship, mindful of the geographical contingency which, for centuries, served as the alibi for denying the gravity of a vertical and hierarchical relationship, enabling the extraction from the South that which was to enrich the North. Thus an exhibition such as *Losing Human Form*, in keeping with the Red Conceptualismos del Sur's repertory of ideas in motion, situates itself in the very antipodes of colonial discourse and its neocolonial variants, which remain very much alive today: in the face of the plunder of documents and the aggressive acquisition policies in countries of the South, mediated by greater access to capital (the North's great historical "privilege"), this exhibition inaugurates a horizontal discourse, and can be read not as a logical diagram but rather as an upside-down cartographic projection.

The cabinets of New World curiosities, colonial exhibitions, the myth of sweeping scientific and military gestures in far-flung regions have all left Europe with a residuum of content-fraught images which, with the passing decades, hamper seeing the so-called periphery as a fountainhead welling over with crucial flows, hobbling our grasp of the full panorama of contemporary creation. On this occasion, against this stable and tranquilizing image of the faraway, what is presented, as is made clear by the exhibition's subtitle - *A seismic image of the 1980s in Latin America* - is a thoroughly new vision of a time when Latin-American artistic activism reached its pinnacle due to its constant presence in the public sphere, in contexts marked by violence, institutional obscurantism, and the

De entre las tentativas de trabajo colectivo que han germinado desde el pensamiento poscolonial, la Red Conceptualismos del Sur ha emergido ya plenamente, desde su fundación en 2007, a través de diversas propuestas y líneas estratégicas. En los proyectos de la Red el reto no es sólo el de la superación de los excedentes (paradójicamente crecientes) de una forma decimonónica (y actual), eurocéntrica y elitista de difusión del conocimiento, sino la de llevar a cabo proyectos concretos y casos de estudio capaces de revertir estas dinámicas aprendidas y aceptadas a lo largo de generaciones. Su concepto es el de un mundo en permanente devenir, y así la Red se sitúa como observatorio del presente, pero también como proyecto de exhumación de la memoria del Sur. En febrero de 2009 se publicó el manifiesto mediante el cual el Museo Reina Sofía y la Red Conceptualismos del Sur se unían en una asociación que “se aglutina y se moviliza precisamente para revertir el flujo de drenaje de la memoria [...] y para reavivar su legado en el presente mediante investigaciones, exposiciones, publicaciones y bases de datos de acceso abierto”.

La idea base de dicha asociación no fue sólo la de revitalizar los discursos del conceptualismo en América Latina sino, y muy especialmente, la de generar espacios compartidos en los que la información en todas sus formas (en particular en el documento, núcleo del conceptualismo) no se defina como objeto de propiedad, sino como ente cuyo fin es siempre el usufructo colectivo. Si Jacques Derrida aseveró en *Mal de archivo* que la democratización de un país se mide por su nivel de acceso a los archivos, ¿cómo podemos actualizar este aserto en el contexto de un mundo globalizado? ¿Qué mide hoy el acceso, desde un lugar lejano como la Europa meridional a los archivos del arte latinoamericano de la década de 1980? ¿Tiene que ver hoy la democratización *real* con el acceso a los archivos o se necesita una puesta en común, una cruda exhumación de los documentos ante la presencia de todos los implicados? Con estas preguntas sobre la mesa, en el Museo Reina Sofía hemos planteado que la institución museo no puede materializarse sólo en la *propiedad* y en la *presencia* de las obras de arte: el documento, tangible o intangible, tiene el valor de la reproductibilidad, se desprende del fardo del autor, permite lecturas que escapan al marco institucional y abre el campo a nuevas lecturas de la historia reciente del arte. En buena lógica con esto, la Red Conceptualismos del Sur ha sabido, como propone ahora, y como indica el título de la exposición, *perder la forma humana* para situarse en la autoría colectiva, rechazar la autonomía artística y colocar en primer plano los discursos en movimiento, en devenir, frente a las *figuras*. Como respuesta, el Museo no puede ser el *fondo*, sino el lugar de tránsito de esos discursos.

El Museo Reina Sofía puede ser ese “Museo del Sur”, un espacio físico, pero sobre todo mental, de la memoria colectiva, que reescriba las relaciones del Norte con América Latina desde una nueva relación horizontal, habida cuenta de que el accidente que son las latitudes terrestres ha sido, durante siglos, la coartada para desafiar la gravedad en una relación vertical y jerárquica: para extraer del Sur lo que enriquece al Norte. Así, una exposición como *Perder la forma humana*, de acuerdo con el ideario en movimiento de la Red Conceptualismos del Sur, se sitúa en las antípodas del discurso colonial y de sus derivas neocoloniales, muchas de ellas vigentes en la actualidad: frente al expolio documental y la agresiva política de adquisiciones en países del Sur mediada por la superioridad de acceso al capital (el gran “privilegio” histórico del Norte), esta exposición inaugura el discurso horizontal, y se lee no como diagrama lógico, sino como proyección cartográfica invertida.

Los gabinetes de curiosidades del Nuevo Mundo, las exposiciones coloniales, la mítica de las grandes gestas científicas y militares en lugares lejanos han dejado en Europa un poso de imágenes sobrecargadas de contenidos que, pasadas las décadas, impiden ver a la llamada periferia como el manantial del que surgen flujos fundamentales sin los cuales ya no se entiende el panorama de la creación contemporánea. En esta ocasión, frente a esa imagen estable y tranquilizadora desde la lejanía, se nos presenta, desde el subtítulo de la

disappearing of human beings. This image of shifting landscapes evoked by the title, in all its ominous power, is what best defines the complex period and territories as they merged with artistic activism; a convergence, according to the Red Conceptualismos del Sur, fundamentally characterized by two phenomena: affinity and contagion.

This "image" that we now propose to show lays no claim to be totalizing (this and this alone was the basic error of the claims of earlier approaches to art in Latin America) but rather, on the basis of its seismological metaphor, begins in the fragmentation that generates these new relations. This makes it possible to focus on a series of case studies around some of the most rousing and inspiring experiments that took place in the 1980s throughout the countries of the Southern Cone; a decade marked by different political tensions: the pursuit of dictatorial dynamics in the form of presidential regimes, revolutionary forms of emancipation or access to international capitalism that could only be read against the silent subtext of terror and State-sanctioned violence. However, and in keeping with the previously mentioned non-totalizing approach, each case is a *unicum*, which, in turn, can be reformulated by means of the aforementioned *affinities* and *contagions*. Revolutionary Cuba's long-distance witnessing of the slow collapse of the system with which it had been associated defies comprehension if not seen in conjunction with the longevity of the isolationist dictatorship in Paraguay; the persistent violence in the context of the protracted democratization processes in Brazil, Uruguay, Argentina and Chile sheds light on the situations in Peru and Colombia, plagued by economic crises and internal armed struggles. Other political situations bearing affinities with these that gave way to underground movements are comparable to (or "contagious" for) those where artists changed skins and characters at each successive scene in the unfolding drama: between the citizen and the revolutionary guerrilla fighter, between the urban terrorist and the thinker; different forms, in short, of presence that bear witness to, and denounce, a loss - that of human form in its most literal sense.

Against the state of permanent exception in many of the contexts in question, artists became aware of the sense of urgency, of the already historical concept of "situation" and sought to give visibility to everything that remained shrouded in darkness because of opaque institutionality or the rigid institutionality of military states: violence, social conflict, individual freedom. The human form reduced to a heap of ruins, the memory of disappearances, torture, detention. It is no coincidence that, in 1983, the Mujeres por la Vida collective denounced in no uncertain terms the existence of "secret prisons, tortures, exiles, the disappearance of incarcerated persons, raids and repression, abuses of power and arbitrariness throughout the most dispossessed levels of society," in other words, everything that defines human beings in the most immediate way was seen to be fading from view to the point of vanishing altogether: their aspect, their very form.

From this new form of non-being, from this loss, would surge action and documents. The itinerant, reproducible, ephemeral and in many cases performative dimension of conceptualisms opened up in this period to a public sphere understood as a shifting territory; if these seismic shifts constitute a certain danger, they are also what enable contact, what create ripostes, tensions, drifts and un hoped-for inertias such as those shown in this project. Hence, on some occasions, a crossover, and in others a sort of tangential jolt linked to experiences as different as screen printing as a political tool, attempts at counter-information and clandestine communication, taking to the streets in the most literal sense, guerrilla strategies, working with the body, etc. All of them propositions heralding an art practice that is active, activist, public and impure.

Manuel Borja-Villel  
Director del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

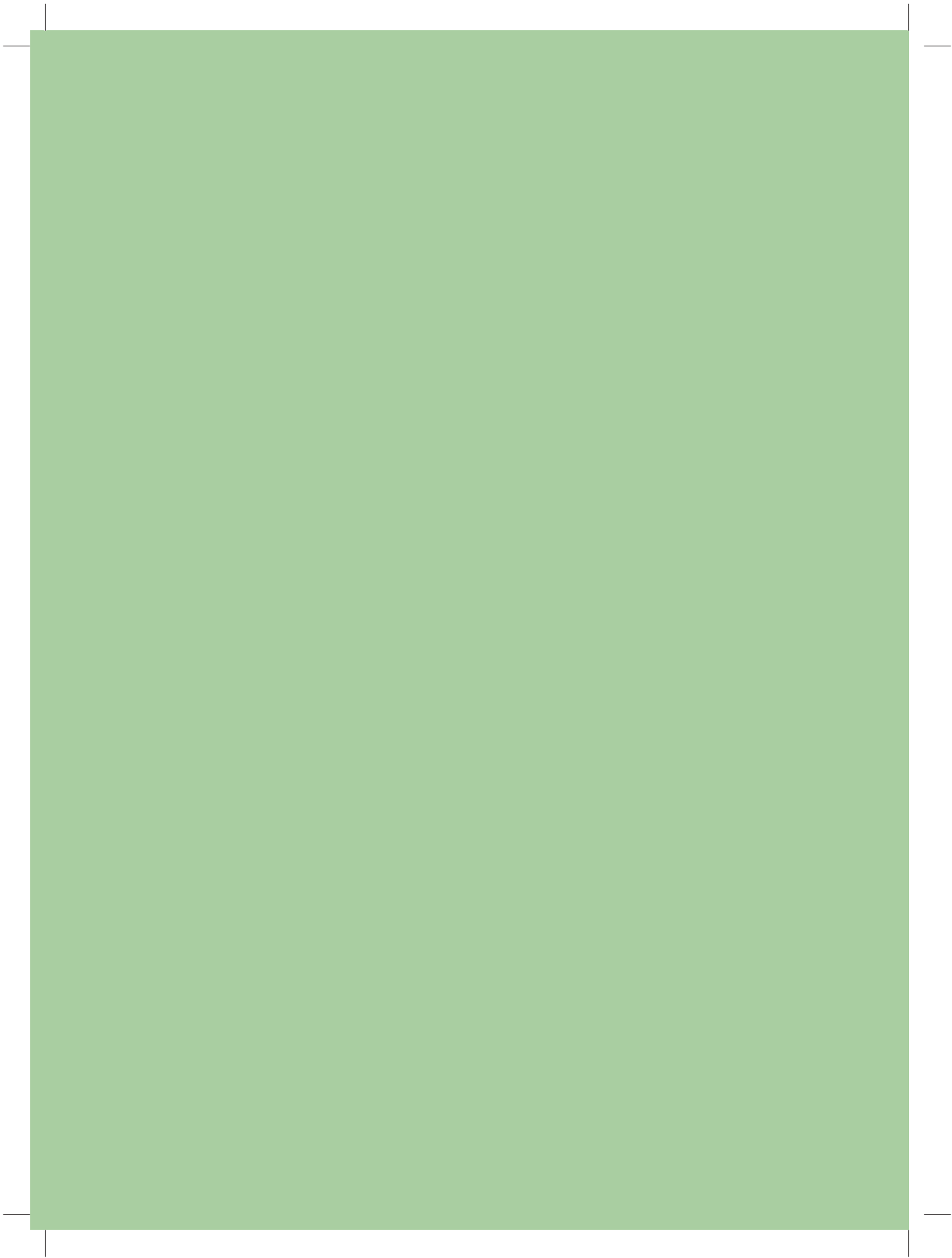


exposición —*Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*— como revisión profunda del momento en que el activismo artístico latinoamericano alcanzó el grado más alto a través de una presencia constante en la esfera pública en contextos marcados por la violencia, la oscuridad institucional o la desaparición de seres humanos. Esa imagen de corrimiento de tierras que surge del título, con toda su carga amenazante, es la que mejor define un periodo y unos territorios complejos en su articulación en los que el activismo artístico, según la definición de la Red Conceptualismos del Sur, está marcado por dos fenómenos: la *afinidad* y el *contagio*.

Esta “imagen” que planteamos mostrar ahora no pretende ser totalizadora (ése y no otro es el error de base de las pretensiones en aproximaciones anteriores al arte de América Latina), sino que parte, desde su metáfora sismológica, de una fragmentación que genera esas nuevas relaciones. De ese modo, se abordan una serie de casos de estudio acerca de las tentativas más revulsivas que se dieron en la década de 1980 en diversos países del Cono Sur; una década marcada por diversas tensiones políticas: continuidad de dinámicas dictatoriales en regímenes presidencialistas, formas revolucionarias de emancipación o acceso al capitalismo internacional se leían sobre un subtexto silencioso: el del terror y la violencia estatal. Sin embargo, y de acuerdo con el citado planteamiento no totalizador de esta propuesta, cada caso es un *unicum* que, a su vez, se reformula mediante las citadas *afinidades* y *contagios*. No se puede entender la Cuba revolucionaria que asiste desde la distancia al lento ocaso del sistema al que se asocia sin la longeva dictadura aislacionista en Paraguay; cobra sentido la persistencia de la violencia en el contexto de lentos procesos democratizadores en Brasil, Uruguay, Argentina y Chile con los casos de Perú y Colombia, acosados por la crisis económica y los conflictos armados internos. Situaciones políticas afines dan lugar a movimientos subterráneos asimilables (o “contagiosos”) en los que los artistas cambian de piel y de personaje en cada nuevo cuadro del drama: entre el ciudadano y el guerrillero revolucionario, entre el terrorista urbano y el pensador; diversas formas, en suma, de *presencia* que testimonian y denuncian una *pérdida*, la de la forma humana en su sentido más literal.

Contra el constante estado de excepción de muchos de los contextos tratados, los artistas tomaron conciencia del sentido de urgencia, del concepto ya histórico de “situación” e intentaron visibilizar todo aquello que quedaba oculto tras la férrea institucionalidad de estados militarizados o de una oscura institucionalidad: la violencia, el conflicto social, la libertad del individuo. La forma humana reducida al estado de ruina, el recuerdo de las desapariciones, la tortura, los secuestros. No es casual que el colectivo Mujeres por la Vida pusiera negro sobre blanco en 1983 la existencia de “cárceles secretas, torturas, exilios, detenidos-desaparecidos, allanamientos y represiones, abusos de poder y arbitrariedad sobre los sectores más desposeídos”, es decir, todo aquello que hace difuminarse hasta desaparecer lo que define de manera más inmediata a un ser humano: su aspecto, su forma. De esa nueva forma del no-ser, de esa pérdida, surgían la acción y el documento. El carácter itinerante, reproducible, efímero y en muchas ocasiones performativo de los conceptualismos se abre en este periodo a una esfera pública entendida como territorio movedizo; si esos movimientos sísmicos son los que configuran un cierto *peligro*, también son los que permiten el contacto, los que crean réplicas, tensiones, derivas e inercias inesperadas como las que muestra este proyecto. Así, en unas ocasiones el entrecruzamiento y en otras el leve choque tangencial vincula a experiencias tan diversas como la serigrafía como herramienta política, las tentativas de contrainformación y comunicación clandestina, la toma de la calle en el sentido más literal, las estrategias de guerrilla, el trabajo con el cuerpo, etc. Todas ellas propuestas que abogan por un arte activo, activista, público e impuro.

Manuel Borja-Villel  
Director del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía



**INTRODUCCIÓN**

17

INTRODUCTION

269

**GLOSARIO**

24

GLOSSARY

274

**APÉNDICE**

APPENDIX

**LISTA DE OBRAS**

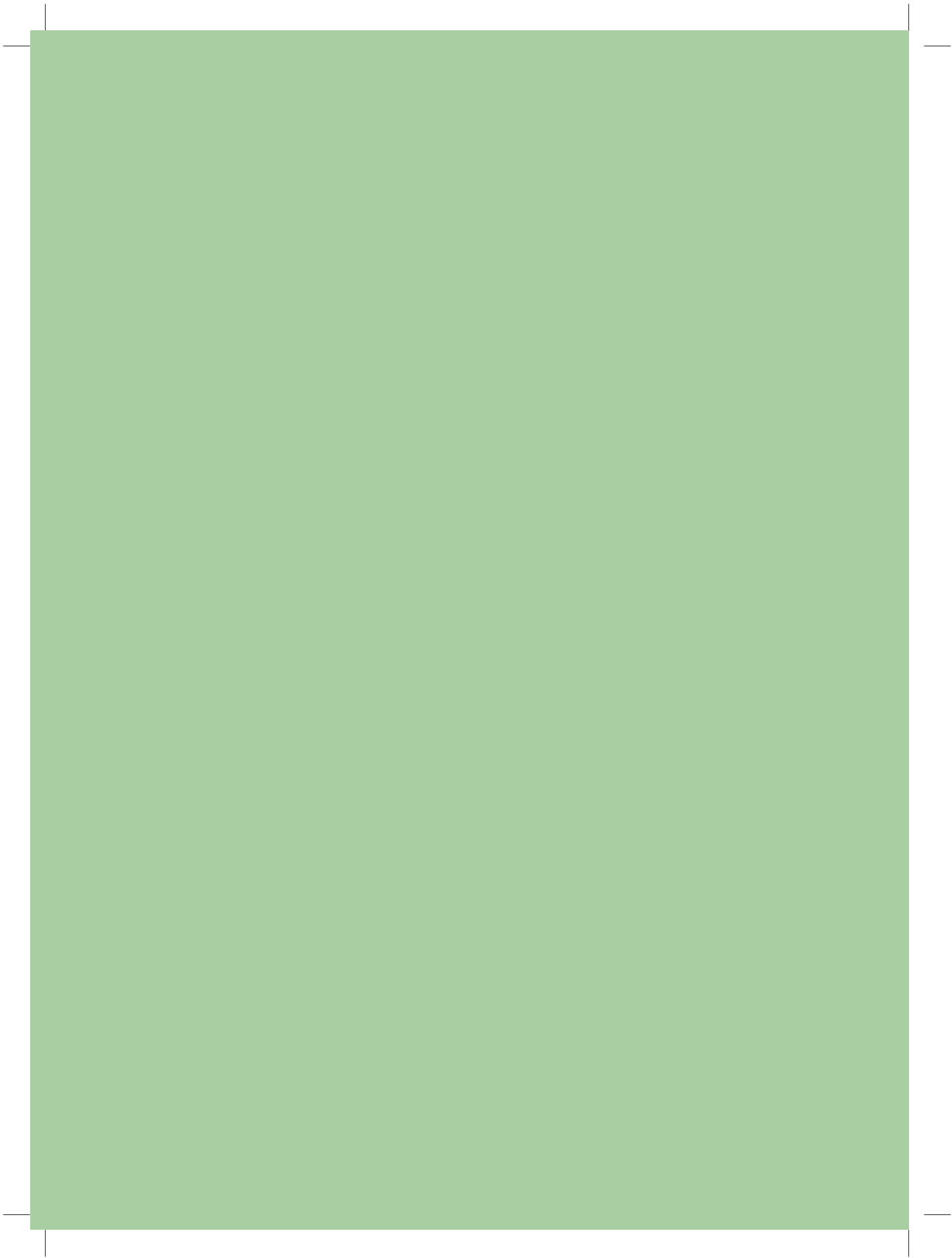
LIST OF WORKS

422

**BIOGRAFÍAS DE LOS AUTORES**

AUTHORS' BIOGRAPHIES

438



PERDER LA FORMA HUMANA.  
UNA IMAGEN SÍSMICA DE LOS AÑOS  
OCHENTA EN AMÉRICA LATINA

Existencialismo cínico, contracultura, mayo francés, beatniks, nueva izquierda, antipsiquiatría 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<sup>1</sup>.

“Perder la forma humana”: con esta reveladora imagen de la mutación el músico argentino Indio Solari retoma y resignifica un concepto del antropólogo peruano Carlos Castaneda que apunta hacia la disolución del yo individual. Esta figura resulta productiva como modo de interpelar los materiales reunidos en esta investigación colectiva desde una doble perspectiva. Alude, por un lado, a la masacre y al exterminio, a los efectos arrasadores sobre los cuerpos de la violencia ejercida por las dictaduras militares, los estados de sitio y las guerras internas. Por otro, remite a las metamorfosis de los cuerpos y las experiencias de resistencia y libertad que ocurrieron paralelamente —como réplica, refugio o subversión— durante los años ochenta en América Latina.

A cualquiera que acceda a la lectura de este libro le resultará inmediatamente evidente la heterogeneidad de los casos considerados. Se reúnen aquí episodios tan disímiles como las estrategias creativas empleadas por los movimientos de derechos humanos para visibilizar a los desaparecidos y víctimas del terrorismo de Estado, la supervivencia del ritual Arete Guasu en el Chaco paraguayo, las prácticas de colectivos de poesía, teatro, música, historieta, arquitectura y activismo gráfico en la disputa del espacio público en medio de la represión, las experiencias de desobediencia sexual, y las fiestas y performances en espacios under en distintos países del continente. Este complejo corpus nos permite identificar la aparición múltiple y simultánea de tácticas afines, de modos de acción e invención de espacios en diferentes contextos, y la coincidencia en el recurso al cuerpo como soporte artístico y político prioritario.

El proyecto explora dos modos de articular esta multitud de prácticas diversas y dispersas. Por un lado, mediante relaciones de *afinidad* y *contagio* entre las experiencias, derivadas con frecuencia del contacto entre artistas y activistas ocasionado por exilios, redes de acción común o solidaridades internacionales. Y, por otro, aplicando una serie de *ideas-fuerza* que permiten atravesar los diversos episodios de manera transversal y contrastar escenarios aparentemente desvinculados.

La investigación se concibe como una cartografía parcial de las irrupciones y tensiones artísticas y políticas que atravesaron una época cuyas secuelas exceden con creces su propio tiempo cronológico. Situamos su inicio simbólico en 1973, año del golpe militar de Augusto Pinochet en Chile, hito que inaugura una política genocida de alcance continental que clausura brutalmente un ciclo de expectativas revolucionarias, obligando a transformar los modos de acción y los lenguajes de la política. Marcada por la derrota, dicha reformula-

ción tiene lugar en el marco de la llamada segunda ola del feminismo y la disidencia sexual, del surgimiento de un sujeto-escoria inscrito en subculturas juveniles (caracterizadas por dinámicas subversivas de experimentación corporal y desviación social) y del rechazo de las consignas ideológicas y partidistas tradicionales. Ubicamos un cierre tentativo de este periodo en 1994, cuando el zapatismo inaugura un nuevo ciclo de movilizaciones que refunda el activismo a nivel internacional.

La alusión del subtítulo de este libro a una imagen “sísmica”<sup>2</sup> remite a un ejercicio de pensamiento en el que confluyen y colisionan múltiples temporalidades y territorios: un registro inestable que oscila entre el colapso social y la aparición de nuevas formas de subjetivación.

Lo que presentamos aquí es el avance de un proyecto de investigación en curso que involucra a 31 investigadores vinculados a la Red Conceptualismos del Sur. Esta primera fase se concentra en episodios ubicados en Argentina, Brasil, Chile, Paraguay y Perú, con la inclusión de casos puntuales en Uruguay, México, Colombia y Cuba, a partir de una constelación de problemas y preguntas comunes.

Se trata de un proyecto de naturaleza transversal. Sus integrantes estamos implicados en áreas que desbordan el campo del arte y el mundo académico. Nos impulsa la voluntad de idear formas alternativas de visibilización y reactivación de las experiencias investigadas, así como de constitución y socialización de archivos de los materiales reunidos.

A lo largo de los últimos dos años, además de innumerables encuentros virtuales, hemos organizado tres reuniones presenciales de discusión, tanto interna como pública, que han congregado a artistas, activistas e investigadores<sup>3</sup>. El distanciamiento de los procedimientos curatoriales habituales y la opción de fundar el proyecto en una investigación extremadamente polifónica nos iba a colocar en una situación de incertidumbre respecto a la futura formalización de sus resultados en la exposición y la publicación. Llegar hasta este punto no ha supuesto un proceso sencillo ni eficaz, sino un sinuoso camino en el que nos topamos con hallazgos, discusiones y desacuerdos.

Los materiales reunidos en la exposición son el resultado de una exhumación que muestra obras y documentos sin establecer a priori distinción alguna entre ellos. Esta virtud entraña también una dificultad y a menudo nos encontraremos con documentos casi ilegibles, no sólo por su deterioro físico, sus rasgaduras y rayones, sino por su distancia respecto a los relatos convencionales de la historia del arte del periodo. Somos conscientes, además, de los problemas inherentes al proceso de recuperación de las huellas de estas prácticas y de las contradicciones que implica el volver la mirada sobre episodios que, en muchos casos, nunca antes se habían hecho visibles dentro de la institución arte: la diseminación de su memoria puede tener como reverso su reificación.

Pretendemos que la exposición sea una experiencia sensible que afecte, en sus cambios de escala y de ritmo, a quien se sumerja en ella. Para ello, eludimos tanto un orden convencional en secciones “nacionales” como lecturas monográficas por episodios, optando, en cambio, por proponer una serie de zonas definidas por nudos conceptuales que problematizan cualquier percepción naturalizada o unívoca del tiempo histórico y de la región geopolítica que centra los contenidos del proyecto.

Este libro, a diferencia de un catálogo convencional, se concibe como una caja de herramientas. Adopta la forma de un glosario que aglutina una serie de conceptos derivados tanto del léxico acuñado durante aquellos años por activistas y artistas, como del ejercicio anacrónico de reenmarcar estas experiencias a la luz del presente. Cada una de las entradas articula diversos episodios en torno a un concepto. Aspiran a funcionar como puntas de lanza que al atravesar la memoria material (documentos y obras) e inmaterial (testimonios) de esas prácticas desenvuelvan nuevas tramas de sentido. A su vez, las entradas contienen referencias a otros conceptos del glosario, donde se enfoca una misma experiencia o prácticas afines desde otras perspectivas.

Hemos de advertir que no todos los episodios y documentos exhumados a partir de la investigación colectiva encontraron lugar en la exposición o en el libro. Por otro lado, algunas de las experiencias que sí se encuentran presentes en la muestra son visualizadas en el libro desde nuevas ópticas y nuevas tramas de relaciones que complican su abordaje expositivo. Imaginamos la publicación —y los usos que puede desatar— como un tejido móvil, un dispositivo a completar, un experimento de reactivación, un organismo vivo e imperfecto.

#### QUÉ NOS DICEN HOY LOS OCHENTA

Durante los años ochenta en América Latina, el uso sistemático de la tortura, la desaparición y el asesinato masivo prepararon el terreno para la introducción de una serie de cambios sociales que sustentaron, durante los noventa, la implantación de democracias restringidas y corruptas, gozosamente autocelebradas con un cóctel de falso consenso, modernización y desmemoria. La profundización de determinadas medidas político-económicas produjo efectos sobre el cuerpo social, moldeando la aparición de una subjetividad flexible, acorde con la privatización de la vida y el impulso empresarial de los nuevos gobiernos.

América Latina fue un laboratorio de pruebas de las doctrinas que luego se implantarían en los países llamados “centrales”. Al Plan Cóndor, ese operativo transnacional represor coordinado por las dictaduras chilena, argentina, paraguaya, boliviana, uruguay, brasileña e, incluso, por el gobierno peruano, le sucedieron los documentos de Santa Fe (1980, 1986) y el Consenso de Washington (1990). En este último se acordaron las líneas económicas maestras trazadas desde Estados Unidos como el mejor programa para combatir el “subdesarrollo”, que ya habían sido adelantadas en la práctica durante la dictadura chilena. La política represiva se veía complementada por la marginación (cuando no la aniquilación) de la cultura opositora de izquierdas de los países latinoamericanos, impulsada por la CIA en el contexto del ocaso de la Guerra Fría y la disolución de la Unión Soviética.

Como en ningún otro periodo del capitalismo moderno, se estrecharon los lazos entre economía y producción de subjetividad. La economía de la deuda se infiltró en la vida cotidiana bajo el progresivo desmantelamiento de los servicios públicos y la generalización del crédito como modo de acceso a la cultura del consumo. En América Latina este proceso se tradujo en la supeditación de la soberanía nacional a las imposiciones de los organismos acreedores internacionales; así, durante los setenta y ochenta, varios países ven multiplicada su deuda externa. La subjetividad de la deuda, al atravesar las relaciones laborales, sociales y afectivas, pasa de ese modo a regular las formas de vida y los modos de existencia de individuos y sociedades que, al tiempo que ven comprometido el acceso a la memoria de su pasado inmediato, hipotecan su futuro.

En franco contrapunto con este panorama sombrío, este proyecto de investigación quiere arrojar luz sobre la persistencia y la emergencia de al menos tres formas de acción política, tres zonas de politicidad que confrontaron esta nueva hegemonía y entre las cuales se produjeron tanto articulaciones como fricciones.

Durante los años ochenta tuvieron continuidad en América Latina algunas modalidades de acción y retóricas setentistas. El caso más evidente es el de la actividad guerrillera, que pervivió en distintos países de la región como en los casos, enormemente diferentes entre sí, de la Revolución sandinista en Nicaragua, el Frente Farabundo Martí en El Salvador, el Frente Patriótico Manuel Rodríguez en Chile, el M-19 en Colombia, Sendero Luminoso y el MRTA en Perú. Al reflexionar sobre estas experiencias, el proyecto de investigación se posiciona contra el intento neoliberal de desalojar todo debate público sobre la violencia. Ese intento encontró sus primeras formulaciones durante los ochenta

de la mano de la “teoría de los dos demonios” en Argentina y de amnistías en ése y otros países, que equipararon moralmente la violencia ejercida por el terrorismo de Estado con la de las organizaciones guerrilleras setentistas. Mediante esta operación se pretendió apaciguar la memoria del pasado, exonerando del conflicto a la sociedad civil, de manera que se abrieran las puertas al supuesto esplendor del consenso sobre el que se asentaron las democracias de la “transición”. Durante las últimas décadas, las circunstancias vividas en América Latina y otras partes del mundo han mostrado de manera desgarradora las penumbras que pretendía ocultar dicho esplendor. Por otra parte, la evacuación del problema de la violencia responde al deseo de los Estados neoliberales de evitar al interior de sus fronteras cualquier conflicto político, demonizando a través de su aparato mediático toda forma de violencia revolucionaria o de resistencia (incluyendo la desobediencia civil, central en algunas de las experiencias analizadas por este proyecto) ejercida contra sus intereses materiales y/o simbólicos.

Contemporáneamente a esas acciones de la guerrilla y al margen de la lógica de partidos, emergieron en América Latina durante los ochenta otras formas de agenciamiento que alteraron la normalidad de la vida pública impuesta por el terror dictatorial. Un buen ejemplo es la política de movimientos impulsada por organizaciones de derechos humanos, feministas, o herederas de posiciones próximas a la teología de la liberación como Madres de Plaza de Mayo en Argentina, o Mujeres por la Vida y el Movimiento Contra la Tortura Sebastián Acevedo en Chile. En las acciones realizadas en el espacio urbano por estas agrupaciones se aprecia la intención de conciliar una política de la memoria o la denuncia de la tortura con la necesidad de recomponer los vínculos sociales tras la abrupta cesura que los golpes de Estado perpetraron sobre las aspiraciones revolucionarias setentistas. Así, la centralidad de la política es desplazada de la búsqueda de la toma del poder a la generación de afectos comunitarios y de antagonismo en el espacio público, anticipando de ese modo algunos elementos del activismo contrahegemónico de décadas posteriores. En la construcción de esos afectos cumplen un rol fundamental las relaciones entre los cuerpos y el recurso a soportes precarios y socializables como la serigrafía, las impresiones o los afiches. Todos ellos contribuyen a articular la experiencia de la protesta, escenificando una política de la multitud en la que la convivencia entre lo singular y lo colectivo contrastan con la apelación setentista a la idea de pueblo como sujeto social homogéneo. La confluencia entre la actividad de ciertos colectivos artísticos y algunas de las organizaciones mencionadas contribuyó a generar dispositivos de intervención gráfica abiertos y reapropiables por la multitud, como el *Siluetazo* en Argentina y el *NO+* en Chile.

Por último, la reconfiguración del concepto mismo de lo político se produce durante los años ochenta desde la eclosión de un espectro amplio y complejo de prácticas y subjetividades que atraviesan la escena under y las disidencias sexuales. El roce de los cuerpos en marchas, acciones clandestinas y fiestas subterráneas ayudó también a reconstituir lazos afectivos quebrados por el terror. Con “disidencias sexuales” nos referimos a aquellas subjetividades que dan cuenta de una desobediencia respecto a la norma heterosexual, reivindicando la condición política del deseo y evidenciando que la confinación naturalizada de la sexualidad al dominio de lo privado encubre su sanción y administración públicas. La emergencia de las desobediencias sexuales tendió a tensionar críticamente los espacios de militancia orgánica, sin constituir necesariamente un lugar superador de esas formas de articulación y agencia políticas. Estamos ante prácticas que impugnan aquellos discursos que proponen globalizar y normalizar la heterogeneidad de los cuerpos para amoldarlos a la historia del capitalismo, el colonialismo y el heteropatriarcado. En su lucha por salir de posiciones subordinadas o directamente negadas, las disidencias sexuales suponen, en muchas ocasiones, una alianza afectiva y política con la conciencia del sufrimiento común impuesto por la violencia estructural del sistema sobre amplias capas de la población. En cuanto a los espacios under o subte, se trata de micro-



comunidades que apelaron a la invención de territorios propicios para la fiesta, las drogas, la experimentación corporal y las sexualidades promiscuas, entendidas como “estrategias de la alegría”. Estas experiencias se nutren de legados anarquistas y libertarios que impulsaron el movimiento punk, la ética del “hazlo tú mismo” y la reivindicación de la autogestión y la autonomía. Si a primera vista la disciplina y los códigos morales de la política militante chocaban con el hedonismo crítico y la estética subcultural de estas colectividades, ambas esferas no estuvieron exentas de vínculos y contaminaciones.

Para medir el alcance de esta investigación, nos parece fundamental tener en cuenta el complejo mapa de confrontaciones que acabamos de bosquejar, así como la encrucijada histórica actual. Nuestro presente aparece marcado por los procesos de transformación que varios países del continente vienen experimentando en los últimos años. Es justo reconocer que América Latina representa hoy a nivel mundial una interferencia en la implantación global del neoliberalismo. Inscritos en ese contexto, nos preguntamos de qué modo puede contribuir este proyecto a las luchas colectivas que han irrumpido durante los últimos años tanto en América Latina como en Europa y otras partes del mundo.

Equipo coordinador RCS (FC, AL, ML, AM, FN, MT, JV)

#### NOTAS

- <sup>1</sup> Entrevista inédita a Carlos “Indio” Solari, líder de la banda Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota, realizada en Buenos Aires en 2011 por Daniela Lucena y Gisela Laboureau en el marco de este proyecto.
- <sup>2</sup> En esta alusión reverberan tanto la aproximación de Georges Didi-Huberman a la obra del historiador alemán Aby Warburg en *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Madrid: Abada, 2009, p. 106, como la conceptualización que propone Jacques Derrida sobre los “acontecimientos sísmicos” en *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la Nueva Internacional*, Madrid: Abada, 2012, p. 190.
- <sup>3</sup> Estas reuniones tuvieron lugar en Lima (julio de 2011), Buenos Aires (octubre de 2011) y Madrid (diciembre de 2011). Todas ellas pudieron concretarse gracias al apoyo del MNCARS, de los Centros Culturales de España en Lima y en Buenos Aires, del Centro de Investigaciones Artísticas (Buenos Aires) y del Ministerio de Cultura de Brasil.



**Perder la forma humana.**  
**Una imagen sísmica de los años**  
**ochenta en América Latina**

**A 29 ACCIÓN GRÁFICA**35 **DELINCUENCIA VISUAL**40 **VIOLENCIA ESTRUCTURAL****43 ACCIÓN RELÁMPAGO****49 ACTIVISMO ARTÍSTICO****57 ARTE REVOLUCIONARIO**65 **Luiz Sergio Ragnole "Raghy"**75 **Eduardo "Magoo" Nico****C 79 CONTRAINFORMACIÓN**86 **TELEANÁLISIS**87 **VISIBILIDAD****91 CUERPOS Y FLUJOS****D 98 DESOBEDIENCIA SEXUAL****105 DOCUMENTOGRÁFICA****E 109 ENUNCIAR LA AUSENCIA****117 ESTRATEGIA DE LA ALEGRÍA****F 122 FOSA COMÚN**133 **CUERPOS IMPRESOS**134 **INSEPULTO****G 137 GUERRILLAS**143 **Pablo Salas**145 **GUERRA POPULAR**148 **GUERRA SIMBÓLICA**

Miguel A. López

Nicole Cristi  
Javiera Manzi  
Andrés Keller  
Fernanda Carvajal

Miguel A. López

Fernanda Carvajal  
Jaime VindelMarcelo Expósito  
Ana Vidal  
Jaime VindelAna Longoni  
André Mesquita  
Jaime Vindel

André Mesquita

Ana Longoni  
Jaime Vindel

Cora Gamarnik

Isabel García Pérez de Arce

Cora Gamarnik

Emilio Tarazona

Halim Badawi  
Fernando Davis

Paulina Varas

Fernanda Carvajal  
Fernanda Nogueira

Daniela Lucena

Miguel A. López

Lía Colombino  
Ana LongoniAna Longoni  
Miguel A. LópezFernanda Carvajal  
Jaime Vindel

Fernanda Carvajal

Miguel A. López

Luisa Fernanda Ordóñez  
Sylvia Juliana Suárez

**H** 151 **HACER POLÍTICA CON NADA**

155 **HAZLO TÚ MISMO**

**I** 160 **INTERNACIONALISMOS**

171 **INTERVENCIÓN/INTERVERSIÓN/INTERPOSICIÓN**

**J** 182 **JODEDERA (BENEFICIOS DEL BLOQUEO ECONÓMICO)**

**L** 187 **LOCA/DEVENIR LOCA**

**M** 192 **MÁSCARAS**

195 **MUSEO BAILABLE**

202 **TÓMESE UNA POESÍA**

**O** 205 **OVERGOZE**

209 **DESNUDAR LA OPRESIÓN**

**P** 217 **P(A)NK**

227 **ESCORIA**

**S** 232 **SOCIALIZACIÓN DEL ARTE**

242 **POR MENOS ARTISTAS Y MÁS HOMBRES QUE HAGAN ARTE**

251 **AFICHES PARTICIPATIVOS**

**T** 253 **TRAVESTISMOS**

**U** 260 **UTOPIA**

262 **UTOPIA MEDIOCRE**

Roberto Amigo

André Mesquita

Sol Henaro  
Fernanda Nogueira  
Paulina Varas  
Francisca García B.  
Ana Longoni

André Mesquita  
Jaime Vindel  
Ana Longoni  
Fernanda Nogueira  
Malena La Rocca

Glexis Novoa

Fernando Davis

Fernanda Nogueira  
Lía Colombino  
Sol Henaro  
Ana Longoni  
Paulina Varas

Ana Longoni

Ana Vidal

Fernanda Nogueira  
Sol Henaro

Jaime Vindel  
Fernanda Carvajal  
Ana Longoni

André Mesquita  
Fernanda Carvajal

Miguel A. López

Ana Longoni  
Fernanda Carvajal  
Jaime Vindel

Ana Longoni  
André Mesquita  
Jaime Vindel

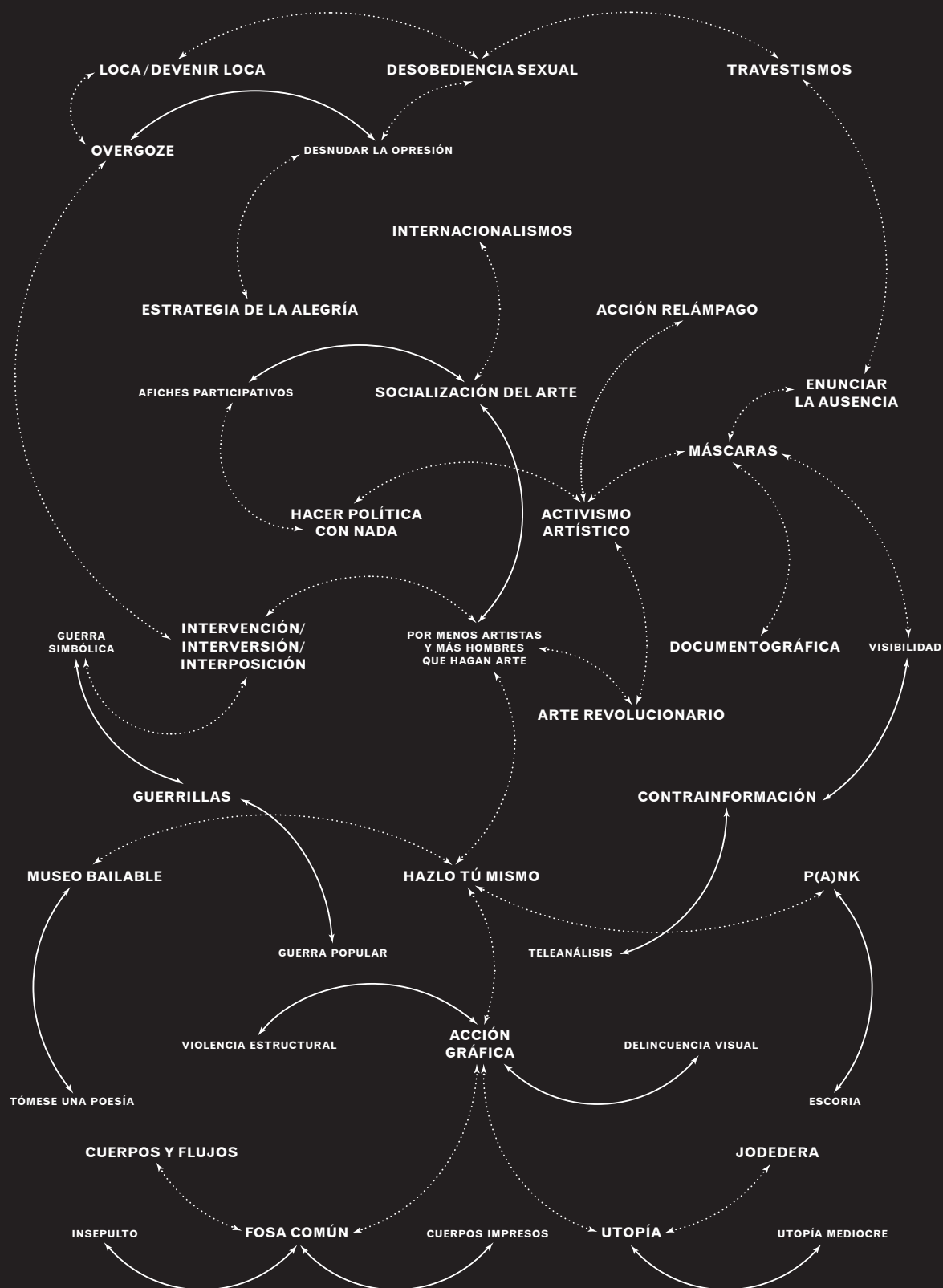
Ana Longoni

Felipe Rivas San Martín

Rachel Weiss

Dorota Biczek









## ACCIÓN GRÁFICA

Una apuesta en común de algunos colectivos peruanos, argentinos y chilenos durante los años ochenta es el nuevo impulso que se le da a la serigrafía como herramienta política privilegiada y, con ello, el despliegue de renovadas formas de acción gráfica como una forma distinta de socialización del arte. Sin duda, la opción de la serigrafía se engarza en una larga tradición de la gráfica de izquierdas que, en sus distintas vertientes desde el siglo XIX, prefirió el grabado antes que, por ejemplo, la pintura al óleo, con argumentos que, desde la propia técnica, buscaban potenciar las condiciones de recepción y circulación<sup>1</sup>. Resultan decisivos los alcances de una técnica que permite la producción de ejemplares múltiples en vez de una obra “única”, apostando así por la facilidad de difusión de un medio de producción relativamente sencillo y barato, a lo cual se suma la condición experimental de la gráfica y de la serigrafía.

En el Perú son las experiencias del Grupo Paréntesis (1979) y del Taller E.P.S. Huayco (1980-1981) las que mejor señalan esas breves alianzas entre grupos artísticos y las demandas de sectores campesinos y proletarios, y que trazan también el ascenso de una nueva teoría social del arte impulsada por una nueva izquierda con quienes ensayan propuestas estéticas radicales cercanas a la cultura popular<sup>2</sup>. De ello resulta elocuente el proyecto *Coquito* (1980): una serie de montajes y collages agit-prop realizada por Fernando “Coco” Bedoya y otros exintegrantes del colectivo Paréntesis, en apoyo de las huelgas del Sindicato Único de los Trabajadores de la Educación Peruana (SUTEP) en Lima. O más aún, la instalación de una gran alfombra de latas vacías en el kilómetro 54½ de la carretera panamericana sobre la cual el Taller E.P.S. Huayco pinta, en colores pop, la imagen de la santa no oficial “Sarita Colonia” (1980), ofreciendo así un espacio de integración social y de culto para una amplia comunidad de migrantes<sup>3</sup>. El grupo realizaría después incluso una carpeta de grabados en torno a la imagen de Sarita Colonia. En esos casos las técnicas de comunicación eran pensadas como estrategias de intervención cuya voluntad política procuraba renovar los lenguajes

A



fig. 1. E.P.S. Huayco, *Cojudos*, Lima, 1980.

de las izquierdas, “reincorporar las artes a la realidad y reivindicarlas en su valor social”<sup>4</sup>.

En ese contexto, la opción por la serigrafía en tanto lenguaje ligado “a la reproducción masiva y al anhelo de la utopía democratizadora implicada en ella”<sup>5</sup> adquiere su sentido político en la búsqueda de un arte participativo como un nuevo género “cuyo concepto es usar la calle como soporte de arte” no sólo por la geografía en la que se despliegan sus intervenciones, sino también por su vínculo con determinados movimientos sociales a los cuales consideran su “soporte social”. Y es esa premisa la que otros colectivos radicalizan en años posteriores a través de formatos de intervención que responden de forma explícita a los conflictos sociales. Estas estrategias gráficas se verán caracterizadas por un nuevo vocabulario visual de carácter irónico y lúdico, aunque también



fig. 2. Logotipo de C.A.Pa.Ta.Co, Buenos Aires, ca. 1985.



fig. 3. Hebe de Bonafini y Fernando "Coco" Bedoya serigrafiando en Plaza de Mayo, Buenos Aires, 1984. Fotografía: Luis (militante de derechos humanos del que no se recuerda el apellido).

de fuerte confrontación política en apoyo —y en tensión— con los partidos y movimientos populares. Pero más aún se verán emparentadas por el alto componente performativo que sus acciones efímeras conjuran, las cuales procuraban involucrar a cualquiera en el trabajo creativo.

En Chile, la Agrupación de Plásticos Jóvenes (APJ) reformula el cartel político estableciendo un trabajo colaborativo con sindicatos y grupos políticos en la elaboración conjunta de imágenes y consignas [▶DELINCUENCIA VISUAL]. En tanto que en Argentina quien trabaja en este sentido es el colectivo GAS-TAR (Grupo de Artistas Socialistas-Taller de Arte Revolucionario), luego llamado C.A.Pa.Ta.Co (Colectivo de Arte Participativo-Tarifa Común). En éste participan "Coco" Bedoya y Mercedes Idoyaga "Emei" —quienes venían de ser parte de la vanguardia experimental peruana de fines de los años setenta—, junto con artistas como Daniel Sanjurjo, Fernando Amengual, Diego Fontanet, Joan Prim y muchos otros. Tanto GAS-TAR como C.A.Pa.Ta.Co van, precisamente, un paso más allá, estimulando formas de acción gráfica que van desde los talleres ambulantes de producción montados en una plaza hasta la intervención de superficies en la vía pública sobre las cuales estampar<sup>6</sup>. Así, durante toda la década de los años ochenta, GAS-TAR y C.A.Pa.Ta.Co promueven una serie de acciones gráficas e intervenciones callejeras en colaboración con movilizaciones convocadas por el movimiento de derechos humanos y grupos obreros, en una apuesta por una subjetividad transformada en el propio acto de serigrafiar, así como en los usos y la circulación de las imágenes producidas.

Estas iniciativas gráficas en pos de una creación colectiva logran interpelar a un sinnúmero de personas (peatones casuales o manifestantes) para que se transformen en ejecutantes activos de las obras. En Buenos Aires se suceden producciones grupales que implican la instalación del taller serigráfico en la calle o la aplicación directa de serigrafías sobre el pavimento, murales callejeros en base a fotocopias (xerografías) o la producción masiva de "afiches participativos" para que la multitud intervenga y complete [▶AFICHES PARTICIPATIVOS]. Es clara la desviación de la pureza de la técnica para generar una herramienta gráfica mixta y disponible para todos. Más aún, destaca cierta dimensión "sucía", profundamente sarcástica, que se reelabora sobre imágenes de la coyuntura para subvertir frases y evidenciar el reverso de las políticas públicas en los años del retorno de la democracia. Como en la pieza gráfica *FIM Porongovanguardia* (1984) que utiliza una imagen de la campaña presidencial de Raúl Alfonsín reemplazando sus ojos con las cuencas de una calavera y colocando un hacha con la palabra FIM evocando la sensación terminal ("fin") y de recomposición de un espacio social fracturado, pero también aludiendo a los compromisos del país adquiridos con el Fondo Monetario Internacional y sus intentos de monopolización, de vulnerar la soberanía e impulsar la privatización de las empresas nacionales. O también en la serigrafía *Abusheada* (1990), que convierte el rostro del entonces presidente norteamericano



fig. 4. Daniel Sanjurjo, *Pare al FMI*, Buenos Aires, 1985.

5



fig. 5. C.A.Pa.Ta.Co, *FIM Porongovanguardia*, Buenos Aires, 1984.

Diseño: Emei, Fernando "Coco" Bedoya y Joan Prim.

fig. 6. C.A.Pa.Ta.Co, *Menem*, Buenos Aires, 1989.

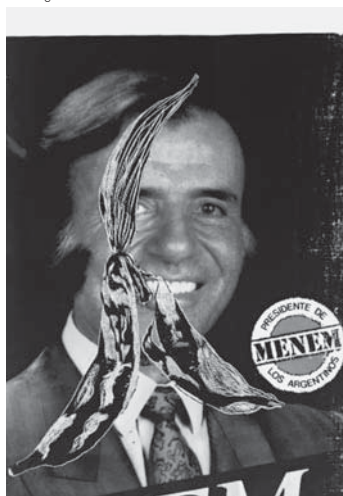
fig. 7. C.A.Pa.Ta.Co, *Abusheada*, Buenos Aires, 1990.

George Bush en el objetivo de tiro de una cáscara de plátano. La pieza fue realizada en ocasión de la visita de Bush a Argentina para encontrarse con el presidente Carlos Menem, en la cual el mandatario norteamericano mostró su público respaldo a la política económica neoliberal en Argentina y solicitó su apoyo en el caso eventual de iniciarse la guerra en el Golfo Pérsico. En todos los casos se trataba de piezas producidas en apoyo a las movilizaciones sociales en las que el propio grupo tenía un papel activo, y especialmente en aquellas convocadas por el Frente de Artistas del Movimiento al Socialismo (MAS), partido en el cual varios integrantes del grupo militaban.

Una forma distinta de acción gráfica surge en otros márgenes de la dimensión performativa de la serigrafía. El Taller NN (1988-1991), un grupo de arquitectos autodidactas (muchos de ellos antes involucrados en el colectivo Los Bestias durante 1984-1987) [UTOPIA MEDIOCRE] que arman plataformas a modo de talleres de discusión teórica y producción gráfica colaborativa en los que participan diversas personas, surge dentro de los procesos de radicalización estética detonados desde mitad

de los años ochenta frente al conflicto armado interno —un escenario muy distinto al contexto que dio origen a fines de los años setenta al grupo Paréntesis y al Taller Huayco<sup>7</sup>—. En esos términos es posible pensar también el trabajo de provocación gráfica que Herbert Rodríguez (exmiembro de Huayco) realiza desde 1982, siendo probablemente el primer artista en introducir las imágenes del conflicto armado en su producción visual, hecha con materiales precarios —cartones, periódicos, maderas viejas y retazos de tela—. A través de la serigrafía y la fotocopia, Rodríguez propone una subversión de los códigos estéticos imperantes a través de un activismo cultural permanente durante aquellos años [VIOLENCIA ESTRUCTURAL].

6



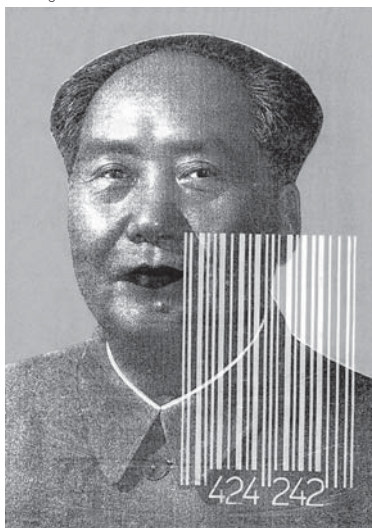
7



A



8



públicos con la intención de propiciar encendidos debates que exigían tomar posición frente a la guerra interna. Para ello, el grupo invocaba un discurso comunista radical que usaba la poesía, la ironía y la ambivalencia como estrategias de desestabilización de las ideas en torno al conflicto.

9



10



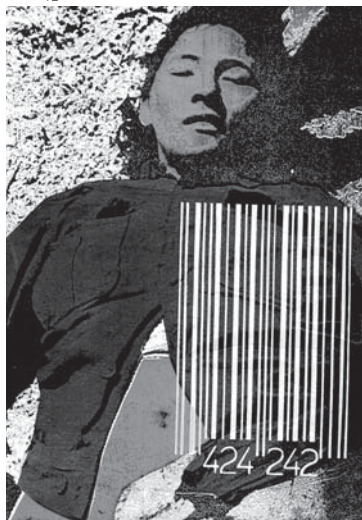
figs. 8-12. Taller NN, *Carpeta negra*, Lima, 1988.

Precisamente, es la transferencia de la técnica de la fotoserigrafía y de la serigrafía con papel calado que hace Herbert Rodríguez a los futuros integrantes del grupo lo que da origen al Taller NN, con quienes colabora el propio Rodríguez en sus primeros momentos. En su breve existencia, el Taller NN generó propuestas gráficas para obras de teatro y de cine, poemarios, conciertos de rock, así como múltiples piezas de agitación política que circularon de forma marginal en distintos circuitos populares e intelectuales. El grupo se caracterizó por recorrer diversos tipos de espacios (escenas de grupos anarcopunks y rock subterráneo, sindicatos y militancias de izquierda, colectivos de producción poética y teatral callejera), introduciéndose en ciclos de cine, asambleas, recitales, exposiciones artísticas y conversatorios

11

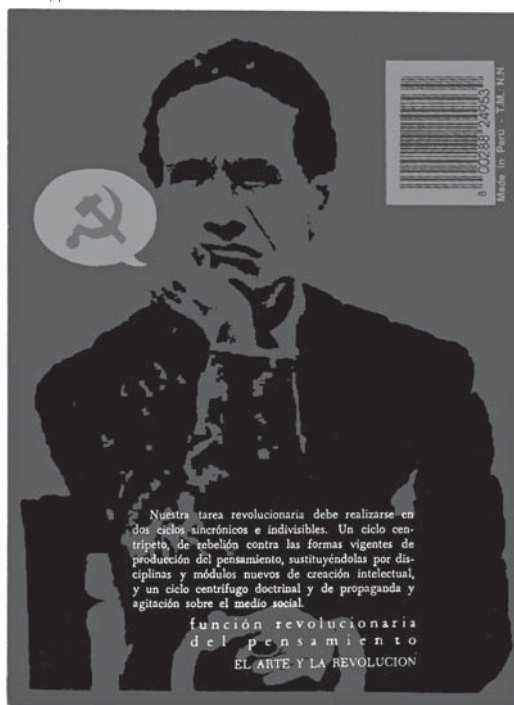


12



Uno de sus proyectos más decisivos es **NN-PERÚ** (1988), una carpeta de 16 fotocopias intervenidas con serigrafía, más conocida como la “Carpeta Negra”<sup>8</sup>. El proyecto propone un desmontaje de los imaginarios ideológicos en una serie de retratos que insolentan los rostros de pensadores y líderes de las varias izquierdas políticas del país (el retrato de Mao Tse Tung, los retratos de José María Arguedas y de José Carlos Mariátegui, el rostro de la militante senderista Edith Lagos y el retrato del Che Guevara), y un segundo bloque llamado “**PERÚ DE EXPORTACIÓN**”, que exhibe imágenes a modo de postales del horror que registran las matanzas y las violencias extremas de esos años [►FOSA COMÚN]. En un sentido muy similar a las demostraciones gráficas que impulsaba C.A.Pa.Ta.Co en las calles de Argentina en esos mismos años, el Taller NN realiza parte inicial de la producción de la “Carpeta Negra” al aire libre, en un Congreso de Arquitectura en Lima. NN monta un taller improvisado con mallas, tintas y fotocopias, involucrando a las personas en el proceso y procurando desatar una discusión pública espontánea con aquellas mismas imágenes<sup>9</sup>. La “Carpeta” fue producida para ser luego repartida a precio de costo, de mano en mano, a intelectuales, críticos culturales y figuras políticas, activistas feministas y militantes de izquierda, escritores y líderes de opinión, a fines de 1988, en un intento de exigir una reformulación del lenguaje crítico que se estaba empleando para hablar y pensar sobre el conflicto en un momento donde los discursos convencionales parecían tener poco o ningún

13



figs. 13, 14. Taller NN en colaboración con Roger Santivañez, *Vallejo es una pistola al cinto* (fragmentos), Lima, 1989.

efecto. Aunque la “Carpeta Negra” no desató en su momento las reacciones esperadas, NN siguió produciendo una serie de materiales de agitación como *Vallejo es una pistola al cinto* (1989), realizada en colaboración con el poeta Roger Santivañez, tomando el título de un poema-manifiesto de 1984 del grupo peruano de poesía radical Movimiento Kloaka<sup>10</sup>. Esta pieza gráfica confrontaba la figura del poeta César Vallejo con las demandas “revolucionarias” de la época, interrogando no sólo la figura del escritor e intelectual en un proceso de guerra sino, además, el lugar ambivalente de un discurso comunista radical en el Perú de entonces representado por la insurgencia genocida de Sendero Luminoso, una facción clandestina del Partido Comunista peruano. Las imágenes de NN coquetean así de manera ambigua con la seducción del propio discurso revolucionario. El grupo llevaría esa misma conceptualización como proyecto (fallido) a la 3ª Bienal de la Habana en 1989, gracias a una invitación del crítico cubano Gerardo Mosquera<sup>11</sup>. Allí NN realiza, entre otras, la pieza gráfica *Vallejo Destrucción/Construcción* (1989), la cual es vedada en más de una oportunidad

A



fig. 15. Taller NN, Vallejo *Destrucción/Construcción*, maqueta para el cartel presentado en la 3ª Bienal de La Habana, Lima, 1989.

por su reivindicación explícita de la iconografía comunista.

Ese empeño de confrontar los espacios y los agentes que participan en la disputa por el sentido de la memoria es en algo similar —aunque de un signo político distinto— al de otras iniciativas que surgen en simultáneo, como la publicación del libro grupal *No al indulto, obediencia debida y punto final*, en Argentina, en la que participan alrededor de 80 artistas. El libro surge como una respuesta a las llamadas “leyes del perdón” que impidieron el procesamiento de militares involucrados en crímenes contra los derechos humanos en la dictadura. Editado con un tiraje de 150 ejemplares, el libro circula a través de fotoduplicación entre los artistas participantes, y son entregados a periodistas, organismos de derechos humanos e instituciones. Una iniciativa que seguiría replicándose en los años siguientes<sup>12</sup>. Esas formas de publicación alternativa incorporaban varios cuestionamientos sobre los alcances de la técnica del grabado, siendo la fotocopia una de las herramientas más empleadas al ser un recurso económico y de producción rápida, y que se constituyó como una importante respuesta crítica a las imágenes difundidas en formatos impresos como la prensa y la publicidad.

Es posible pensar la experiencia de estos colectivos como la emergencia de formas de producción gráfica que entrecruzan con ambivalencia y sarcasmo la iconografía política, el imaginario visual urbano y las imágenes de los medios de comunicación. Así, la experiencia de grupos como GAS-TAR, C.A.Pa.Ta.Co y la del Taller NN, pero

también de otros colectivos como Ángeles Negros y la Agrupación de Plásticos Jóvenes (APJ) en Chile, el trabajo individual de artistas como Herbert Rodríguez y Juan Javier Salazar en Perú, o las intervenciones gráficas de Ral Veroni y Juan Carlos Romero en Argentina, desborda las formas clásicas de la serigrafía entendida como herramienta de comunicación popular hacia un modelo de acción donde respuesta gráfica y diversas formas de activismo se intersectan. Se trata de formas de ocupación estética —aunque claramente diferenciadas por el signo político al cual cada una responde— que redefinen de forma radical el papel de la imagen en el marco de nuevas insurgencias sociales, forzando a reconstituir una esfera pública a través del retorno deliberado de ideas, demandas y cuerpos beligerantes que entonces los discursos oficiales procuraban mantener apartados.

ML

Agradezco los valiosos aportes y comentarios de Ana Longoni, Fernanda Carvajal y Jaime Vindel durante el ensamblaje de ideas y escritura de este texto.

#### NOTAS

- <sup>1</sup> Ana Longoni, “La conexión peruana”, en *ramona*, Buenos Aires, diciembre de 2008, pp. 15-22.
- <sup>2</sup> Es significativa la conexión inicial del Taller E.P.S. Huayco con el crítico cultural Mirko Lauer, uno de los impulsores en Lima de la teoría social del arte surgida a fines de los años setenta y que tuvo importante influencia en los primeros años de los ochenta. Ver Luis Freire, “Teoría social del arte supera estética marxista tradicional”, en *El Diario de Marka*, Lima, 8 de agosto de 1981, p.18; y también Sebastián Gris (Gustavo Buntinx), “Está naciendo algo: Una entrevista con Mirko Lauer”, en *Quehacer*, Lima, n° 19, octubre de 1982, pp. 118-127.
- <sup>3</sup> Ver Gustavo Buntinx (ed.), *E.P.S. Huayco—Documentos*, Lima: CCE, MALI, IFEA, 2005.
- <sup>4</sup> “Manifiesto”, en *Contacta 79* (afiche), Lima, 1979. El Manifiesto también enfatiza la propuesta de “apoyar las nuevas formas de acción social de las artes en el trabajo colectivo y los talleres grupales”.
- <sup>5</sup> Rodrigo Quijano, texto de sala en la exposición *Clave VE, Taller ABIERTO* de Fernando “Coco” Bedoya en la Sala Luis Miró Quesada Garland, Lima, marzo de 2008.
- <sup>6</sup> Son decisivos los vínculos entre la escena argentina y peruana a través de la figura de Fernando “Coco” y la recuperación del concepto “Arte al Paso” (del peruano Taller E.P.S. Huayco) por los colectivos argentinos GAS-TAR y C.A.Pa.Ta.Co, a través de sus gráficas e intervenciones [►SOCIALIZACIÓN DEL ARTE].
- <sup>7</sup> Ver Miguel A. López, “Discarded Knowledge. Peripheral Bodies and Clandestine Signals in the 1980s War in Peru”, en Ivana Bago, Antonia Majaca y Vesna Vukovic (eds.), *Removed from the Crowd: Unexpected Encounters I*, Zagreb: BLOK y DeLVe – Institute for Duration, Location and Variables, 2011, pp. 102-141. Ver también Gustavo



Buntinx, "El poder y la ilusión: Pérdida y restauración del aura en la 'República de Weimar Peruana' (1980-1992)", en Gabriel Peluffo (coord.), *Arte latinoamericano actual*, Montevideo: Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, 1995, pp. 39-54.

<sup>8</sup> Los integrantes de NN en este proyecto fueron: NN Nenadu (Jennifer Gaube), NN Papalucho (José Luis García), NN El-Lio (Elio Martuccelli), NN Depreche (Claudia Cancino), NN Negrita (Michelle Beltrán), NN Acarajo (Alex Ángeles), NN A-C-Falo (Alfredo Márquez), NN Detuchino (Enrique Wong), NN Kafarritos (Carlos Abanto), y NN Pervert (Herbert Rodríguez).

<sup>9</sup> Miguel A. López, "Revolución Cultural y Orgía Creativa: El Taller NN (1988-1991). Entrevista con Alfredo Márquez", en *Illapa*, Lima, Instituto de Investigaciones Museológicas y Artísticas de la Universidad Ricardo Palma, 2011, n° 8, pp. 42-58. Versión online incluida en *Tercer Texto 2* "Nuevas formas de antagonismo artístico-político en América Latina", Ana Longoni y Miguel López (eds.), en <http://www.tercertexto.org>.

<sup>10</sup> Ver Movimiento Kloaka, *Vallejo es una pistola al cinto*, Lima, abril de 1984. Reproducido en Juan Zevallos Aguilar (ed.), *MK (1982-1984): Cultura juvenil urbana de la posmodernidad periférica*, Lima: Ojo de Agua, 2002, p. 89.

<sup>11</sup> Sobre ello ver Rachel Weiss, "Alex Ángeles y Alfredo Márquez in conversation with Rachel Weiss, January 2009", en Rachel Weiss (ed.), *Making Art Global (Part 1). The Third Havana Biennial 1989*, Londres: Afterall Books, Academy of Fine Arts Vienna, Van Abbemuseum, 2011, pp. 228-236.

<sup>12</sup> Ya desde los años sesenta, las redes de arte correo y las publicaciones experimentales apuntan a distribuir materiales gráficos a los organismos de derechos humanos, en un ejercicio constante de denuncia de las dictaduras militares [►INTERNACIONALISMOS].

## DELINCUENCIA VISUAL

Obras efímeras, obras frágiles, no coleccionables, inventos fallidos, mentiras: no hubo obra<sup>1</sup>.

*Acción gráfica como parodia.* Ésa podría ser una de las definiciones de "delincuencia visual", un término que brota tanto de hormas propias de la cultura militante como de los procedimientos irónicos de la subcultura. La fórmula es acuñada por los Ángeles Negros, colectivo formado en 1989 en Santiago de Chile por Jorge Cerezo, Gonzalo Rabanal y Patricio Rueda, como condensación de una "sensibilidad mirista-punk en clave posmo-pastiche"<sup>2</sup>. Postulada por el trío como acción gráfica antiheroica en clave de género negro, la "delincuencia visual" operaba en los límites del simulacro.

Marcados por el tránsito de la militancia política hacia la subcultura del underground, desvinculados de los espacios de formación y legitimación artística regidos en aquellos momentos por el *retorno* a la pintura, los Ángeles Negros se conectan con las figuras y territorios del arte como outsiders. En este sentido, la "delincuencia visual" contrapone gráfica y pintura y, con ello, busca impugnar a la pintura *por segunda vez*, pues su disputa se dirige a la pintura del auge transvanguardista, que surge a comienzos de los ochenta cuando el experimentalismo visual de la Escena de Avanzada ya ha declarado el fin de la pintura en su crítica y quiebre respecto a la generación de pintores informalistas de los setenta. Y es que "ese 'fin' y ese 'retorno' [de la pintura] eran parte de un mismo tiempo convulso, hecho de desvíos, desamparos y reposicionamientos"<sup>3</sup> [►FOSA COMÚN].

Del mismo modo, identificándose con los gestos rupturistas que el CADA o las acciones de Lotty Rosenfeld dirigen a una institución artística en la que la pintura ocupaba un lugar primordial, los Ángeles buscaron su propia puesta en cuestión del marco y la tela. Pero si la historia se presenta primero como tragedia y luego como farsa, los Ángeles Negros fueron configurados por el enredo de la farsa.

Como señala Gonzalo Rabanal, los Ángeles Negros se plantean a sí mismos como delincuentes visuales de la plástica chilena:

El delincuente visual es el voyeur, el artista que mira y que produce un soporte de mirada que incluye el fuera de campo del cuadro y que genera en esa otra superficie de la mirada un campo de acción<sup>4</sup>.

A



fig. 1. Jorge Aceituno, *Los Ángeles Negros pegando un afiche dentro de un marco instalado en un muro urbano*, Santiago de Chile, 1989.

Ese otro campo de acción es, para los Ángeles Negros, la *ocupación gráfica* del eriaz, el túnel urbano, los circuitos de transacción ilegal propios de las economías residuales de la ciudad sitiada, pero también los intersticios de la institución artística.

En la intervención *Diez puntos tiene tu herida* (1989), los Ángeles Negros hacen uso de los elementos de agitación y propaganda —el afiche serigrafado, el manifiesto fotocopiado— para marcar lugares de tráfico (tráfico sexual, de sustancias ilegales) e identificar los puntos que trazan una *dark zone* en la ciudad. En una de estas señalizaciones, el muro urbano es recortado por un marco para señalar un territorio de circulación ilícita y mostrar así aquello que excede lo enmarcado, lo que queda fuera de marco. Donde debía ir la tela, hay un afiche serigrafado con la imagen pop de un chicano empuñando una navaja<sup>5</sup>. Junto a él, un manifiesto que llama a rasgar el soporte pictórico: “la marca rompe la tela, no la de la camisa sino la del cuadro”. En su soporte efímero y mínimo, la imagen de la tela apuñalada da forma a una pulsión que casi funciona como reverso de la pulsión pictórica de la transvanguardia en su “vuelta a la sensibilidad” como relevo del intelectualismo de la Avanzada. Sólo que el gesto de los Ángeles Negros formula un discurso directo, agresivo y de trazos gruesos, más semejante al código de un cómic de género negro que al del regocijo gozoso que marcó cierta obra pictórica de la época.

Otro elemento de la delincuencia visual es el autoboiicot como medida efectista. Así sucede en la participación del grupo en las *Intervenciones en el espacio urbano*, organizadas por el Instituto Chileno Francés. En ese marco, como un modo de tensionar el evento, los Ángeles Negros intervienen sin permiso municipal un paso bajo nivel que por las noches

deviene pasadizo tránsito de prostitución masculina. Autodelatándose, el trío convoca a la policía provocando un pequeño escándalo que logra tener cobertura de prensa. Ante la publicidad del suceso y de ciertos signos ambiguos de la instalación<sup>6</sup>, el Instituto Chileno Francés retira su apoyo al grupo, que queda así relegado del evento. Como resultado, la intervención policial, la inscripción en la prensa y el veto institucional fueron postulados por los Ángeles Negros como prolongación y consumación de su obra.

Más tarde, el 8 de marzo de 1990, en la Cárcel de Mujeres de Santiago, realizan *Putas o Santas*, que consiste en la instalación —sobre un muro externo del recinto carcelario— de 16 módulos de distintos materiales (cartón, plumavit, loza, zinc, acrílico) con dimensiones de 43 x 28 cm formando la imagen de una niña en su primera comunión. Es interesante notar que ya en su nombre, Ángeles Negros, el trío busca “reflejar la zona de santidad inserta en la franja negra del tráfico y la corrupción generada por la institución”<sup>7</sup>. En esta clave se entiende la leyenda “Putas o Santas” inscrita en la imagen impresa sobre distintas materialidades. A la vez, la acción busca tensionar plásticamente, con un discurso conservador sobre los destinos de la mujer, el acto que se realizaba a unas cuadras del lugar (en Plaza Italia) por las celebraciones del día de la mujer, que durante la dictadura había cobrado un significado especial como hito de apertura de las movilizaciones de cada año. Y es que el grupo —como se ve también en la intervención en el paso bajo nivel antes referida— concibe como una estrategia de humor negro reivindicar lo delictivo, pero con un discurso que habla desde la oficialidad. Poco después de finalizar la acción, los gendarmes del recinto arrancaron los paneles del muro. Nuevamente, los Ángeles Negros consiguen que las fuerzas del orden intervengan en sus acciones: logran mostrar a los gendarmes “cumpliendo su deber” y situarse a sí mismos en el lugar de la infracción, dando nuevamente un matiz performativo a la fórmula “delincuencia visual”.

Trío maldito, rufianes, ovejas vestidas de lobos, los Ángeles Negros hacen del engaño una estrategia de arte. Pero entre la parodia y el gesto exhibicionista, entre la impronta antiinstitucional y el deseo de reconocimiento, algo queda abierto y los Ángeles Negros, que parecen querer tocar el territorio de la transgresión, no terminan de lograr que sus acciones sean así codificadas en el terreno artístico. Son impostores artísticos, farsantes, outsiders.



GENEALOGÍAS:  
ENTRE LA PARODIA POSMODERNA  
Y LA ACCIÓN ACTIVISTA

Es posible hacer una arqueología del concepto “delincuencia visual” volviendo la mirada sobre los colectivos en los que participaron previamente y por separado los miembros de los Ángeles Negros: Agrupación de Plásticos Jóvenes, El Piano de Ramón Carnicer, Luger de Lux, Rififí, Homan Hou Yeah, cada uno de los cuales pone énfasis ya en las estrategias militante-callejeras o bien en los usos de la parodia, lo cual muestra que la fórmula “delincuencia visual”, en sus diversos matices, permite ser ampliada para enmarcar diversas prácticas. Como disposición hacia la *falta*, en su sentido de carencia pero también de supresión o quebrantamiento de la regla, la delincuencia visual es una estrategia que desde la precariedad de recursos como la fotocopia y la serigrafía, serializados y de batalla, desde el gesto mínimo, modesto y en ocasiones casi imperceptible de intervención en el espacio urbano, busca infringir la omnipotencia de la mirada que la dictadura quiere arrogarse, fisura su régimen de visibilidad desdoblado entre la vigilancia y el espectáculo. Si la dictadura se apoya en la ficción del poder omnímodo de la imagen, la delincuencia visual propone una visualidad nocturna: *señaliza* lo que está en las sombras, descompleta las imágenes e iconos oficiales, usurpa los muros de la ciudad sitiada.

ICONOCLASTAS

El colectivo El Piano de Ramón Carnicer<sup>8</sup> (Godoy, Meschi, Oyarzún, Rueda, Zañartu) no interviene en el espacio de la calle, sino en los espacios under de exhibición artística, como la galería Bucci, y su principal estrategia de intervención es la parodia de los emblemas nacionales. Por ejemplo, en la muestra colectiva *Perdimos la patria pero ganamos un lugar en la foto* realiza un trabajo iconoclasta que busca “reescribir la iconografía heroica del imaginario popular patriota”<sup>9</sup>, tomando figuras históricas para parodiar a los militares en el poder. En la misma línea que las operaciones que el colectivo argentino C.A.Pa.Ta.Co o el peruano Taller NN realizan sobre iconos de la tradición de la izquierda, o de las intervenciones que ejecuta Ral Veroni sobre los afiches de Carlos Menem, El Piano de Ramón Carnicer interviene con colores, frases y objetos, imágenes seriales de los próceres que se identifican con un imaginario nacionalista y de derecha, haciendo aparecer a



fig. 2. C.A.Pa.Ta.Co, *Llamada a pata*. Arte al paso, Buenos Aires, ca. 1990. Diseño: Daniel Sanjurjo.

O’Higgins (“libertador” de Chile) como neopunk, o una imagen de Prat (“héroe” de la Guerra del Pacífico que Chile entabla contra Perú y Bolivia) con *look new wave* y la consigna “Prat is Heroine”. Aquí, la delincuencia visual se ve como “transgresión autorizada” que legitima y subvierte a la vez lo que ella parodia<sup>10</sup>. La parodia puede así “ser empleada como una técnica autorreflexiva que llama la atención hacia el arte como arte, pero también hacia el arte como fenómeno ineludiblemente ligado a su pasado estético e incluso social”<sup>11</sup>.

GUERRILLA VISUAL

Por su parte, la vocación gráfica de la Agrupación de Plásticos Jóvenes (APJ) —en la que colaboró Patricio Rueda— puede considerarse como otro de los antecedentes del concepto de “delincuencia visual” enunciado por los Ángeles Negros. La APJ se constituye en 1979 en Santiago de Chile como una plataforma de creación encabezada por Havilio Pérez y Alberto Díaz y conformada, principalmente, por estudiantes universitarios que confluyen en una práctica estética disidente.

En la producción artística de la APJ, marcada por la vivencia a la sombra de una dictadura militar,

convergen la necesidad de comunicar y la búsqueda de nuevas retóricas visuales. Su trabajo cubre diversos formatos y soportes: el muralismo, la escenografía, las acciones de arte y, de manera predominante, la acción gráfica. La exploración gráfica de la APJ encuentra su formato privilegiado en el cartel, produciendo un quiebre en los códigos visuales del cartel político de los setenta, desarrollado fundamentalmente durante la Unidad Popular. La ilustración, la fotografía en alto contraste, el uso de una amplia gama de colores y la pregnancia del afiche de los setenta son reformulados con el uso del negro, la fotografía documental y una estética fragmentaria donde la experimentación en torno al recurso mínimo inunda la obra, situándola en medio de una marginalidad visual. Su propuesta es concebir la acción gráfica como una acción a pulso, como un dispositivo artístico de contracultura que exige la complicidad de un receptor activo. Ejercicio colectivo que transgrede y agrede la fiera de un estado policiaco que pretende bloquear los cauces del arte. Durante los nueve años de trayectoria de la APJ, su arte fue acto delictivo y militante, de subversión y compromiso.

En palabras de Haviilio Pérez, la APJ es el “resultado de la libertad reprimida, y justamente por ello la agrupación se concibe como un ejercicio permanente de libertad”<sup>12</sup>. Delinquir es aquí recuperar lo robado, es reapropiarse de la libertad mediante las prácticas que constituyen un modo particular de organizarse. Como forma asociativa no partidista, la APJ cimenta nuevos marcos de articulación, ajenos tanto al sectarismo ideológico como a las estrategias de disciplinamiento creativo. Es en el *hacer* organización —hacer sociedad— donde se despliegan nuevas formas de corroer la hegemonía imperante en un quehacer colectivo libre de imposiciones político-estéticas.

Se trata de una agrupación entendida como una “guerrilla visual”<sup>13</sup> que se opone al régimen con una práctica simbólica delictual que debe hacerse cargo de la clandestinidad como escenario de su quehacer. Las tácticas de seguridad que de esta situación se derivan impactan el carácter de la obra: desde las técnicas de su producción hasta los modos de su emplazamiento. Así, a través de reuniones sin espacios fijos, de contactos y direcciones memorizadas, de carteles pegados en la locomoción colectiva, de mensajes en billetes y manos cubiertas con bolsas para resguardar las huellas de sus acciones disidentes, la APJ recoge los restos de una cultura arrasada para infectar y contaminar los espacios públicos higienizados por el régimen en su cruzada de limpieza y blanqueamiento.

En su programa resulta fundamental la crítica a la exclusividad de los circuitos tradicionales del arte y la voluntad de desplegar su trabajo en los espacios de mayor conflictividad social, *dialogando tanto con la escena artística como con el malestar social*. El diseño, ejecución y difusión de sus intervenciones plásticas nace de un ejercicio colaborativo y de la



fig. 3. Agrupación de Plásticos Jóvenes, 1º de Mayo, Santiago de Chile, 1981.

fig. 4. Agrupación de Plásticos Jóvenes, *En Materia de Orden General*, Santiago de Chile, 1981.

fig. 5. Agrupación de Plásticos Jóvenes, *Pliego Nacional de los Trabajadores*, Santiago de Chile, ca. 1981.

socialización de sus técnicas de producción, nutrido de vínculos estables con la sección cultural de ciertos sindicatos (particularmente con los trabajadores de la construcción, textiles, gráficos y metalúrgicos), con organizaciones juveniles poblacionales, estudiantiles y comisiones de derechos humanos.

La serie de tres banderas constituida por *Pliego nacional de los trabajadores*, *1° de Mayo* y *En materia de orden general*, realizadas por la agrupación en el año 1981, utiliza tanto la accesibilidad de la fotocopiadora como la autonomía de la serigrafía para generar una gráfica mixta en el marco de una precariedad cargada de experimentación. La falta de recursos dio cabida al ejercicio del reciclaje —operación de corte y resignificación— de diarios y revistas. Descontextualizar dichos materiales corresponde a una acción delictiva de contrainformación que desmonta el discurso oficial. Temáticamente, la serie expuesta aborda la lucha por los derechos de los trabajadores mediante imágenes de la prensa oficialista y textos legislativos del régimen, que son invadidos por consignas, grafismos y fotografías de medios no oficiales que desvelan el estado de represión y marginación social.

La violación del medio oficial como estrategia de resistencia será un tópico constante en la acción gráfica de la APJ para convertirse en un código ideológico que busca establecer un *ellos* y convocar a un *nosotros*. De esta forma, la gráfica se convierte en un soporte de códigos visuales que subvierten la estética de la dictadura. Lo anterior se manifiesta en el uso del negro como “cultura de muerte, rabia, malestar, lucha y demanda”<sup>14</sup>, a modo de contrapunto de las políticas de blanqueamiento imperantes, además de la saturación y fragmentación visual entendidas como contestación a las operaciones de orden y limpieza que invadían la ciudad.

La serie referida favorece la bandera chilena como constante iconográfica. Se apropia de una insignia patria que ha sido concebida como emblema militar privilegiado en el devenir simbólico del Estado dictatorial. El hurto de este signo bandera, para ser plasmada como significante visual sobre las denuncias de los trabajadores, manifiesta una demanda que supera una noción sindical y captura un sentimiento inminente en el Chile de la resistencia: la necesidad de recuperar lo propio de una nación que ha sido violentamente despojada de su gente.

Violentando el significante es posible dotarlo de nuevos significados dando paso a una operación de vaciamiento y reformulación de sentido donde se descompletan y resignifican los signos dominantes.

La APJ delinque, resiste al margen tanto de los códigos tradicionales del arte como de la normatividad autoritaria; resiste a través de un despliegue crítico de lo retórico, lo técnico, lo material y lo orgánico, hilando nuevas subjetividades político-estéticas.

A

#### CODA

A inicios de la década de los ochenta, cuando comienza a rearmarse un movimiento político de oposición a la dictadura en Chile, la APJ genera operaciones de descontextualización y desmontaje simbólico, que se sostienen en la confianza en que la infracción sobre los signos que la dictadura ha confiscado puesta al servicio de los movimientos sociales pueda constituir una práctica de resistencia efectiva. En cambio, las *ocupaciones gráficas* de los Ángeles Negros, surgidas en el momento de transición democrática, no portan consigo ningún mesianismo. La “delincuencia visual”, como parodia y simulacro, no se inscribe en un horizonte político-militante, sino que parece más bien un gesto que se agota en sí mismo. Como dice Jaime Lizama, las acciones de los Ángeles Negros no terminan de inscribirse en un régimen preciso de sentido o significación, parecen tener “el afán de intervenir los espacios por el puro placer de la provocación”<sup>15</sup>, lo que, por momentos, hace que su práctica tienda a fundirse con su estrategia de posicionamiento respecto a la institución artística. Considerando estas diferencias, cabe preguntarse qué utilidad podría tener un concepto como “delincuencia visual”, que puede abarcar un barrido tan amplio de prácticas que, en ocasiones, parecen incongruentes entre sí. “Delincuencia visual” es un concepto que tiene la facultad de nombrar dos regímenes visuales que fisuraron la visualidad omnimoda del régimen dictatorial: la épica del desmontaje crítico de los signos, que busca contribuir a configurar la protesta social, y el antiheroísmo de la parodia, la burla y la recodificación grotesca de las formas oficiales, que tiene la facultad de desacralizar y desdramatizar la omnipotencia dictatorial al poner en cuestión el traspaso transparente de su ideología. La “delincuencia visual” enlaza así distintos vértices que nos hablan de operaciones divergentes que convivieron durante la década, estrategias nihilistas o mesiánicas que entran en un juego de complementariedades que nunca llegan a ensamblarse ni a superarse, sino que dejan un excedente inasimilable como expresión de la impronta trágica, irresuelta, que marcó la década.

NC, JM, AK, FC

## NOTAS

- <sup>1</sup> Gonzalo Rabanal, *Ángeles Negros*.
- <sup>2</sup> Así definen Ana María Saavedra y Luis Alarcón el trabajo de los Ángeles Negros en el catálogo *Acción Cerezo/Chinatown*, Santiago: Galería Metropolitana, 2011. El término "mirista" refiere el hecho de que Cerezo, Rabanal y Rueda habrían militado durante los años ochenta, cada uno por su cuenta, en el Movimiento de Izquierda Revolucionario (MIR).
- <sup>3</sup> Federico Galende, *Filtraciones II. Conversaciones sobre el arte en Chile (de los 80 a los 90)*, Santiago: Arcis, 2009, p. 9.
- <sup>4</sup> Entrevista a Gonzalo Rabanal realizada por Fernanda Carvajal en julio de 2009.
- <sup>5</sup> Recodificación en clave pop del sujeto residual del sistema neoliberal que sustituye al extremista político en la señalización social del terrorista.
- <sup>6</sup> Según los testimonios, habría dos elementos que habrían causado el rechazo de la acción: el primero sería que en la fotografía que acompaña la nota de prensa se leía un rayado que decía "Pinochet Salvador de Chile" y el segundo, la homofobia de la acción dada por la inclusión de la imagen del expresidente Carlos Ibáñez del Campo, quien habría encabezado la persecución y matanza de homosexuales durante su gobierno.
- <sup>7</sup> Marco Antonio Moreno, "Delincuencia visual para reivindicar la chilenidad. Los Ángeles Negros", en *Página Abierta*, Santiago de Chile, n° 13, abril-mayo de 1990.
- <sup>8</sup> En el nombre del colectivo hay ya una referencia al uso paródico de los emblemas nacionales: Ramón Carnicer es el autor del himno nacional de Chile.
- <sup>9</sup> Entrevista a Patricio Rueda realizada por Fernanda Carvajal y Andrés Keller en abril de 2011.
- <sup>10</sup> Para Linda Hutcheon, esta ambivalencia es justamente lo que hace de estas operaciones "un vehículo listo para las contradicciones políticas del postmodernismo en general". Linda Hutcheon, "La política de la parodia postmoderna", en *Criterios*, La Habana, julio de 1993, pp. 187-203, en <http://www.criterios.es/coleccion/colpostmodernismo.htm>, p. 8.
- <sup>11</sup> *Ibíd.*, p. 9.
- <sup>12</sup> Entrevista a Haviilio Pérez Arancibia realizada por Javier Manzi, 12 de marzo de 2012.
- <sup>13</sup> Entrevista a Haviilio Pérez Arancibia realizada por Javier Manzi, 11 de abril de 2012.
- <sup>14</sup> Haviilio Pérez Arancibia, *Archivo personal: El cartelismo en dictadura*. Entrevista realizada por Nicole Cristi, en Nicole Cristi, *El cartelismo en dictadura*, tesis de licenciatura en la Escuela de Diseño de la Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile, 2011.
- <sup>15</sup> Jaime Lizama, "El arrebato de la ciudad", en *Revista Crítica Cultural*, Santiago de Chile, n° 19, noviembre de 1999, pp. 42-44.

## VIOLENCIA ESTRUCTURAL

A través del concepto de "violencia estructural" el artista peruano Herbert Rodríguez (exintegrante del Taller E.P.S. Huayco) realiza, desde mediados de los años ochenta, una serie de campañas de intervención a través de fotocopias, murales-collage y precarias instalaciones que exploran las causas y las manifestaciones de la violencia en medio del conflicto armado interno. Ya en 1982, Rodríguez sería uno de los primeros en introducir en sus obras imágenes de los cadáveres, coches bomba, fosas comunes y la "guerra sucia" implementada por los grupos subversivos y las fuerzas del Estado, generando desde entonces un archivo de fotografías y textos tomados de los medios de comunicación de masas que luego le servirían para sus operaciones públicas de denuncia<sup>1</sup>. Así, a lo largo de toda la década, su trabajo será una de las presencias más rabiosas e incómodas para la escena artística local por su crítica abierta al "buen gusto" y al sistema de galerías, y su firmeza en señalar el silencio y la complicidad de la clase media urbana que pasaba por alto los crímenes cometidos en la sierra sur del país.

Su alejamiento de la escena artística por varios años, a partir de 1984, coincide con una etapa experimental en la cual radicaliza su lenguaje llevando a otros lugares sus ensamblajes y estéticas del reciclaje, realizando talleres e intervenciones urbanas junto con el colectivo de arquitectura Los Bestias. Rodríguez acompaña entonces las primeras incursiones del colectivo a través de los primeros "Bestiarios", pequeños festivales de arte multidisciplinario y participativo en los que produce ambientaciones efímeras, objetos y escenografías para



fig. 1. Herbert Rodríguez, *Violencia Estructural*, Lima, 1987.





fig. 2. Herbert Rodríguez, *Proyecto ARTE/VIDA*. Intervención en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Pasadizo de la Facultad de Letras, Lima, 1989.

eventos y conciertos. Posteriormente colabora en uno de los experimentos más significativos de aquella década: la Carpa Teatro del Puente Santa Rosa, impulsada bajo la gestión municipal de Alfonso Barrantes (Izquierda Unida). La Carpa, ubicada en el centro de Lima e inaugurada en 1986, albergó conciertos de rock, talleres de educación popular, presentaciones de teatro y activismo cultural con un espíritu libertario y anarquista de genuina creación colectiva<sup>2</sup>. Rodríguez, quien fuera contratado para organizar el Taller de Arte de la Carpa Teatro, participó activamente en sus distintas actividades produciendo carteles, banderolas y diversos manifiestos de carácter político-lúdico, en simultáneo a una serie de escenografías que realiza para conciertos subterráneos, en las que despliega una estética que combina el delirio, la indignación y el asco.

Si bien desde sus inicios Rodríguez exige un arte con compromiso ético, es hacia mediados de los años ochenta cuando sus viscerales propuestas gráficas alcanzan su punto más álgido en sus collages y fotomontajes neodadá y agit-prop, los cuales desplaza poco después hacia los muros de las calles. La combinación de imágenes de sexo, cadáveres, religión y muerte, todos recortes de la prensa sensacionalista, articulaba un reclamo brutal sobre la manera en que la sociedad de consumo convertía

los genocidios y las masacres en un elemento más del espectáculo cotidiano. Al mismo tiempo en que palabras como violación, miseria, tortura, contaminación, delincuencia, asesinatos, racismo, desempleo, corrupción, machismo, etc., volvían para hacer más fehaciente que nunca el vocabulario del horror en que el país se encontraba sumergido. “No nos importa caminar sobre cadáveres si de triunfar se trata” era una de sus más explícitos y elocuentes eslóganes en aquellos años<sup>3</sup>.

La noción de violencia estructural en la obra y en el discurso de Rodríguez emerge en esos momentos como una manera de enfrentar el autoritarismo estatal y la violencia de Sendero Luminoso<sup>4</sup>. Aquel concepto permitía no sólo señalar las desigualdades constitutivas de las relaciones sociales de un país con un legado colonial irresuelto, sino, además, confrontar el sentido común de la violencia subversiva, la cual justificaba la pertinencia de sus acciones represoras con la excusa de combatir la “injusticia social-pobreza de mayorías” instalada en el país. Para Rodríguez, la identificación de este falaz argumento era una posibilidad de “desactivar a Sendero Luminoso”. Es decir,



fig. 3. Herbert Rodríguez, periódicos murales de la campaña Perú, Vida y Paz y Manifiesto "Pudo zer Peor", Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Católica, Lima, 1990.

por un lado, poniendo en evidencia los efectos empujadores y destructores de las acciones de Sendero Luminoso en las comunidades populares a quienes decían representar y, por otro, mostrando cómo una adecuada intervención gubernamental con capacidad de responder a "las necesidades de [las] mayorías [haría] desaparecer [la] excusa para la violencia"<sup>5</sup>.

Ya sea en la forma de manifiestos o de abigarrados carteles, monotipias, serigrafías, ensamblajes y collages, este concepto reaparece en múltiples soportes y escenarios. Uno de los más importantes fue la presentación visual que realizó en colaboración con el Taller NN para acompañar, en 1986, la presentación del Informe de la Comisión Investigación Sobre los Sucesos de los Penales presidida por el congresista Roberto Ames para investigar las ejecuciones extrajudiciales de varios presos rendidos luego de un gran motín en tres cárceles de Lima en junio de ese año, también conocida como la "matanza de los penales". También aparece de forma continua en los murales-collage impulsados por Rodríguez en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos; colaborando con el llamamiento para impulsar acciones de denuncia que hace la Coordinadora por la Defensa de San Marcos; e impulsando grandes intervenciones colectivas que combatieron abierta y valientemente las pintas de propaganda de Sendero Luminoso y sus campañas de represión y amedrentamiento a la comunidad universitaria. Estos murales-collage de Rodríguez, los cuales fueron una manera de hacer frente a la impunidad, dieron forma a su *Proyecto ARTE/VIDA* (1989-1990), en el que participaron diversos colaboradores (Zenón de Paz, Susana Torres, Telma Rossi, entre varios otros) con quienes llenó de pintura, fotocopias, carteles y estenciles los espacios

públicos con frases y consignas que desafiaban el desánimo y el miedo<sup>6</sup>. Rodríguez participa también, a través de nuevas instalaciones e intervenciones, en la campaña "Perú, Vida y Paz" (1989-1990), impulsada por diversos grupos de la sociedad civil y apoyada por distintos sectores políticos, agentes culturales y líderes de opinión.

La aparición del concepto de violencia estructural en las obras de Rodríguez era una manera de poner el dedo en la llaga de una violencia que no provenía únicamente de los grupos subversivos y las fuerzas de seguridad del Estado, sino que estaba enraizada en el largo abandono en que las élites del país habían sometido a muchas comunidades andinas e indígenas de las provincias. En realidad, su demanda visual era la exigencia de un comportamiento ciudadano ético que asumiese el ánimo de rebelión como una forma de sobrellevar el clima de muerte y que permitiese alterar las dinámicas sociales basadas en el individualismo y la indiferencia.

ML

#### NOTAS

- <sup>1</sup> Ver Gustavo Buntinx, "Rodríguez: Una agresión permanente", en *La República*, Lima, 4 de diciembre de 1982.
- <sup>2</sup> Para una crónica sobre el grupo Bestiarios, ver Elio Martuccelli, "La arquitectura y el desborde urbano", en *Arquitectura para una ciudad fragmentada. Ideas, proyectos y edificios en la Lima del Siglo XX*. Lima: Universidad Ricardo Palma, 2000.
- <sup>3</sup> Comunicación personal. Mayo de 2012.
- <sup>4</sup> Este concepto fue desarrollado desde los años sesenta por el teórico noruego Johan Galtung, siendo recuperado al final de los años ochenta por el sacerdote jesuita y profesor peruano Felipe Mac Gregor para llevar a cabo un análisis crítico y social de aquel momento. Ver Johan Galtung, "Contribución específica de la irenología al estudio de la violencia y su tipología", en VV. AA., *La violencia y sus causas*, París, Unesco, 1981, pp. 91-106. Ver también Asociación Peruana de Estudios e Investigación para la Paz, *Siete ensayos sobre la violencia en el Perú*; Felipe E. Mac Gregor y José Luis Rouillón (eds.), Lima: La Asociación, 1985.
- <sup>5</sup> Comunicación personal. Mayo de 2012.
- <sup>6</sup> Ver Herbert Rodríguez, "Murales-Collage. San Marcos, Carmen de la Legua y Grupo Lennon de Maranga. Sobre la experiencia", en María Angélica Cánepa, *Esquinas, Rincones y Pasadizos, bosquejos sobre juventud peruana*, Lima: Instituto Bartolomé de las Casas, 1993.

## ACCIÓN RELÁMPAGO

El primer modo de entender el carácter “relámpago” de las acciones desplegadas por Mujeres por la Vida y el Movimiento Contra la Tortura Sebastián Acevedo (MCTSA) ha de partir de una descripción de las razones coyunturales de la duración de sus acciones, cuya premura y fugacidad se vinculaba a la persistencia, durante los ochenta, de la represión practicada por la dictadura desde el golpe militar que permitió hacerse con el poder a Augusto Pinochet. El deseo de escapar a las detenciones y represalias ejercidas por las fuerzas policiales debía conciliarse con la necesidad de intervenir en el espacio público con el objetivo de visibilizar no sólo determinados problemas que atentaban contra los derechos humanos (la denuncia de la tortura, en el caso del MCTSA) o contra el rol social de la mujer (Mujeres por la Vida), sino de rasgar la normalidad implantada por la prolongación indefinida del estado de excepción golpista con acciones que, a modo de síntomas resistentes, impugnaran la legitimidad del régimen. Las modalidades más recurrentes dentro de las acciones relámpago desarrolladas por el MCTSA fueron los cortes de tráfico mediante la creación de cadenas humanas, el uso de lienzos reivindicativos y el recurso a las letanías como modo de asir la denuncia a la cadencia repetitiva de la voz. En el caso de Mujeres por la Vida nos encontramos con un repertorio más amplio, que



fig. 1. Nelson Muñoz Mera, acción del Movimiento contra la Tortura Sebastián Acevedo, Santiago de Chile, 1988.

incluye desde las marchas de mujeres confluentes en un punto de la ciudad al señalamiento de enclaves simbólicos en las luchas por la defensa de los derechos humanos en Chile, pasando por aquellos dispositivos en los que la reivindicación feminista de la mujer como agente político activo se tornaba más explícita.

Además de este rasgo coyuntural que explica la corta duración de las acciones de ambos colectivos, pensamos que es también posible encarar ese carácter relampagueante de sus intervenciones desde una perspectiva benjaminiana que subraye su emergencia en el espacio social como una irrupción estético-política que desdoblaba la realidad impuesta por el régimen.

En la única publicación monográfica existente en torno al MCTSA, Hernán Vidal interpreta el sentido de las acciones de la agrupación desde el concepto griego de *kairós*, una suerte de “iluminación fulminante” que, por emplear sus propias palabras, perseguiría influir “al espectador de sus acciones públicas mediante rituales de muy breve duración que, por tanto, deben impactar al espectador por sobre todo en sus emociones”<sup>1</sup>. Esta temporalidad del *kairós*, entendida como la gracia u oportunidad que concede el “momento justo” de la historia, se opondría a la lógica de *chronos* como tiempo meramente sucesivo que devora en su transcurso a los hombres. Si bien Vidal, desde una perspectiva moralizante, relaciona esta dimensión estética de los *kairoí* propiciados por las acciones del MCTSA con una suerte de fractura ejemplarizante y concienciadora ante la violencia dictatorial, codificada desde la teología de la liberación como “pecado social”, a nosotros nos interesa más vincular dichas acciones, así como las desplegadas por Mujeres por la Vida, con la concepción dialéctica de la imagen-relámpago benjaminiana, en las que ésta aparece como una apertura histórica del espacio de lo posible que rasga el presente con la súbita emergencia de lo pasado.

El germen del MCTSA se remonta al Equipo Misión Obrera (EMO), fundado a principios de los setenta con el aliento político característico de la teología de la liberación. En una de las proclamas repetidamente enarboladas por el movimiento en sus fugaces manifestaciones públicas se detecta una ambición por resituar el pasado en las tensiones del presente que no se observa con la misma intensidad en Mujeres por la Vida: “No fue guerra, fue matanza”, apunta directamente a la

A



# YO VOTO x DEMOCRACIA

'98

**VOTO POR CHILE**

\_\_\_ Democracia

\_\_\_ Dictadura

Marque su preferencia  
con una cruz y  
bótelo en la calle.

REPRODUZCA Y DISTRIBUYA ESTE VOTO



**JORNADA POR EL DERECHO  
ALA DEMOCRACIA**

20 de Marzo, vivamos un día en democracia.

**EL 86 ES NUESTRO**

*Rolando de mujer*

convocan: Mujeres Chilenas.



fig. 2. Yo Voto x Democracia, convocatoria de Mujeres por la Vida a una "Jornada Nacional por la Democracia", Santiago de Chile, 20 de marzo de 1986.



validez del relato por el cual la Junta Militar había justificado su llegada al poder como una guerra contra el comunismo internacional. Lo que allí se produjo, por el contrario, fue la matanza del cuerpo político que encarnó una de las utopías democráticas más radicales del siglo XX.

En el caso de Mujeres por la Vida, se trata de una agrupación que reinstala durante la dictadura tensiones en el trastorno de la división entre privado/público que ya se habían materializado con la irrupción de la mujer de derechas en la calle en los años setenta de un modo antes inédito en Chile. Fue entonces cuando, desde la oposición al gobierno de Salvador Allende, surgieron las “protestas de madres” que colmaron la ciudad con ruidos de cacerolas, imagen que ha quedado inmortalizada en el documental *La Batalla de Chile*, de Patricio Guzmán<sup>2</sup>. Torciendo el signo político conservador de aquella primera irrupción y complejizando las estrategias de la “política maternal” que rebrota ya recodificada entre las mujeres de las víctimas de la dictadura, Mujeres por la Vida toma como modo de enunciación política el nombre “Mujer” y no el nombre “Madre”<sup>3</sup>. Su posicionamiento feminista, su carácter unitario y su capacidad para aglutinar voces de procedencia ideológica sumamente diversa, al modo de un *plural* de mujeres, se aplicaba a consignas entre las cuales podemos destacar la afirmación de la vida, el reconocimiento de la mujer como agente político, la rebeldía contra la dictadura manifestada en la presencia pública de los cuerpos disidentes y el reclamo de retorno de la democracia como cambio político que asegurara la vigencia de los derechos humanos. En principio, parecen no aparecer en estos reclamos de manera plausible las marcas de la utopía social anterior al golpe de Estado.

Sin embargo, Mujeres por la Vida pondrá en juego de un modo particular la cuestión del “voto”<sup>4</sup> como signo de la inscripción de la voz en el espacio social, en un país en que los registros electorales permanecieron cerrados durante 15 años. Una serie de intervenciones tomarán entonces el voto como dispositivo, como sucede en una acción de 1986 que, bajo la consigna “yo voto por la democracia y votar es botarlo [al dictador]”, simula un plebiscito al instalar urnas en distintas partes de la ciudad para decir “No” a la dictadura, y que se vio reprimida por las fuerzas policiales. El mismo año, Mujeres por la Vida cambia el nombre de la calle “11 de septiembre”, el día del golpe militar,

por “4 de septiembre”, fecha en que se llevaban a cabo las elecciones presidenciales hasta la Unidad Popular, experiencia esta última que mostró de modo inédito en la historia de Chile cómo voto y utopía pueden enlazarse. No se trata de una reivindicación del voto como acto individual sobre el que la democracia representativa acota y disciplina la participación ciudadana, sino de una serie de acciones que —aunque hoy pueda sugerir ingenuidad— parecen convocar la utopía de la vía chilena al socialismo donde el pueblo chileno vio en el voto una promesa de liberación. Esta utopía es la que parece activarse en el escenario de un plebiscito que pueda derrocar a la dictadura. Así sucede con la serie de acciones titulada *No me olvidas*, realizada en el contexto del plebiscito vinculante de 1988 que buscaba sacar a Augusto Pinochet del poder. Aunque estas acciones pueden leerse hoy de diversas maneras, en esa coyuntura buscan “hacer presente la sensibilidad de muchos/as chilenos/as que no se sentían aún plenamente



fig. 3. Nelson Muñoz Mera, acción del Movimiento contra la Tortura Sebastián Acevedo, “Marcha de las Máscaras Blancas”, Santiago de Chile, 1988.

fig. 4. Nelson Muñoz Mera, tercera etapa de la campaña “No me olvidas”, de Mujeres por la Vida, Santiago de Chile, 29 de septiembre de 1988.

interpretados en la estrategia plebiscitaria”<sup>5</sup>, haciendo un llamado a votar por aquellos cuya voz no puede manifestarse. En una de ellas instalan siluetas negras que llevan inscrito el nombre de víctimas de la dictadura y bajo ellos la pregunta “¿Me olvidaste?” y la simulación del voto del plebiscito con las alternativas “Sí/No”, interpellando directamente a los ciudadanos. Además, publican un aviso publicitario con una huella digital con una consigna, por lo menos perturbadora, que dice: “¿Dónde votan los desaparecidos?”<sup>6</sup>. Ahora bien; en efecto, el proceso del plebiscito fue un momento de carga utópica que luego se vio rotundamente frustrado cuando se evidenciaron los pactos con los que las élites políticas sellaron la transición. Ahí se reveló que el derrocamiento del régimen mediante el voto no fue el gran acontecimiento. Lo incalculable fue la traición de una clase política que habilitó la vigencia de la constitución dictatorial, un sistema electoral binominal y las políticas de punto final, que mostraron crudamente la no necesaria equivalencia entre voto y democracia<sup>7</sup>.

#### MESIANISMO MATERIALISTA

Enrique Dussel ha querido ver en la articulación entre mesianismo histórico y materialismo dialéctico, entre teología y filosofía de la liberación, una concreción del pensamiento benjaminiano que desde los años setenta habría abierto en América Latina una vía alternativa al jacobinismo político y al materialismo decadente que, en su opinión, habrían caracterizado las revoluciones socialistas del siglo XX en Europa<sup>8</sup>. Para Dussel, el concepto de *kairós*, recuperado por Pablo de Tarsos, encontraría su formulación contemporánea en el *jetztzeit* (tiempo-ahora) enunciado por el filósofo alemán como temporalidad de lo revolucionario-mesiano. La articulación entre política y ritual característica de este “mesianismo materialista” que, de manera errónea, una parte de la crítica identifica como los polos respectivamente progresivo y regresivo en la concepción benjaminiana de la historia, aparecían en las acciones del MCTSA y (quizás de modo menos nítido) en Mujeres por la Vida, como mutuamente potenciadores.

La convivencia de la política y el ritual, característica de las acciones del MCTSA, es común, por lo demás, a otras experiencias estético-políticas presentes en la muestra. Si Benjamin asociaba, en su famoso ensayo de 1936 “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica”, la política con el

carácter reproducible de las imágenes fotográficas y cinematográficas, y el ritual con la impronta aurática de los géneros artísticos tradicionales, hemos de advertir que es dudoso contemplar la consideración ideológica del aura en Benjamin en términos estrictamente regresivos. La aparición irreplicable de una lejanía que el aura instala también emerge como huella de una presencia ausente. Si en las acciones del MCTSA esa “presencia ausente” remitía a los cuerpos torturados por la dictadura militar, en un acontecimiento como el *Siluetazo* la infinita reproductibilidad potencial de las siluetas evocaría auráticamente la ausencia violentada de los cuerpos desaparecidos. En todo caso, esta analogía no debe hacernos perder de vista las diferencias entre ambas experiencias, derivadas en buena medida de su radicación en dos contextos históricos diferentes. Así, en el caso del MCTSA la dimensión performativa del cuerpo y la voz evocativa de la letanía, la necesidad de hacer visible en el espacio público el cuerpo violentado, poseía una fuerza de denuncia sobre una situación social persistente que, con el tránsito a la democracia, adquirió en Argentina los caracteres más propios de una política de la memoria.

Tanto en las acciones del MCTSA como en las desplegadas por Mujeres por la Vida, la temporalidad misma de la acción (el relámpago) aparece como el signo de una política movimentista que irrumpe en un contexto de opresión militar que, en el caso argentino, se vieron atenuadas hacia el final de la dictadura. Otra diferencia sustancial es que, en sintonía con el hecho de que el movimiento adquiriera su denominación definitiva tras la inmolación de Sebastián Acevedo, el cuerpo expuesto de los miembros del movimiento evoca también ese sacrificio fundacional como la necesidad de hacer visibles en el cuerpo del otro (casi a modo de prueba) los signos de la tortura que el poder oculta a la sociedad. Aquí no cabe una lectura taumatúrgica al modo de la que hace Gustavo Buntin en torno al *Siluetazo*, tomando como punto de partida el reclamo de “Aparición con vida” recurrente en las apariciones públicas de las Madres de Plaza de Mayo. Al hacer pública la denuncia de la tortura como una constatación de su realidad, el MCTSA intentaba dar una salida afectiva al miedo que el poder, mediante un juego psicológico que conjugaba la amenaza y la negación de la represión, introyectaba en el cuerpo social como mecanismo de control.

La operación estética (pensando aquí lo estético en términos de visibilidad, pero también de

afección corporal) impulsada por las acciones del MCTSA y Mujeres por la Vida incluirían dos temporalidades de efectos diferentes. Por un lado, la de la acción misma. Por otro, y en este sentido se abre una conexión muy singular con las experiencias contrainformativas presentes en la muestra, su registro fotográfico o videográfico, que permitía una difusión de las acciones del grupo en la prensa y circuitos clandestinos (Teleanálisis/documentales de Pablo Salas y Pedro Chaskel) y en los medios internacionales [►TELEANÁLISIS]. Por la pervivencia de la dictadura en el contexto histórico chileno, en el caso del MCTSA o de Mujeres por la Vida, la furtividad de sus acciones hacía que el fotorreportero o documentalista formara parte de manera aún más decisiva de la orquestación de las mismas. Algunos miembros de estos movimientos se encontraban en contacto directo con reporteros nacionales y corresponsales extranjeros, con quienes se ponían en contacto para que acudieran a las acciones que organizaban y tomaran registro de las mismas<sup>9</sup>. Las acciones, por esos mismos condicionantes, debían estar muy coordinadas y ser sumamente precisas en su ejecución, contando para ello con una red de apoyo mutuo que, además de la participación de los fotorreporteros, incluía otras instancias como los abogados que prestaban voluntariamente asesoría legal en caso de que se produjeran detenciones.

#### RUINAS

La imagen del relámpago remite a la materialidad de lo fulminante que puede también mutar al fuego y las cenizas. Bajo distintas significaciones, el fuego y lo quemado retornan con insistencia en el imaginario dictatorial chileno (La Moneda en llamas, el uso de las velas entre los familiares de las víctimas, las barricadas de las protestas poblacionales, los jóvenes Rodrigo Rojas y Carmen Gloria Quintana quemados vivos por una patrulla militar durante una manifestación contra la dictadura de Augusto Pinochet). Cuando en un reclamo desesperado ante la desaparición de sus hijos, Sebastián Acevedo prende fuego a su propio cuerpo, la anarquía de su acto, radicalmente individual, queda inscrito como acto político adquiriendo una pregnante resonancia como llamado a la acción disidente. Acevedo retornaría desde entonces una y otra vez, de diversas formas, como signo de una época: tanto Mujeres por la Vida como el MCTSA consignan la inmolación de Sebastián



figs. 5-7. Pedro Lemebel, fotogramas de *Hospital del trabajador*, Santiago de Chile, 1989.

Acevedo como un hito conmovedor que marcó el inicio de sus respectivas agrupaciones.

Como se ve en la entrada "Enunciar la ausencia" incluida en este libro, este signo aparece en *Homenaje a Sebastián Acevedo* (1992), de Las Yeguas del Apocalipsis. Pero ya había emergido años antes en *Hospital del trabajador* (1989), de Pedro Lemebel, donde el uso del fuego es el elemento primordial. Se trata de una intervención en las ruinas del Hospital Ochagavía, levantado

A

durante el gobierno de Salvador Allende en un barrio periférico de Santiago. Con elementos simples, Lemebel trabaja sobre la ruina como resto cargado de temporalidades heterogéneas. Tendido en el piso, cubre su cuerpo con los ladrillos, que señalan los cimientos reducidos a escombros de la utopía de la salud social erigida monumentalmente en el gobierno de la Unidad Popular. Luego los unta con neoprén, droga lumpen que a fines de los años ochenta convoca al sujeto escoria que comienza a surgir como residuo del apogeo neoliberal que en ese momento habita el exhospital (días antes de la intervención ocurre un feminicidio en el lugar) y que perdurará excluido y despojado de una cultura de rebeldía en los años posdictatoriales. La acción se consuma cuando Lemebel prende fuego al pegamento sobre los ladrillos en directo contacto con su cuerpo, gesto que tributa a Sebastián Acevedo y su radical acto contra la violencia dictatorial. Como un fuego fatuo, la acción de Lemebel, realizada en el punto de partida de la transición, anuncia cómo las utopías y violencias que la posdictadura necesita negar se convierten en lo sucesivo en una luz fantasma que pervive con una débil fuerza mesiánica.

#### CODA

Mujeres por la Vida y el MCTSA irrumpen en medio del descampado tras la catástrofe. Un descampado habitado por ruinas de una utopía derrotada que, en su manifestación en el presente de los años ochenta, se sustrae a la lógica del progreso que habían encarnado parte de los procesos emancipatorios de los sesenta y setenta. De esa manera, la visibilización pública de la denuncia, el rasgado del velo de la normalidad de la vida de la dictadura, se articula con la posibilidad de redefinir desde sus restos el aliento emancipatorio de aquellos proyectos, transfigurando a un mismo tiempo la comprensión y la experiencia del pasado y del presente. La persistencia de la opresión dictatorial condicionó la naturaleza misma del modo en que ese aliento se materializó en las acciones de ambos grupos, en los que la apropiación de “tácticas artísticas” como maniobra de distracción en la que se infiltrara la contestación política fue también una forma de *hacer política con nada*.

Luego, la transición implicó el pasaje del estruendo del relámpago al silencio y las cenizas. El MCTSA y Mujeres por la Vida tienden en los años noventa a su dispersión, aunque reaparezcan

esporádicamente ante ciertas coyunturas (los intentos de punto final que propugnan los sucesivos gobiernos de la Concertación en el caso de Mujeres por la Vida, el conflicto Mapuche y estudiantil en el caso del MCTSA). Las manifestaciones y huelgas de los últimos tiempos en Chile muestran, sin embargo, cómo de la ruina es aún posible reavivar las cenizas.

FC, JV

#### NOTAS

- <sup>1</sup> Hernán Vidal, *El Movimiento Contra la Tortura Sebastián Acevedo. Derechos Humanos y la producción de símbolos nacionales bajo el fascismo chileno*, Santiago de Chile: Mosquito Editores, 2002, p. 222.
- <sup>2</sup> Sonia Montecino acuña el concepto “política maternal” para caracterizar al movimiento de mujeres de derechas que surge en los setenta y que tiene continuidad durante la dictadura en el CEMA, Centros de Madres. Montecino extiende el mismo concepto al movimiento que surge en los ochenta entre las mujeres de desaparecidos. Ver Sonia Montecino, *Madres y huachos. Alegorías del mestizaje chileno*, Santiago de Chile: Catalonia, 2010, pp. 96 y ss.
- <sup>3</sup> La utilización del signo Mujer, antes que el de Madre, indica entre otras cosas el posicionamiento feminista del grupo, que marca una diferencia respecto a las mujeres nucleadas en las agrupaciones de familiares de detenidos-desaparecidos (lo cual no quita que realizaran acciones en conjunto) y de organizaciones como las Madres de Plaza de Mayo en Argentina.
- <sup>4</sup> Quizás valga la pena apuntar aquí que la elección de este signo adquiere resonancias en lo importante que fue el voto para las luchas feministas del siglo XX.
- <sup>5</sup> Mujeres por la Vida, “Itinerario de una lucha”, fotocopia, p. 29.
- <sup>6</sup> La pregunta incluía sustitutivamente a distintas víctimas de la dictadura: “¿Dónde votan los desaparecidos/exiliados/presos/políticos/asesinados?”. Abajo, en letras más pequeñas —y desde nuestra perspectiva, restringiendo la potencia política de la interrogante por las voces de las víctimas— decía: “Ellos no pueden votar. No lo olviden en tu no”.
- <sup>7</sup> Aun así, es interesante que las recientes movilizaciones políticas en Chile vuelvan a politizar la instancia del voto al reclamar el plebiscito vinculante como estrategia de cambio.
- <sup>8</sup> Dussel ha expuesto recientemente este argumento en una conferencia titulada “Walter Benjamin. La poética de la liberación”, pronunciada en la Universidad de Murcia el 27 de febrero de 2012, en <http://www.um.es/atika/contenidos/streaching/FLASH/player2.php?formato=169&video=539/2078.mp4>.
- <sup>9</sup> Nelson Muñoz, uno de esos reporteros, miembro de la Asociación de Fotógrafos Independientes (AFI), proveyó de material fotográfico al diario español *El País*, cuyo corresponsal chileno ya por aquellos años era Manuel Delano. En una entrevista realizada con los autores con motivo de este proyecto, Muñoz explicitó que la censura estatal hizo que en ocasiones estas escenas de la resistencia y la represión fueran mejor conocidas fuera de Chile que en el país transandino.

# ACTIVISMO ARTÍSTICO

Una parte importante de las prácticas que tenemos en mente a la hora de elaborar esta entrada del glosario nunca echó mano de la expresión “activismo artístico”. Así todo, la elección del término pretende resaltar las inadecuaciones, así como la potencia de contagio que el intento retroactivo de abordarlas desde el “activismo artístico” puede ejercer sobre el presente. En este sentido, y con el objeto de repensar, tensionar y cuestionar estas experiencias, optamos por darle a esta entrada la forma irónica de un decálogo, aludiendo al carácter prescriptivo que habitualmente se atribuye al pensamiento sobre el activismo artístico. De esta manera, los diez puntos que siguen no son descripciones autocontenidas, sino que el conjunto se articula transversalmente mediante ciertos ritórnulos. En sus repeticiones y matices, el decálogo pretende producir miradas que activen algunos de los modos de hacer arte y política de los ochenta latinoamericanos desde lecturas disidentes, incorrectas e, incluso, deliberadamente anacrónicas.

El concepto “activismo artístico” surgió en el seno de la politización de la vanguardia europea de entreguerras. Lo preferimos al de “arte activista” porque, en este segundo, pareciera que el “activismo” es un adjetivo o un apellido del “arte”, mientras que en aquél, es el activismo lo que prima permitiéndonos al mismo tiempo subrayar la dimensión “artística” de ciertas prácticas de intervención social. El “arte” es aquí también un concepto resignificado: se ha de entender como el campo ampliado de confluencia y de articulación de prácticas “especializadas” (plástica, literatura, teatro, música...) y “no especializadas” (formas de invención y saberes populares, extrainstitucionales...). En definitiva, cuando decimos “activismo artístico”, se ha de considerar como la síntesis práctica de una multiplicidad: no es un estilo, ni una corriente, ni un movimiento.

1. Llamamos “activismo artístico” a aquellos modos de producción de formas estéticas y de relacionalidad que anteponen la acción social a la tradicional exigencia de autonomía del arte que es consustancial al pensamiento de la modernidad

européa. De esa exigencia de autonomía se deriva la inevitabilidad de una esfera artística separada. El activismo artístico niega de facto esa separación, no exclusivamente en el plano teórico e ideológico, sino en la práctica.

A

2. Ello conlleva que el activismo artístico tensiona siempre su relación con la institución artística y las instituciones culturales que son dominantes en cada momento. Lo hace de diferentes maneras, pero fundamentalmente se muestra irrespetuoso hacia la diferenciación entre el adentro y el afuera de la institución artística. El activismo artístico define un territorio y una cartografía de intervención propias, donde el binomio dentro/fuera de la institución no es casi nunca un criterio de valor prioritario como un fin en sí mismo. Las decisiones sobre dónde intervenir, desde qué lugar plantear la interpelación social, etc., se toman de acuerdo con criterios que no dependen de la normatividad de la institución artística, y que se derivan, en cambio, de los objetivos sociales-políticos que cada práctica se propone.

Siendo todo esto cierto, en las experiencias latinoamericanas de los ochenta, la articulación entre arte y política registraba una menor referencialidad rupturista a las instituciones artísticas y culturales si la comparamos con lo acontecido en décadas anteriores dentro del ámbito regional — pensemos, por ejemplo, en los sesenta — o en otros contextos del mismo periodo. Este costado de los “activismos artísticos” latinoamericanos de los ochenta se puede explicar, al menos parcialmente, por los siguientes motivos:

- a) en muchos casos, sus actores no habían ocupado, en el caso de que las hubieran transitado, un rol central en esas instituciones artísticas y culturales, por lo demás sumamente devaluadas en su vertiente vanguardista bajo el yugo de las dictaduras;
- b) muchos de los integrantes de los grupos o colectivos sentían que, de algún modo, estaban actualizando la actividad de experiencias que ya habían roto en el pasado con las instituciones artísticas y culturales para situar su accionar en espacios de sociabilidad alternativos;
- c) en no pocos casos, la marginalidad de su posición en el campo artístico era una extensión de la clandestinidad de su militancia política;
- d) finalmente, el impulso por aliar su actividad con la de los movimientos sociales (y, en particular, con el movimiento de derechos humanos) llevaba



a que el hecho de disputar a las instituciones artísticas y culturales el lugar y el valor social del arte resultara absolutamente secundario en comparación a otras motivaciones políticas (entendiendo aquí el término en un sentido amplio, no estrictamente militante) que guiaron la práctica de muchos de estos artistas o colectivos en su encrucijada histórica.

En ocasiones, estas experiencias de los ochenta en Latinoamérica se caracterizaron, más que por romper con la autonomía del arte moderno de raíz eurocéntrica, por desplazar el eje del problema hacia la afirmación de la libertad de las prácticas y de los sujetos, no tanto con respecto a la institución artística y/o cultural como en relación al partido político en que militaban esos sujetos, con el que a veces entraban en colisión; y, en menor medida, en relación a los presupuestos políticos, estéticos y discursivos manejados por organizaciones como el movimiento de derechos humanos o por los medios de comunicación.

Todo lo antedicho no implica que estos artistas o colectivos de arte no se propusieran, según demuestran los documentos de la época, disputar la comprensión hegemónica del arte como institución social o, lo que es lo mismo, desbloquear el sentido común sobre qué se considera arte (y, como veremos, sobre qué se considera política). Esa comprensión, recordémoslo, no sólo remite a los espacios físico-simbólicos de las mencionadas instituciones artístico-culturales, de los cuales el museo ha sido su referente emblemático, sino que incluye más extensamente las ideas hegemónicas que en un determinado momento y contexto históricos circulan en torno al arte y las experiencias que se inscriben en ese campo. En este plano, el referente contra el que se reaccionaba, más que el concepto institucionalizado del arte burgués, eran formas, tendencias o estéticas hegemónicas como el muralismo, el realismo estalinista, el teatro peronista, etc.

3. Es, a pesar de todo, un dato empírico que el activismo artístico se desarrolla principalmente en los márgenes o extramuros de la institución artística; pero ello sucede por motivos que no pueden reducirse al único denominador común de su “anti-institucionalidad”. Se rechaza en muchos casos, como un apriorismo ideológico programático, la relación con la institución del arte por su tradición burguesa, en beneficio por ejemplo de la construcción política en el amplio seno de la sociedad. Pero, en otras ocasiones, el carácter externo o periférico

que el activismo artístico adopta con respecto a la institución constituye un resultado del rechazo institucional a la acción social y política, y no un apriorismo de las prácticas.

En el ámbito latinoamericano de los años ochenta, se reproduce y se multiplica también esta complejidad, ampliada por el hecho de que las instituciones del arte y la cultura adquieren en muchas ocasiones una función elitista y antipopular. En muchos casos, las prácticas que podríamos vincular con el activismo artístico se emplazaron en la trama urbana diluyéndose en los movimientos sociales. Pero en otros, operar en una institución artística, cultural o social pudo resultar necesario con el fin táctico de obtener recursos materiales o simbólicos, como medida de protección frente a la represión bajo situaciones históricas de dictadura militar, estado de sitio o guerra interna; con el propósito de extender la agitación política al máximo en cualquier esfera de la sociedad; con la intención de subvertir/cambiar la política artística de la propia institución o con la ambición de lanzar críticas a otras instituciones que formaban parte del mismo mecanismo regulador de la vida social. En otras ocasiones, las instituciones artísticas o culturales fueron usadas como cajas de resonancia o centros de irradiación de circuitos comunicativos o de incidencia política que desbordaban su ámbito simbólico.

4. El activismo artístico no sólo plantea “romper” con la autonomía del arte. Declara indeseable esta separación de una esfera especializada o, incluso, denuncia que el discurso sobre la separación constituya de facto una falsedad: las élites culturales y las oligarquías sociales caminan muchas veces de la mano, hecho especialmente denunciado en situaciones de grave represión política; o es precisamente esa autoimpuesta separación de la esfera cultural lo que impide ayudar a revertir esas situaciones represivas o avanzar en la transformación de la sociedad.

Pero resulta aún más interesante observar cómo el activismo artístico “desplaza” el eje del problema: frente a la concepción de una esfera del arte autónoma, plantea la autonomía de las prácticas y de los sujetos con respecto a la institución. Los sujetos involucrados en las prácticas de activismo artístico se dotan de criterios propios (extrainstitucionales) a la hora de tomar las decisiones que conciernen a la articulación entre formas estéticas y relacionalidad social-política.

5. La pregunta por el “ser” artístico de una práctica se considera irrelevante, toda vez que el arte deja de concebirse como una “esencia”. La pregunta sobre si algo “es” arte, desde esta otra perspectiva, carece de sentido. El activismo artístico —señaladamente en un área como Latinoamérica, espacio donde se condensan históricamente enormes tensiones culturales y políticas derivadas de las diversas etapas de la colonialidad— piensa el “arte” como el resultado de una historia que no se conforma exclusivamente de acuerdo con la tradición europea; busca conjugar habitualmente una diversidad de tradiciones culturales o sociales sobre el arte, la cultura o la creatividad, sin respetar los prejuicios instituidos sobre la diferenciación entre alta cultura y cultura popular, entre arte y artesanía, entre lo moderno y lo primitivo, etc.

El “arte” consiste entonces, para el activismo artístico, en un reservorio histórico no ya sólo de “representaciones estéticas” en un sentido restrictivo, sino también de herramientas, técnicas o estrategias materiales, conceptuales, simbólicas, etc. Ese reservorio se nutre en gran medida importante de la historia del experimentalismo artístico vanguardista, pero no exclusivamente. El activismo artístico echa mano de ese reservorio tanto para producir antagonismo y confrontación (especialmente bajo condiciones de represión grave) como para ampliar los márgenes de lo posible (desbloquear el sentido común sobre qué se considera arte, extender el uso de las herramientas creativas, construir sociabilidad y política, etc.) más allá de las instituciones del arte y la cultura.

Corolario: el activismo artístico no “es” ni deja de “ser” arte. Es legible, o no, como arte dependiendo del marco y del lugar desde donde se busca hacerlo legible. En ocasiones, la ocultación de su condición “artística” resulta imprescindible para potenciar su eficacia comunicativa y relacional, para facilitar su socialización y multiplicación. Otras veces, resulta necesario desentrañar su mecánica “artística” para comprender su funcionamiento y favorecer su reactivación.

6. El problema de la cualidad relacional e intersubjetiva está en el centro del activismo artístico. En este aspecto, una prioridad de sus prácticas suele ser abolir la tradicional “distancia” impuesta por el “estatismo” de la contemplación, para pasar a potenciar la “inmediatez” tanto de la interpelación que persigue involucrar al otro en

el plano afectivo y en el de la conciencia sociopolítica, como de los efectos que se proyectan sobre ese proceso de subjetivación. Esa “inmediatez” se suele encontrar vinculada a las “urgencias” demandadas por el contexto histórico de interpelación. En algunos casos consiste en la completa abolición de la distancia obra-sujeto: es así en las prácticas de carácter colaborativo, en las cuales se persigue que una colectividad asuma la producción mediante el fomento de la cooperación social. Pensemos, por ejemplo, en el papel que viene cumpliendo desde los ochenta la serigrafía o la fotocopia en las acciones impulsadas por colectivos vinculados a los movimientos de derechos humanos. En otros casos, la “distancia” se reformula, convirtiéndola en una suerte de “extrañamiento” en el seno de la sociedad. Pensemos, por ejemplo, en el efecto generado por las pancartas llevadas por las Madres de Plaza de Mayo con fotografías ampliadas de los desaparecidos durante las marchas, o por las siluetas desplegadas en el espacio urbano de Buenos Aires, sobre aquellos transeúntes que se sintieron



fig. 1. Silvio Zuccheri, fotografías de desaparecidos en pancartas, Buenos Aires, 1983.

fig. 2. Eduardo Gil, Marcha de la Resistencia, Buenos Aires, 9 y 10 de diciembre de 1982.

A



mirados por ellas. En el caso del *Siluetazo*, por ejemplo, la abolición de la distancia intrínseca a la práctica colaborativa y el extrañamiento contemplativo son características simultáneas, de tal manera que es en la articulación de ambos mecanismos donde reside la clave de la complejidad del efecto afectivo-político que esa práctica quiere producir en términos de subjetivación social.

A ello habría que sumar que en los ochenta encontramos una fuerte presencia de prácticas performativas de raíz teatral que, inspirándose en antecedentes que van del surrealismo bretoniano al teatro del oprimido, idearon formas de actualizar la abolición de la distancia impuesta por la escena clásica entre actor y espectador ensayada por las vanguardias históricas. Así, el colectivo rosarino Cucaño, el Taller de Investigaciones Teatrales (TIT) de Buenos Aires y Viajou Sem Passaporte de São Paulo, dando por sentado que la radicalidad crítica de ese gesto inaugural habría sido neutralizada ya por las instituciones culturales burguesas, alumbraron una modalidad de emergencia perturbadora y furtiva en el espacio urbano, la “intervención”, con la intención de concretar de una vez por todas, de forma disruptiva e iconoclasta, la anhelada fusión vanguardista entre el arte y la vida. Evocando el teatro de la crueldad de Artaud, la posibilidad de retornar a los orígenes eleusinos de una dramaturgia festiva, callejera, ritual y ceremonial se vio transmutada en acciones cuyo componente eventual y performativo se desarrolló hasta el extremo de que, en muchas ocasiones, el público al que afectaban e interpelaban no era consciente de su condición de “espectador”. Sin embargo, en contrapunto con estas experiencias, otras iniciativas de irrupción en la esfera pública recuperaron espacios de experiencia estética más tradicionales, deshaciendo el tópico que acabamos de asociar con el activismo artístico. Como decíamos más arriba, esos casos nos muestran que, si bien el activismo artístico se alimenta de un reservorio histórico que no renuncia a los hallazgos del experimentalismo y la ruptura vanguardistas, no se restringe a él. Así mismo, nos permite observar que los disensos producidos por algunos de los episodios que trabajamos, no se dan exclusivamente en términos de antagonismo y confrontación, sino que en muchas ocasiones persiguen más bien desdoblarse el espectro de lo posible (lo visible, lo pensable, lo decible) en un determinado contexto histórico.

7. Se deduce de lo anterior que el activismo artístico no se puede reducir (como habitualmente se hace con el fin de caricaturizarlo o despreciarlo) al agit-prop. La “agitación y propaganda” puede formar legítimamente parte del carácter de una práctica, de acuerdo con el principio ya señalado según el cual el activismo artístico define sus condiciones con autonomía del sentido común de la institución artística. Pero no se debe perder de vista que unas prácticas que buscan incidir en el plano de la conciencia, así como intervenir en los procesos de subjetivación social, apuntan también a producir modificaciones profundas y a largo plazo de la sociedad y de las subjetividades. Incluso en las prácticas de activismo artístico donde los aspectos de agitación o contrainformación parecen prioritarios o aparecen de forma manifiesta, no se debe olvidar que esas prácticas se piensan a sí mismas seguramente como un instrumento puntual que forma parte de un proyecto más ambicioso de modificación social, política y subjetiva.

El activismo artístico, en definitiva, suele tematizar “la política”. Pero lo verdaderamente relevante es cómo contribuye a “producir” política: cómo constituye lo político en acto. En cuanto a las experiencias latinoamericanas de los ochenta, no es que esas prácticas despreciaran el ámbito de la representación política o de la macropolítica, sino que lo abordaron de manera que la disputa por su forma visual y su contenido semántico fuera un activador de la potencia micropolítica de los cuerpos; sabedoras, en definitiva, de que las representaciones, ya sean determinadas (reales) o indeterminadas (deseables), también se pueden sentir y ser fuente de sensaciones. Con todo, es necesario complementar el análisis del sentido histórico de la relación forma-contenido en esas representaciones con cuestiones relativas a la técnica, la disposición y el reparto de los cuerpos en el espacio y los agenciamientos que procuraron las diferentes experiencias. Se torna urgente valorar los diferentes modos en que estas experiencias conjugaron los planos macro y micropolítico, la efectividad y la afectividad, en su intervención en la sociedad, teniendo en cuenta que, en ocasiones, la articulación de dichos planos se da de manera conflictiva, incluso en el seno de una misma experiencia.

8. El activismo artístico se plantea siempre el horizonte de su propia socialización como práctica. Incluso en aquellas prácticas que quedan reducidas a la intervención de un pequeño grupo,

# AY SUDAMERICA

CUANDO USTED CAMINA ATRAVESANDO ESTOS LUGARES Y MIRA EL CIELO Y BAJO EL LAS CUMBRES NEVADAS RECONOCE EN ESTE SITIO EL ESPACIO DE NUESTRAS VIDAS: EL COLOR PIEL MORENA, ESTATURA Y LENGUA, PENSAMIENTO.

Y ASI DISTRIBUIMOS NUESTRA ESTADIA 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 SOLO COMO TECNICOS O CIENTIFICOS, NO SOLO COMO TRABAJADORES MANUALES, NO SOLO COMO ARTISTAS DEL CUADRO O DEL MONTAJE, NO SOLO COMO CINEASTAS, NO SOLAMENTE COMO LABRADORES DE LA TIERRA.

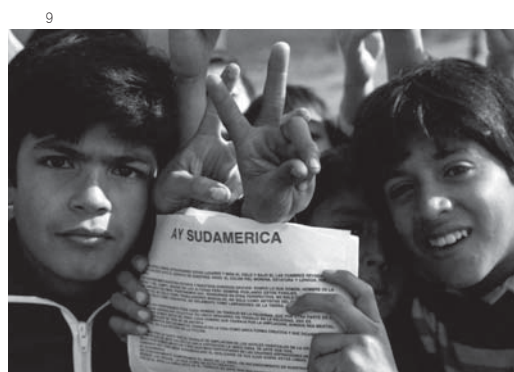
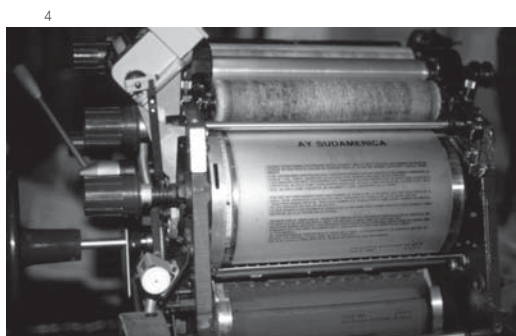
POR ESO HOY PROPONEMOS PARA CADA HOMBRE UN TRABAJO EN LA FELICIDAD, QUE POR OTRA PARTE ES LA UNICA GRAN ASPIRACION COLECTIVA/SU UNICO DESGARRO/UN TRABAJO EN LA FELICIDAD, ESO ES. "NOSOTROS SOMOS ARTISTAS, PERO CADA HOMBRE QUE TRABAJA POR LA AMPLIACION, AUNQUE SEA MENTAL, DE SUS ESPACIOS DE VIDA ES UN ARTISTA." LO QUE SIGNIFICA QUE DIGAMOS EL TRABAJO EN LA VIDA COMO UNICA FORMA CREATIVA Y QUE DIGAMOS, COMO ARTISTAS. NO A LA FICCION EN LA FICCION.

DECIMOS POR LO TANTO QUE EL TRABAJO DE AMPLIACION DE LOS NIVELES HABITUALES DE LA VIDA ES EL UNICO MONTAJE DE ARTE VALIDO/LA UNICA EXPOSICION/LA UNICA 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 LINEAS.

AY SUDAMERICA. ASI CONJUNTAMENTE CONSTRUIMOS EL INICIO DE LA OBRA: UN RECONOCIMIENTO EN NUESTRAS MENTES; BORRANDO LOS OFICIOS: LA VIDA COMO UN ACTO CREATIVO... ESE ES EL ARTE/LA OBRA/ESTE ES EL TRABAJO DE ARTE QUE NOS PROPONEMOS.

COLECTIVO ACCIONES DE ARTE  
JULIO 1981  
C.A.D.A.

A



figs. 4-9. CADA, *¡Ay Sudamérica!*, Santiago de Chile, 1981.  
Fotografías: Lotty Rosenfeld y Diamela Eltit.



el activismo artístico desublima, desidealiza de manera tan evidente la práctica del arte, evidencia de una forma tan obvia su mecánica, que su mensaje es siempre que cualquier persona tiene la capacidad de hacerlo. En muchas ocasiones, si la socialización efectiva de una práctica no se produce es porque adopta la forma de prototipo experimental avanzado de dimensiones a veces modestas. Al contrario, el horizonte de su socialización se aproxima a veces tanto al presente, que se convierte en el tiempo real de una práctica: algunas prácticas de activismo artístico “son” de hecho su propia socialización en movimiento. En algunos casos formidables, el activismo artístico alcanza el carácter de herramienta clave para la modelación del mismísimo movimiento social. Dicho con otras palabras, el activismo artístico busca, y en ocasiones logra, su multiplicación. Los mecanismos de su proliferación son de facto técnicas que logran producir la relacionalidad afectiva-política antes mencionada. Si podemos hablar de un sujeto “creador” colectivo es a condición de tener en cuenta siempre dos puntos importantes:

a) que el activismo artístico no diferencia artistas de no-artistas; el “ser” artista no se considera una esencia de los sujetos, sino una función: en la



figs. 10-12. CADA, NO+, Santiago de Chile, 1983-1989.  
Fotografías: Lotty Rosenfeld y Diamela Eltit.

medida en que todo ser humano tiene no solamente capacidades creativas, sino que también dispone de experiencia, conocimiento, saber, etc., el activismo artístico busca potenciar la capacidad humana de invención que puntualmente se expresa mediante la singularidad de individuos o grupos. Los artistas, en su previa función “especializada”, buscan precisamente socializar y poner en común su propia especialización con otras “especializaciones” sociales para disolver así la separación de funciones que está instalada en el sentido común dominante de una sociedad;

b) que la finalidad del activismo artístico, por tanto, no es la práctica en sí, ni las imágenes u objetos mismos que puedan ser creados. La finalidad es literalmente social-política: producir mecanismos de subjetivación alternativos en una sociedad que “se crea” a sí misma como una sociedad política. De este punto se comprende por qué el activismo artístico busca ampliarse hacia públicos ajenos al sistema del arte o de la cultura, insertándose con frecuencia en acontecimientos políticos o movimientos sociales, o buscando incluso directamente producirlos en primera instancia.

En los ochenta latinoamericanos, esa multiplicación expansiva de los efectos del arte se vio favorecida, además de por el uso de técnicas de reproducción de la imagen, por otra serie de factores: un contagio inter o transnacional que explica la afinidad entre prácticas de diversos países; la extensión de circuitos alternativos de comunicación en los que, de modo inmediato, el receptor se podía convertir en productor de una red rizomática de relaciones que permitían incrementar exponencialmente la repercusión de los

mensajes; la generación de proclamas lingüísticas y elementos visuales reapropiables políticamente por el conjunto de la ciudadanía (pensemos en el **NO+**, una de las acciones impulsadas por el CADA en Chile, consistente en difundir y disolver en la protesta social una consigna que desde los años ochenta ha servido como herramienta básica para múltiples movimientos de oposición).

9. La “materialidad débil” habitual en las prácticas del activismo artístico es una característica

- a) consecuencia de la habitual limitación de recursos con los que el activismo artístico opera, y
- b) resultante del énfasis puesto en la producción inmaterial: relaciones, subjetivación, concienciación.

Pero también surge de la negatividad: del rechazo a objetivarse en materiales fetichizables/comercializables/museizables. No obstante, esta reflexión, autoevidente en la casi totalidad del activismo artístico latinoamericano de los ochenta, se torna más problemática con la capacidad que el sistema global del arte ha demostrado, en décadas posteriores, para cosificar y objetualizar incluso la cualidad inmaterial de las prácticas artísticas-activistas.

10. Si el activismo artístico logra abolir la distancia objeto-sujeto es, ni más ni menos, porque exige “poner el cuerpo” en la práctica.

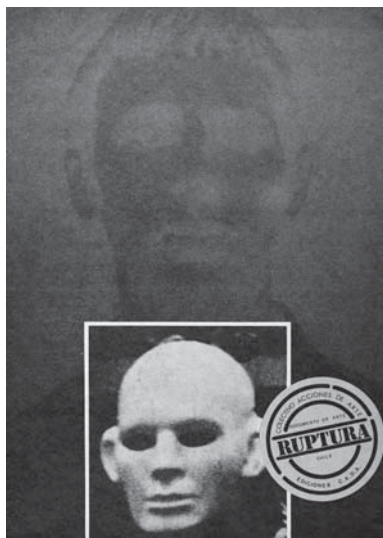


fig. 13. Portada del diario *Ruptura*, Santiago de Chile, 1982.

Ello se puede efectuar de diferentes modos: como desplazamiento del propio cuerpo del artista hacia el espacio social extrainstitucional, en un desbordamiento subjetivo que lo lleva a conectar con actores y saberes extradisciplinares; como activación subjetiva y política del cuerpo del otro; accionando el cuerpo propio (no exclusivamente el del “artista” especializado) en su potencialidad vibrátil con el fin de coproducir modos de subjetivación alternativos y otras formas de sociabilidad, etc.

El principio “poner el cuerpo”, en el activismo artístico latinoamericano de los ochenta, adquirió además una significación muy particular. Fue la manera en que la dimensión creativa de los movimientos sociales-políticos amplió el campo de lo posible en las formas de concebir la transformación social. En la fase histórica precedente, el principio “poner el cuerpo” se asocia inevitablemente al sentido común de militarizar la subjetividad en el tránsito de las luchas revolucionarias latinoamericanas. El cuerpo se vio extraordinariamente sojuzgado, en los sesenta, setenta y ochenta, entre la militarización del Estado y el autodisciplinamiento militante. Las experiencias poético-políticas que irrumpieron desde los márgenes de lo culturalmente instituido durante los ochenta latinoamericanos buscaron potenciar de nuevo la vibratibilidad del cuerpo más allá (y, en ocasiones, además) de la concienciación política. Ese hecho exige ser igualmente cuidadosos a la hora de adjetivar las prácticas que nos ocupan como “contraculturales” o “resistentes”, puesto que toda consideración estrictamente reactiva de las mismas puede opacar su carácter inventivo y disruptivo, reduciéndolas a una relación confrontativa con el contexto que soslaya su singularidad política y su especificidad poética. Este hecho implica enriquecer el análisis de las formas en que se materializaron las relaciones y superposiciones entre lo micro y lo macropolítico, exigiendo que nos detengamos en aspectos secundarizados e incluso rechazados por el sentido común militante anterior: las desobediencias sexuales; el carácter entre liberador y antagonista de la felicidad, el placer y la fiesta, etc. Un ejercicio imprescindible no sólo para pensar una sociedad emancipada y compleja en su composición de las diferencias, sino también para incentivar la actualización y la invención de modos de hacer y vivir que contribuyan a una transformación radical del presente.

ME, AV, JV

## ARTE REVOLUCIONARIO

No éramos gente de teatro. Éramos jóvenes de acción. Contestatarios y revolucionarios más allá de la política. Para nosotros, el arte revolucionario era mucho más que la actitud revolucionaria en la política, pues abarcaba también toda una forma de pensar [...]. A pesar de que éramos militantes y trotskistas, el teatro nos permitió vivir intensamente. Amar y vivir de forma libertaria en un grupo grande. Era otro modo de hacer las cosas, algo que no aceptaban los militantes más tradicionales y de mayor edad. Vivíamos en el filo de la navaja [...]. El teatro nos confirió una actitud de autoconservación muy sabia [...]. El teatro nos aportaba esa periferia que se aprende en la militancia ortodoxa, la forma de infiltrarse en ella para conseguir militantes. A medida que decaían los partidos, crecíamos en la clandestinidad<sup>1</sup>.

Ricardo Chiari

Un componente importante durante ese periodo es que Brasil estaba cerrado a las importaciones. Se valoraban mucho las informaciones procedentes del exterior. Se valoraba mucho el rock. Todo ello conllevaba una conducta, un modo de vestir, una actitud... Si se comparan las fotos de 1968 con las de diez años después, se advierte la diferencia. En 1977 todo son melenas, barbas y pantalones de campana que se arrastran por el suelo. Puede parecer algo irrelevante... pero es importantísimo. Con estos rasgos se identificaba al otro como perteneciente al mismo grupo, a la misma tendencia, o como enemigo. Las ideas críticas se asociaban con una conducta determinada. Entraron las drogas, el LSD, la marihuana... Percibo todo esto como la contracultura y su influencia es muy grande, pues aquí se superpone a un tema político motivado por las condiciones del país. Si no hubiera habido una dictadura, la evolución habría sido diferente. De pronto, ser melenudo y barbudo equivalía a posicionarse en contra de la dictadura...<sup>2</sup>.

Luiz Sergio Ragnole "Raghy"

Digamos que somos "surrealistas post año 24" [...], sin mezclar el contenido revolucionario en la expresión artística. No entendíamos la expresión de nuestras creaciones artísticas como si fuera "el vehículo"

para hacer la revolución, sino que adoptábamos una postura revolucionaria frente a la creación artística, y después como individuos frente al sistema, como militantes [...]. La idea no era utilizar el arte para hacer propaganda, ni tampoco llevar a cabo una revolución surrealista, un aspecto muy debatido durante los procesos de 1924. Entre las posturas de Aragon, Artaud y Breton, coincidíamos con la de Breton [...]. Nosotros nos considerábamos, a veces, artistas que tratábamos de expresar a través de un objeto todo un equilibrio perdido y una manifestación sensible. Éramos revolucionarios, en la medida en que procurábamos que ese proceso eliminara la mayor cantidad de convencionalismos posibles y explorara la realidad subyacente [...]. Y en la medida en que dedicábamos tiempo a la reflexión sobre la herramienta revolucionaria para que la clase obrera terminara con el sistema capitalista<sup>3</sup>.

Carlos Ghioldi

Venían de diferentes barrios de Buenos Aires, de extracción obrera y de clase media. Algunos habían sido activistas en las escuelas secundarias y en sus barrios, otros habían militado en organizaciones de izquierda. Los más audaces aún militaban pero sus partidos habían pasado a la clandestinidad y al exilio, por lo tanto algunos de ellos buscaban un espacio para protegerse que les permitiera construir alternativas. El TIT, aunque contestatario, buscaba una forma de vida diferente. Más allá del contexto político, su rol era la creación de un espacio para rechazar la vida que el régimen proponía, proclamándose en contra de una vida sin ideas, lúgubre y escalofriante [...]. El teatro impulsaba la creación colectiva como fuerza vital para sobrevivir a la represión y al horror de la muerte<sup>4</sup>.

Marta Cocco

El MSI no fue otra cosa que esa reunión inicial para lograr un Acuerdo Marco entre grupos que se habían demostrado capaces de producir un gran evento cultural como el *Alterarte II* en Brasil, y su "esterilidad" deriva del hecho de su corta vida. Si no me equivoco, con la Guerra de Malvinas, en abril del 82, saltó todo por el aire. La situación social y política argentina entró en una vertiginosa combustión y de la fundación del MSI a los pocos meses ya nadie recordaba nada. Los mismos talleres que le habían dado vida en Argentina, habían dejado de funcionar como tales y casi todos sus miembros se dedicaban por entero a la actividad política<sup>5</sup>.

Eduardo "Magoo" Nico

A

Llama la atención el uso anacrónico de la idea-fuerza “arte revolucionario” en los planteamientos coincidentes de tres colectivos de activismo artístico surgidos a fines de los años setenta y primeros ochenta en Argentina y Brasil: el Taller de Investigaciones Teatrales (TIT), el Taller de Investigaciones Cinematográficas (TIC) y el Taller de Investigaciones Musicales (TIM) [Buenos Aires]; (Rosario) y Viajou Sem Passaporte (São Paulo). Los integrantes de estos grupos, de filiación trotskista y surrealista, eludieron hablar de “arte político” para asumir la consigna “Por un arte revolucionario” en medio de condiciones signadas por la derrota de los anteriores proyectos emancipadores y el repliegue de la militancia a la clandestinidad ante la represión.

La noción tiene, por supuesto, una larga y profusa historia en América Latina, que se remonta hasta principios del siglo XX, en particular asociada a las posiciones anarquistas y marxistas-leninistas. En su nombre se asumieron, a lo largo de la primera mitad del siglo pasado, tanto la defensa cerrada del realismo como la experimentación vanguardista. Más tarde, resurge con mucha fuerza en los años sesenta y setenta asociada a las políticas foquistas que, en última instancia, bregaron por la disolución del arte en aras del paso a la acción directa en la gesta revolucionaria, percibida como inminente e inevitable. Pero resulta un tanto más extemporánea la apelación a dicho concepto en medio de un contexto histórico como el de las últimas dictaduras, poco propicio para tamañas reivindicaciones. Al recordar que, entonces, clamar por la democracia o reivindicar los derechos humanos resultaba peligroso, la desmesura salta a la vista.

Estos artistas activistas tomaron explícita distancia de los legados vinculados al realismo y al arte panfletario, que asociaban al Partido Comunista o al populismo peronista (en el caso argentino) y, en cambio, pregonaron y practicaron el poder disruptivo y transformador de la imaginación, la provocación, la experimentación y la creación colectiva como fuerzas capaces de transformar las hostiles condiciones “normales” de existencia.

#### ARTE Y REVOLUCIÓN

Para entender la particularidad de esa apelación al arte revolucionario como fuerza utópica en la actividad de estos grupos, es necesario reponer mínimamente la historia de los cruces que en

ellos se produjeron entre arte, política y activismo. Así, en 1977, un grupo de jóvenes, como tantos otros en Buenos Aires, se iniciaba en el teatro. Algunos de ellos habían tenido o seguían intentando sostener vínculos con el Partido Socialista de los Trabajadores (PST), que había pasado a la clandestinidad en 1975 y cuya dirección estaba exiliada en Colombia. Dicho partido, de orientación trotskista y liderado por Nahuel Moreno, formaba parte de la IV Internacional. Con una tradición fuertemente antiintelectualista, su mito de origen (el Grupo Obrero Marxista fundado en 1944) partía de tomar distancia de los intelectuales de izquierda encerrados en la vida bohemia y en discusiones de café, y asumió, a lo largo de su historia, posiciones obreristas como la proletarianización de sus militantes de clase media. Abiertamente contrario a la teoría del foco guerrillero, expandida como alternativa revolucionaria en América Latina tras el triunfo de la Revolución cubana en 1959, Moreno sostenía que “el más subjetivo de los factores —el partido revolucionario— se habría convertido, en esta etapa histórica (la siguiente a la posguerra), en el determinante en última instancia”<sup>6</sup> del proceso revolucionario y el devenir de la lucha de clases. Desde esta perspectiva, el destino de la revolución mundial no recaía tanto en situaciones objetivas como en el rol jugado por los partidos revolucionarios. Para Moreno, la crisis del capitalismo no conducía inexorablemente al socialismo, como había planteado Marx: la experiencia del ascenso del fascismo había mostrado que la alternativa al socialismo es la barbarie, es decir, una sociedad de clases aún peor que el capitalismo<sup>7</sup>.

Un encuentro es crucial en lo que sigue. En busca de una orientación alternativa, el grupo de jóvenes al que nos referimos anteriormente, se cruza con Juan Uviedo, un santafecino mayor que ellos que había trabajado en teatro experimental dentro y fuera de Argentina. Así nace el TIT. Poco después surgen el TIM<sup>8</sup> y el TIC<sup>9</sup>. Las convocatorias del TIT/TIC/TIM en salas de ensayo, en las dos casonas<sup>10</sup> que alquilaron o en distintas salas teatrales fueron variadas (festivales artísticos, fiestas, hechos teatrales, ensayos abiertos, cineclubs, talleres) y llegaron a organizar a 100 personas de forma permanente y a unas 150 o más que circulaban de manera esporádica o fluctuante, cantidad que resulta llamativa en medio de las condiciones cotidianas de represalia a las actividades colectivas (“tres es reunión”, amedrentaban las fuerzas del orden). Uviedo cae preso —acusado de tenencia



de drogas— en 1978 y meses más tarde se ve forzado a abandonar el país hacia Brasil. A partir de entonces el TIT se reorganiza en tres subgrupos o talleres, liderados por jóvenes de poco más de 20 años: el primero, a cargo de Marta Gali (Marta “Cocco”), trabaja sobre Meyerhold y Lautréamont; el segundo, a cargo de Rubén Santillán (“el Gallego”), se centra en Genet, Artaud y el teatro de la crueldad; y el tercer grupo, dirigido por Ricardo Chiari (Ricardo “D’Apice”), se orienta hacia Ionesco y el teatro del absurdo.

La historia del nexo de Cucaño con el trotskismo es ligeramente distinta. Un par de años más jóvenes que los integrantes del TIT, sus miembros eran estudiantes de secundario cuando en 1979 empezaron a trabajar de manera colectiva. El hermano mayor de Carlos y Guillermo Ghioldi, militante del PST, había tenido que huir de Rosario al pasar a la clandestinidad. Roberto Barandalla y Lina Capdevilla, entre otros militantes del mismo partido en la ciudad, fueron cayendo presos desde octubre de 1978. Otros integrantes de Cucaño, como el músico experimental Carlos Lucchese, se reclamaban, en cambio, anarquistas. Muchos se mantuvieron al margen de la estructura partidaria por lo menos hasta 1981-1982, momento en el que la mayoría de ellos pasa a militar en el PST. Barandalla, liberado en 1979, se instala en Buenos Aires, donde se conecta activamente con el TIT y luego funda el TIC. Una vez por mes debe viajar a Rosario para presentarse ante las autoridades policiales. En esos viajes, en los que se reúne con Carlos Ghioldi y otros integrantes de Cucaño, relata la experiencia y transmite ideas, libros, formas de complot. Al poco tiempo, Mauricio Armus “Kurbard”, también integrante del TIT, inicia un taller de investigación teatral con los Cucaño. Los lazos políticos y estéticos que unen a ambos grupos no van en desmedro de la notable autonomía con la que Cucaño desplegó su experiencia respecto de su “hermano mayor”.

Aunque la compleja proximidad que mantienen estos grupos con el PST puede llevar a entender esta experiencia como parte de una línea política artística partidaria, ni el TIT ni mucho menos Cucaño se explican como un aparato sino más bien como un cúmulo de “personas sueltas buscando refugio y tratando de mantener una historia y algunas ideas”<sup>11</sup>.

En una primera fase, entre 1977 y 1979, la presencia del Partido en la actividad del TIT fue escasa o nula: eran años de durísima represión y la vida partidaria clandestina estaba desarticulada y aletargada. En 1979, la actividad partidaria em-

pezó a incrementarse nuevamente. El PST evalúa entonces que el periodo más cruento de represión dictatorial había terminado y encuentra en ese nutrido conjunto de jóvenes un potencial “semillero de militantes” que poder captar para sus filas. Varios integrantes del TIT/TIC/TIM, en paralelo a su actividad artística, pasan a integrar activamente células o equipos clandestinos. Similar proceso se da, aunque de un modo más tardío, en el grupo Cucaño.

A partir de 1982 el Partido (ya devenido en Movimiento al Socialismo [MAS]) analiza que la inminente retirada de la dictadura tras la derrota en Malvinas llevaría a una “situación revolucionaria”. La efervescente vuelta a la actividad militante pública, la apertura de locales en los barrios, la participación en el proceso electoral de 1983, chocó de bruces con la actividad de los grupos artísticos. Muchas veces esa doble pertenencia, que hasta ese momento se había vivido no sólo como compatible sino absolutamente coherente, se vuelve una contradicción que se expresa en la obligatoria elección entre la militancia política y la actividad artística. Desde el Partido se les plantea que ambas actividades resultan incompatibles por razones de seguridad (la exposición pública de las actividades del TIT y Cucaño los sometía a continuas detenciones policiales, lo que se reñía con la preservación propia de la lógica clandestina) y también de intensidad. Muchos entrevistados refieren ese momento en que debieron —por presiones externas o autoconvencimiento— abandonar su participación en el TIT/TIC/TIM para volcarse al trabajo partidario. La disgregación del grupo Cucaño, igual que en el caso del TIT, se produjo en el momento en el que se priorizó la militancia partidaria sobre la iconoclastia artística. Esta disyuntiva contribuyó a la disolución de ambos grupos en torno a 1982, cuando muchos de sus integrantes se volcaron intensamente, algunos por un periodo acotado y otros por muchos años, a la militancia política.

Trasladados a la ciudad de Santa Fe para crear una sección regional del MAS, Mariano Guzmán y Osvaldo Aguirre decidieron decretar el fin de Cucaño y fundar el Grupo de Arte Experimental Panamá Rojo, al que posteriormente se sumaría Guillermo Giampietro y que durante un par de años (1983-1984) retomaría la búsqueda del escándalo urbano que había caracterizado la actividad del grupo inicial.

Respecto a la historia política de Viajou Sem Passaporte [►INTERVENCIÓN], grupo surgido en São Paulo en 1978, Luiz Sergio Ragnole (más conocido

A



fig. 1. Cucaño, Osvaldo Aguirre "Mosca" y Guillermo Giampietro  
"Anuro Gauna", Rosario, 1983.

como "Raghy"), uno de sus integrantes, recuerda que, al comienzo de los años setenta, el movimiento estudiantil adquirió un carácter excepcional en la historia de los movimientos sociales brasileños. Para "Raghy", el movimiento estudiantil "podría considerarse la vanguardia de las cosas en función de las condiciones de la época"<sup>12</sup>. En la Universidad de São Paulo (USP) empezaron a organizarse grupos trotskistas. Las manifestaciones de estos grupos de izquierda surgieron como algo nuevo, puesto que los antiguos militantes del 68 habían sido eliminados y el Partido Comunista estaba sometido al control del gobierno. Por aquel entonces se crearon en las universidades "tendencias", grupúsculos que actuaban en la clandestinidad, como Libelu (Liberdade e Luta [Libertad y Lucha]), rama estudiantil de la OSI (Organização Socialista Internacionalista). Libelu fue la primera organización brasileña que lanzó públicamente la famosa consigna "Abajo la Dictadura", además de organizar grandes manifestaciones. Para sus militantes, la contracultura fue un elemento clave.

#### EN LA SAGA DE BRETON Y TROTSKY

En medio de las condiciones de aislamiento y desinformación en las que se vivía, Viajou Sem Passaporte, el TIT y Cucaño construyen su legado desde la reivindicación del primer surrealismo y su cruce con el trotskismo en tanto método de exploración e invención. Este legado combina experimentalismo y revolución, vanguardia artística y vanguardia política.

Una referencia de peso para ellos es el encuentro de 1938 entre Breton y Trotsky en casa de Diego Rivera en México, circunstancia que dio lugar al

manifiesto "Por un arte revolucionario independiente" y a la fundación de la Federación Internacional del Arte Revolucionario Independiente (FIARI). Este texto constituye una de las bases del pensamiento que modeló las ideas de los tres grupos, un manifiesto que propugna la construcción de una federación revolucionaria internacional de artistas que se oponían tanto al capitalismo como al autoritarismo estalinista, buscando "la independencia del arte para la revolución y la revolución para la liberación definitiva del arte". El eje crucial que se extrae de este documento es la reivindicación de toda libertad en el arte, que ya había sido formulada por Trotsky en su libro *Literatura y revolución* (1924), en anticipada contraposición a lo que terminaría siendo la defensa de una estética oficial (el realismo socialista) dentro del Estado soviético y la III Internacional. Lo cotidiano, según Trotsky, sería el lugar donde se defendería y profundizaría la revolución, de acuerdo con las nuevas condiciones de construcción del socialismo<sup>13</sup>. De allí el desprecio a las poéticas realistas asociadas al dogma impulsado desde el Partido Comunista ("Stanislavski es Stalin", bromeaban en el TIT). En el mismo sentido, el 12 de mayo de 1980 el grupo Cucaño difunde un manifiesto titulado "Por la vigencia de un arte revolucionario, experimental e independiente", destinado a los compañeros de Viajou Sem Passaporte, en el que se defendía la libertad de expresión frente a todo "tutelaje" patronal o del Estado. En noviembre de ese mismo año, la revista independiente WYK, editada por Viajou Sem Passaporte, propone un acuerdo suscrito por el grupo y por el TIT tras un primer intercambio en enero de 1980, en el que se apuesta por un movimiento latinoamericano en pro de la revolución en el arte. Posteriormente, Cucaño adhiere también a este acuerdo. El acuerdo defiende puntos como "luchar a botellazos" contra toda forma de realismo y didactismo en los mensajes, la promoción de intercambios entre grupos de diversos países, una total libertad de expresión y creación crítica, la lucha por que el Estado asuma las condiciones materiales de la libre actividad artística y un "compromiso con la liberación absoluta del hombre"<sup>14</sup>.

Sin embargo, lo cierto es que la libertad creativa que el trotskismo promovía entre los artistas en comparación con otras versiones del marxismo terminó postergada en favor del compromiso político, la acción política suplantó la experimentación surrealista<sup>15</sup>. Anteriormente, la irreverencia de Cucaño había llegado a parodiar algunos de



fig. 2. Portada de la revista WYK, São Paulo, noviembre de 1980.

los grandes hitos históricos de la Revolución soviética, como la toma del Palacio de Invierno en *La insurrección de las liendres*. Esta aparición de Cucaño tuvo lugar en el contexto de La Segunda Muestra de Teatro Rosarino, celebrada en la Sala Mateo Booz del 13 al 15 de diciembre de 1981. Partiendo justamente de ese evento se puede postular cómo la articulación entre arte y política en Cucaño se desplazó de la libertad creativa concedida por Trotsky a los artistas que, en cierto modo, establecía una esfera singular para la imaginación en el contexto de la revolución —aún en medio de la contrarrevolución—, a la necesidad de que el arte se confundiera con la vida para revolucionarla desde dentro, mediante un modo de acción sobre los cuerpos y las conciencias que se sustrajera (a la vez que complementara) a las lógicas de subjetivación más clásicas de la izquierda. Este doble movimiento de tensión solidaria entre la “libertad total a la imaginación” y el devenir vida —o revolución de la vida— del arte (en unos términos que podían llegar a colisionar con las demandas de la militancia revolucionaria partidista), vio comprometida su pervivencia en el contexto de los últimos años de la dictadura por las razones que enunciábamos antes. El cruce entre arte revolucionario y revolución política, surrealismo y militancia trotskista, apuntó en Cucaño hacia una escisión entre ambos dominios de sentido y acción, dentro de cuya lógica el segundo de ellos acabaría por imponer el peso simbólico de la necesidad histórica.

En la actividad de *Viajou Sem Passaporte* también se manifiesta el desdoblamiento entre la práctica artística y la práctica política. Desde la perspectiva de las experiencias del grupo, cuanto más ambiguo, vago, absurdo y contradictorio fuera su discurso, mejor. Desde el punto de vista político, cuanto más claro, definido y preciso fuera el discurso, más sencilla sería la tarea de la organización de los trabajadores para la revolución.

De ahí provenía la nítida separación que estableció *Viajou Sem Passaporte* en su actuación: cuando se trata de organizar grupos, movimientos, acciones en general, el discurso no contiene ambigüedades. Cuando se trata de entretener con el lenguaje, todo vale<sup>16</sup>.

Giampietro afirma, sobre la concepción de arte revolucionario en Cucaño: “negábamos las tradiciones, los saberes formalizados, ser revolucionarios era enfrentarnos con métodos contundentes, gritarles en la cara”<sup>17</sup>. En diversos textos del TIT se defienden la espontaneidad y el automatismo psíquico en tanto impiden caer en el arte-panfleto y posibilitan que el actor encarne su momento histórico. Entre sus horizontes están la liberación del tabú de la obra completa y el impulso vital que supone la relación con el contexto histórico. Proponen una ruptura de varias fronteras: entre espectador/actor, entre acto artístico/acción política, entre espacio teatral/fuera de escena. “Nuestra obligación es hacer sentir todo el peso de esta realidad abrumadora bajo la forma de signos nuevos y aún más, debemos adelantarnos a ella, debemos engendrar el futuro”, señalan. Respecto a las intervenciones que hacía *Viajou Sem Passaporte*, según recuerda “Raghy”, podían ser protagonizadas por cualquier persona en cualquier lugar, como cuando sus integrantes se turnaban en un determinado trayecto de una línea de autobús de São Paulo para subir y bajar con esparadrapos en el ojo, o cuando giraban alrededor de un árbol durante un minuto. En las calles, sus acciones abolieron la representación teatral y crearon un dinamismo entre los participantes, lo que les llevó a descubrir que sus intervenciones eran una especie de “automatismo corporal”, en alusión a la escritura automática de los surrealistas.

Son frecuentes en los escritos de estos tres grupos las referencias a la noción de la revolución permanente de Trotsky, que surge como réplica a la táctica estalinista de desarrollar el socialismo en un solo país (la Unión Soviética) y por etapas.

A

Se enfatiza la necesidad perentoria del internacionalismo por extender el proceso insurgente a todas partes como única garantía de su éxito, a la vez que plantea la hipótesis de que el socialismo puede triunfar incluso en sociedades que no han alcanzado una industrialización capitalista avanzada. La revolución permanente en el arte hace alusión a la inestabilidad de las formas, la condición procesual e irrepetible del “hecho artístico” y la incesante investigación de nuevos modos de creación. Otros rasgos de la poética que impulsan son la improvisación, la provocación y la creación colectiva.

A su vez, la voluntad expresada por estos colectivos de reavivar la historia clausurada de la vanguardia apela, en particular, a los referentes del dadaísmo y del surrealismo europeos. Abrevan especialmente en los manifiestos del primer surrealismo<sup>18</sup> y en el teatro de la crueldad de Antonin Artaud, así como en textos de Breton, Lautréamont y Meyerhold, entre otros, de quienes desprenden una suerte de método o llave. Declaran ignorar tanto los desarrollos sesentistas de la articulación entre el arte y la política en el medio local, cuya memoria había sido obliterada por la dictadura militar, como las aportaciones del surrealismo desarrollado en Argentina en las décadas anteriores, por ejemplo la producción editorial, poética, ensayística y crítica de Aldo Pellegrini, por mencionar el antecedente más inmediato y visible del surrealismo argentino. Pese a que algunos integrantes de los grupos tiendan a minusvalorar su bagaje teórico en aquella época y atribuyan la mezcla de intrepidez y temeridad de sus acciones a la inconsciencia juvenil (un componente que, por lo demás, no podemos descartar), lo cierto es que algunos pasajes de la primera publicación del grupo Cucaño, la revista *Cucaño. Acha, acha, cucaracha* (1980) muestran con claridad, en medio del delirio, las pretensiones vanguardistas del colectivo. Así, en un texto titulado “Romper con todo lo que se ha hecho en arte”, se diagnostica la ineficacia actual de los movimientos históricos de vanguardia, absorbidos por las instituciones culturales burguesas, y se reedita el gesto de *tabula rasa* característico del movimiento dadá en términos que permiten comprender el sentido de las acciones que Cucaño desplegaría en los años de su eclosión creativa. Al mismo tiempo en que se declaran “herederos” de Baudelaire, Breton, Tzara o Artaud, cuyas “teorías” y “formas artísticas” investigan y estudian, sus integrantes abogan, ante la acción de “los guanos” que manipulan esa herencia, por mandarlos

“(agradecidamente) a todos al carajo”. Sólo de ese modo les resultaba posible cumplir con la necesidad de “empezar de cero [...] la emancipación del hombre y del arte”<sup>19</sup>.

#### VIVIR EXALTADOS

Aun cuando el TIT/TIC/TIM y Cucaño sostienen vínculos de afinidad y tensión con un partido de izquierda como el PST, así como Viajou Sem Passaporte lo hace con Libelu, la poética que impulsaron implica la irrupción de otro modo de entender y hacer política muy distinto al que predomina en las izquierdas en la época anterior (los primeros años setenta), en tanto conciben el arte como una fuerza capaz de transformar la vida (su propia vida y la de otros). Arriesgan modos de hacer desconcertantes, que se desencajan respecto del estereotipo de lo que tanto las fuerzas represivas como el propio Partido entendían por práctica política. Optan por estrategias y modos de hacer que les permiten dar cuenta del contexto histórico desmarcándose de cualquier atisbo de una estética realista, panfletaria o denunciante.

Llevar a la práctica acciones públicas e incluso callejeras muy arriesgadas en medio de un duro contexto represivo, apostando a constituir territorios de libertad en medio del terror y la clausura del espacio público. Su apuesta política por el arte fue una alternativa al asfixiante clima que se vivía. El arte se vislumbra como refugio:

El hombre de nuestros días, y sobre todo la juventud de nuestro tiempo, reclama en el arte y a través de la estética, la satisfacción de sus impulsos vitales y espirituales que le niega la sociedad<sup>20</sup>.

Quizá el modo más justo de aproximarse a estas experiencias no sea definir al TIT tanto como un grupo de teatro o a Cucaño y a Viajou Sem Passaporte como grupos de arte, sino como comunidades de afinidades electivas. Una comunidad de jóvenes que se abroquelan con pasión y soberbia, desparpajo y empoderamiento, experimentación y riesgo, para inventar un modo de vida radicalmente distinto al gris disciplinado por el régimen, y alterar (y afectar) subrepticamente la “normalidad” cotidiana e institucional. En alguna medida, se puede pensar que las comunidades de afinidades electivas que se generaron al interior de cada grupo, y más tarde en la articulación entre los tres,

prefiguran (a su modo) el carácter de la sociedad comunista que reivindica *Viajou Sem Passaporte*.

Para lograrlo, quieren alcanzar en el día a día un estado que autodefinen como “vivir exaltados”<sup>21</sup>. Esa invención de un modo de vida autónomo instaura un espacio/tiempo de libertad, abre un boquete, erige un refugio, pero no un refugio escondido y subterráneo, sino extrañamente abierto, a plena luz del día, desafiante y provocador, desatinado. Ser parte de esta comunidad implica no sólo participar en procesos de creación colectivos, sino compartir experiencias vitales inesperadas (vivir, convivir, viajar juntos...). En tiempos duros, “el TIT me ofrecía una manera de vivir o de sobrevivir”, rememora una de sus integrantes<sup>22</sup>.

#### EL ENCUENTRO

En el verano de 1980, parte de los miembros que integraban el TIT, entre ellos Pablo Espejo, Luis Sorrentino y Ricardo Chiari junto con un grupo de casi 30 personas, viajaron a São Paulo en un auto-car que acudió directo al teatro Procópio Ferreira, donde estaba refugiado Juan Uviedo. Al cabo de unos días, los jóvenes del TIT fueron expulsados del teatro y se trasladaron a la Universidad de São Paulo (USP). Parte del grupo se instaló en la ciudad universitaria, mientras que otra ocupó la escuela politécnica, en el centro. La comunicación entre los dos grupos se mantenía a través de una vieja furgoneta. En la USP encontraron un lugar para ensayar y representar sus piezas, muchas de ellas escenificadas en la Universidad y en sus organizaciones estudiantiles. Durante esta estancia en la USP, conocieron a los integrantes de *Viajou Sem Passaporte*. La pasión entre los dos grupos fue casi inmediata, porque ambos reivindicaban un arte revolucionario y el surrealismo moderno.

A diferencia de *Viajou Sem Passaporte* y 3Nós3, que provenían de familias de clase media, los miembros de TIT eran, según Chiari, “lumpen proletarios” que se establecieron en São Paulo de forma comunitaria con recursos muy escasos, pasando hambre e ideando planes de robo de comida en los supermercados. Aunque en Buenos Aires el TIT trabajaba montando piezas propias o escenificando adaptaciones de obras de autores como Jean Genet, en São Paulo empezó a realizar intervenciones urbanas, muy influidas por 3Nós3 y *Viajou Sem Passaporte*. Chiari recuerda que los miembros del TIT consideraban muy “técnicas” las intervenciones de 3Nós3 y un tanto “blandas” y “refinadas”

las acciones de *Viajou Sem Passaporte*. Ciertamente, TIT y Cucaño trabajaban con el exceso y la visceralidad, algo que se puso de manifiesto en el acto que cerró el ciclo de sus intervenciones, el *Anti-Pro-Arte – Alterarte II*, en agosto de 1981, realizado en las dependencias de la USP y otros espacios de la ciudad. *Alterarte II* fue un acto bastante disperso y contradictorio, muy distinto de *Alterarte I*, organizado por el TIT de Buenos Aires en noviembre de 1979, con una elaboración más profunda y presentaciones teatrales prolongadas durante diez jornadas consecutivas.

*Alterarte II* supuso para TIT la posibilidad de desarrollar la idea de la construcción de un movimiento de arte revolucionario independiente en São Paulo, así como un momento de crisis sobre el significado de la intervención urbana y de sus límites. Los preparativos de *Alterarte II* corrieron a cargo del grupo TIT de São Paulo, con la colaboración de *Viajou Sem Passaporte* y del Departamento Cultural de la Asociación Central de los Estudiantes de la USP. TIT, 3Nós3 y el Centro de Livre Expressão (Clé) escribieron cartas al entonces secretario municipal de Cultura, el poeta y profesor Mário Chamie, para solicitarle apoyo y materiales destinados a la organización del festival. Parte del TIT de Buenos Aires vino a Brasil para participar en el acto, acompañado por el TIC y el TIM. Una delegación de Cucaño también viajó a São Paulo y escribió una carta al “Movimiento Anti-Pro-Arte” en la que se destacaba, a partir de un contexto donde los jóvenes crecen en el ambiente de corrupción ejercida por la dictadura militar argentina en Rosario, la necesidad de consolidación de este movimiento como la “única posibilidad efectiva de desarrollar nuestras posiciones con respecto a la futura expresión artística del hombre”.

En una de las intervenciones realizadas durante el festival, Chiari y algunos miembros del TIT de São Paulo divulgaron el rumor de que Jean-Luc Godard daría una conferencia en el anfiteatro de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo. Aprovechando el “supuesto viaje” de Godard a Buenos Aires, el afamado director recibiría a los alumnos de la Universidad de São Paulo para mantener con ellos una conversación. Por la noche el auditorio permaneció abarrotado. Los estudiantes de cine prepararon una cena para el director. El público, impaciente, reclamaba la presencia de Godard, mientras los miembros del TIT intentaban calmar los ánimos, diciendo que estaba de camino. Tras más de una hora de espera, un hombre (en realidad

A



fig. 3. Movimiento Surrealista Internacional, cubierta de la *Enciclopedia Surrealista*, Buenos Aires, Rosario, São Paulo, 1981.

Cadão Volpato, miembro del colectivo D'Magrela) entró acompañado de guardias de seguridad, con un abrigo negro y gafas oscuras, y comunicó al público dos o tres frases en un francés muy mal pronunciado. En cuestión de minutos, el público abandonó el teatro insultando a Godard. La acción *Engodo Godard* [Cebo Godard] fue el tema de un artículo publicado en el diario *Estado de São Paulo* y, al parecer, se trata de una versión contemporánea de cuando Tristan Tzara difundió el rumor de que Charlie Chaplin se había adherido al dadaísmo y estaría presente en la “Matinée Dada” del Salón de los Independientes de 1920.

Al día siguiente de la clausura de *Alterarte II*, los grupos se reunieron para hacer un balance del festival y decidieron fundar el Movimiento Surrealista Internacional (MSI) con el lema “Transgresión-Imaginación-Subversión”. A este llamamiento se sumaron la Escuela de Mimo Contemporáneo (EMC) de Buenos Aires, las Ruahinas, un colectivo compuesto por las mujeres del TIT de São Paulo, y Viajou Sem Passaporte. Posteriormente, algunos miembros del TIT de Buenos Aires publicaron una *Enciclopedia Surrealista*; en realidad, eran unas 70 páginas de fotocopias que contenían diversos documentos de los grupos, sus intercambios epistolares, manifiestos y ensayos, sus acuerdos y balances de los últimos acontecimientos, junto con la propuesta de impulsar las bases teóricas de esta nueva iniciativa. Entonces se sucedieron decenas de cartas, contrabalances, desacuerdos y muchas

críticas del significado político y transformador de este movimiento. En Rosario, la carta que escribió Cucaño sobre *Alterarte II* en noviembre de 1981 definía el festival como un “glorioso fracaso”, algo que no contribuyó a profundizar y continuar la construcción de lo que perseguían. “La fugacidad del encuentro —observa Cucaño— no fue la de un grupo ni del caudillismo; fue la fugacidad histórica de cada uno de los grupos”.

La iniciativa del MSI emulaba la fundación de la Internacional Surrealista promovida por Breton y sus secuaces y también los modos organizativos internacionalistas de la IV Internacional. En el texto fundacional que Cucaño remitió al MSI en enero de 1982, los miembros del grupo, autodenominado “ultravanguardia lúcida”, explicitaban su adhesión a los postulados del Partido Revolucionario e interpretaban del siguiente modo las interacciones entre la política y la cultura que habían afectado a la juventud desde el golpe militar de 1976 y que anticipaban el proceso de disolución paralelo:

En la Argentina [...] el surgimiento de una franja de jóvenes que se vuelcan a la cultura después del golpe de 1976 refiere a la falta de canales de expresión y no a necesidades culturales. La cultura y el arte dieron ese espacio en un determinado tiempo y actualmente ese fenómeno tiende a extinguirse a medida que se ensancha (paulatinamente) el campo de acción de las organizaciones políticas.

En la evolución de los productores artísticos hacia un movimiento transformador internacionalista, resultaba difícil pensar en algo que pudiese superar aquellos acontecimientos ocurridos en São Paulo [►INTERNACIONALISMOS]. El Clé intentó dar continuidad a la sinergia creativa del TIT y de los grupos paulistas. Sin embargo, acabaron tropezando con las dificultades del sostén financiero o la institucionalización de los miembros como “profesionales del arte”, algo que para muchos no tenía sentido. Había llegado el momento en el que Brasil (como Argentina), encaminado hacia el proceso de democratización, empezaba a ser otro país.

AL, AM, JV

#### NOTAS

<sup>1</sup> Entrevista realizada por André Mesquita en Ilhabela en junio de 2011.

<sup>2</sup> *Ibíd.*

<sup>3</sup> Entrevista a Carlos Ghioldi en VV. AA.: “Cucaño: Por más hombres que hagan arte y menos artistas”, en <http://espacioculturalizquierda.blogia.com>



- <sup>4</sup> *Ibid.*, pp. 108 y 116.
- <sup>5</sup> Eduardo "Magoo" Nico, correspondencia con Ana Longoni, mayo de 2012.
- <sup>6</sup> Elías Palti, *Verdades y saberes del marxismo*, Buenos Aires: FCE, 2010, pp. 68-69.
- <sup>7</sup> Nahuel Moreno, *Conversaciones con Nahuel Moreno*, Buenos Aires: Antídoto, 1986, p. 2.
- <sup>8</sup> El TIM nació en 1979 y concentró a un grupo de militantes del PST que estudiaban música en los conservatorios y se volcaron a la música experimental. Entre ellos, Elías Palti "Chester", Enrique Viegas, Horacio "Oboe", Graciela Ramas, Gabriela Listz, Fabiana "Tuli" Andrés, Leticia Fanessi y Carlos Andreani.
- <sup>9</sup> El TIC nació en 1980 por impulso de "Picun" (Roberto Barandalla) y "Magoo" (Eduardo Nico) y luego, entre otros, de Sergio Bellotti, Adrián Fanjul y Gustavo Piccinini. Realizaron una serie de ensayos o experimentos en Súper 8 (de los que se conservan tres cortos de ficción), organizaron un cineclub en la Manzana de las Luces y nuclearon un movimiento contra la censura (MACI) que editó tres números de una revista (*Montaje*).
- <sup>10</sup> Ambas casonas eran muy céntricas: la primera en Córdoba 2031 durante 1980, la siguiente en San Juan 2851 durante 1981.
- <sup>11</sup> Marta Cocco, *La resistencia cultural a la dictadura militar argentina de 1976: clandestinidad y representación bajo el terror de estado*, tesis doctoral defendida en 2011, sin publicar, King's College, Londres, p. 114. Dicho esto a sabiendas de que su modo de organización era semejante al partidario: "De hecho, lo primero que resalta del perfil del TIT es su similitud con los partidos políticos. Más allá de su ligazón con un partido específico, el TIT existió desde siempre como una especie de organización política, como si fuese un reflejo de las estructuras militantes revolucionarias, a las cuales, inconsciente o conscientemente, se asemejaban, ya que contaban con una organización piramidal, una dirección central, con divisiones de tareas y responsabilidades, equipos de activistas o grupos de trabajo que contaban con un extenso número de contactos. *Ibid.*, pp. 112-113.
- <sup>12</sup> Entrevista realizada por André Mesquita en São Paulo en mayo de 2011.
- <sup>13</sup> John Roberts, *Philosophizing the Everyday. Revolutionary Praxis and the Fate of Cultural Theory*. Londres: Pluto Press, 2006, p. 20.
- <sup>14</sup> Viajou Sem Passaporte, en WYK, São Paulo, Publicação independente, noviembre de 1980, p. 25.
- <sup>15</sup> Así lo confesaba Carlos Ghioldi en "Investigación especial: Grupo de Arte Experimental Cucaño. Surrealismo y transgresión en Rosario", *óp. cit.*, p. 19.
- <sup>16</sup> Correspondencia de "Raghy" con André Mesquita, 11 de julio de 2011.
- <sup>17</sup> Entrevista a Guillermo Giampietro realizada por Ana Longoni y Jaime Vindel, Trieste, diciembre de 2011.
- <sup>18</sup> Eduardo "Magoo" Nico refiere haber dado un curso o seminario a los miembros del TIT/TIC/TIM "sobre el Primer Manifiesto del Surrealismo antes de la reunión de fundación del (grandilocuente y estéril) MSI y luego del retorno de *Alterarte II* en Brasil". Correspondencia con Ana Longoni, 3 de mayo de 2012.
- <sup>19</sup> Revista *Cucaño*. *Acha, acha, cucaracha*, Rosario, año 1, n° 0, abril de 1980, s/p.
- <sup>20</sup> *Zangandongo*, Buenos Aires, n° 1, 1980.
- <sup>21</sup> Testimonio de Irene Moszkowski a Ana Longoni, mayo de 2012.
- <sup>22</sup> Testimonio de Irene Moszkowski a Marta Cocco, *La resistencia cultural a la dictadura militar argentina de 1976: clandestinidad y representación bajo el terror de estado*, *óp. cit.*, p. 115.

## Entrevista con Luiz Sergio Ragnole "Raghy"

A

AM: Viajou Sem Passaporte se definía como un "grupo de investigación creativa", no como un colectivo teatral. ¿Cómo surgió esa propuesta inicial dentro del grupo?

R: Cuando iniciamos el trabajo, descubrimos que lo que hacíamos era teatro. Poco a poco se desarrolló la investigación y nos percatamos de que no era necesario atenerse a un único aspecto del lenguaje: el teatro como único código artístico, como se decía en la época.

A partir de un determinado momento empezamos a descubrir que lo que hacíamos estaba al alcance de cualquiera. Y esto ocurría porque no se requerían técnicas especiales, ni conocimientos específicos, sino cierto grado de organización, creatividad e imaginación. No teníamos un poder especial sobre las cosas. Nos interesaba una intervención que provocase una crisis en la normalidad de forma creativa, apuntando hacia la libertad pero sin proponer soluciones para los problemas que pudieran surgir.

AM: ¿Hacer intervenciones era también otra forma de hacer política?

R: Nos parecía que quienes debían dirigir la revolución eran los trabajadores, y no nosotros. En el grupo todo el mundo estaba más o menos comprometido, contribuíamos a organizar manifestaciones políticas, pero Viajou Sem Passaporte actuaba con independencia. A partir de un determinado momento, empezamos a entablar contacto con el surrealismo. Hasta el final de los años 1920, el surrealismo era un grupo de poetas artistas. Con el apremio de la situación política y el antagonismo ideológico que llegó en la guerra, sintieron la necesidad de tomar partido. Éste fue el momento en el que propugnaron sus manifiestos en apoyo a la revolución, pero sin renunciar a sus ideas y convicciones, del mismo modo que nosotros no renunciamos a nuestras investigaciones, pero defendíamos una sociedad libre. Aparte de eso, Viajou Sem Passaporte era un grupo autofinanciado y totalmente independiente.

AM: A partir de esas investigaciones, ¿cómo se desarrolló el método de trabajo del grupo?

R: Cuando formamos Viajou Sem Passaporte, queríamos hacer algo diferente de lo que había hasta entonces. Todos teníamos en mente la idea de combinar el arte con el cine y la música, aunque no sabíamos bien

cómo hacerlo... Entonces se publicó una convocatoria del Serviço Nacional de Teatro en la que se solicitaba la presentación de proyectos, con derecho a una subvención y al uso del espacio del Teatro de Arena Eugênio Kusnet durante tres meses. Conseguimos este apoyo y a partir de ahí comenzamos.

Nuestra historia es muy semejante a la del cubismo. Picasso trabajaba junto a Braque y compartían un espacio. Con el trabajo de Cézanne, poco a poco empezaron a descubrir el cubismo, los diversos puntos de fuga... y ese descubrimiento es tan colectivo que no se alcanza a identificar quién fue su artífice. Nosotros aspirábamos inicialmente a hacer algo teatral, pero descubrimos que el teatro sólo confundía. Estábamos llenos de prejuicios y nuestro trabajo surgió para librarse de ellos. Empezamos a desarrollar algo que denominamos "unidad de acción". Hacíamos un círculo y aquello era una unidad de acción que iba a durar 12 minutos. Del 0 al 3 entra una caja de cartón. Del 3 al 7 entra un caballete de madera y del 7 al 12 entra una bolsa de plástico. Éstas son las reglas y hay que cumplirlas. Descubrimos que era algo estimulante, porque en el momento de poner la caja nadie conseguía poner sólo la caja. Podíamos entrar y salir, hacer la caja como si fuese un sándwich... Este proceso creó un dinamismo que era totalmente automático e improvisado.

Después de eso, uno ya no consigue volver a ver una pieza teatral. No tiene sentido decorar un texto, si es posible hacer lo que uno quiera... Era algo semejante a la fantasía. Se nos abrió todo un universo. Incidíamos en el proceso y no en la obra. Y después salimos a la calle.

*¿Trajetória do curativo* [Tayectoria del parche]... es teatro? ¡Sí, porque estamos representando! Y no, porque sólo estoy en un autobús con un esparadrapo en el ojo. Pero, ah, sólo porque estamos organizados y el resto del autobús no... ¿es eso lo que distingue esta intervención del teatro? Porque, mire, no sigo ningún guión literario cuando hago esta intervención...

Recuerdo lo que pasó cuando el MASP montó una exposición con obras surrealistas. Nos quedamos a la entrada de la exposición sólo con un brazo levantado y entonces llegó la policía... No era algo simplemente lúdico, sino que también queríamos dar un codazo a la institución. Los museos, los autobuses y los teatros son lugares semejantes y no es preciso respetarlos desde ese punto de vista. Si se puede jugar en un autobús, ¿por qué no se puede jugar también en el museo o en el teatro?

AM: ¿Cómo sucedió el encuentro de Viajou Sem Passaporte con el TIT?

R: No recuerdo cómo aparecieron... Había un tío mayor [Juan Uviedo] que era una especie de mentor del TIT. Nos encontramos en la Universidad de São Paulo. Ellos estaban haciendo algo allí y nosotros intervenimos. Ambas partes percibimos que este encuentro tenía otro nivel. Descubrimos que ellos tenían vinculaciones con movimientos políticos similares a los nuestros. Pero se preocupaban más por esa parte de organización que por la faceta artística de las cosas...

Creo que fue un encuentro casual, ellos no tenían noticia de nosotros... La relación comenzó a crecer y surgió la idea de formar una asociación de artistas internacionales. Con la referencia histórica del Movimiento Surrealista Internacional. Siempre habíamos querido constituir un movimiento. Implicar cada vez a más gente. Cuantos más grupos existiesen semejantes a nosotros, mejor. Intentamos crear una estructura organizativa de artistas que defendiesen ideas de ese tipo, así como una revolución social. Este proyecto no avanzó, porque las pretensiones eran excesivas y todos estábamos dejando de ser jóvenes y ya nadie era estudiante...

AM: ¿Qué recuerdos tiene del acto *Alterarte II*?

R: Nosotros no participamos de forma directa. El TIT organizó aquella intervención que se montó sobre todo en la Praça da República, pero nosotros también participamos. Ayudamos a sacarlos de la cárcel, contaron con toda una red de apoyo. Fue una experiencia basada en Artaud, pero aquello era muy diferente de nosotros, porque los trabajos de Viajou Sem Passaporte carecían de visceralidad. Aquello fue dramático y cargado, el TIT trabajaba desde la representación. A diferencia de nosotros, que hacíamos una intervención más irónica. Dar una vuelta alrededor de un árbol no representa nada.

Por André Mesquita,  
São Paulo, mayo de 2011.

A  
 C  
 U  
 R  
 S  
 O  
 E  
 N  
 T  
 R  
 E  
 T  
 I  
 T  
 Y  
 V  
 I  
 A  
 J  
 O  
 U  
 S  
 E  
 M  
 P  
 A  
 S  
 S  
 A  
 P  
 O  
 R  
 T  
 E

acordo:

Os grupos TALLER DE INVESTIGACIONES TEATRALES (Argentina) e VIAJOU SEM PASSAPORTE (Brasil), a partir do encontro e intercâmbio cultural que promoveram em janeiro de 1980 em São Paulo, chegaram aos pontos de acordo abaixo descritos, que serão utilizados como base de discussão com outros grupos artísticos com a intenção de formar um movimento latinoamericano pela revolução na arte.

- \* Investigar às últimas consequências as relações inerentes à atividade criadora: artista/público/obra, sem que compromissos externos interfiram na pesquisa.
- \* Lutar a garrafadas contra todas as formas de realismo e didatismo de mensagens.
- \* Negar a estagnação da atividade criadora em "obras", ou seja, objetos que cristalizem valores estéticos, morais, ideológicos.
- \* Lutar contra a transformação dos produtos da atividade artística em mercadorias.
- \* Promover um intercâmbio constante entre grupos e propostas dos diversos países.
- \* Total liberdade de expressão, criação e crítica.
- \* Organizar movimentos e intervir na vida cultural.
- \* Lutar para que o Estado assuma, sem qualquer restrição, as condições materiais para a livre atividade artística.
- \* Um compromisso com a libertação integral do homem.

TALLER DE INVESTIGACIONES TEATRALES  
 VIAJOU SEM PASSAPORTE  
 janeiro de 1980 - São Paulo

fig. 4. Acuerdo entre TIT y Viajou Sem Passaporte publicado en la revista WYK, São Paulo, nº 1, noviembre de 1980.



## FRENTE AL TEATRO - Zangandongo - II

El modo capitalista de producción en el campo de la cultura y la división del trabajo que se manifiesta en la atomización de la creatividad, actividad sometida a las divisiones del quehacer artístico en disciplinas, hace incompatible nuestra intención revolucionaria con la militancia específica en alguna de estas disciplinas.

§Somos artistas revolucionarios y como tales lucharemos para destruir el carácter de clase de la sociedad y crear las condiciones para la producción intelectual comunitaria.

§Somos artistas integrales porque contra la división del trabajo impuesta por los defensores de la manufactura, proponemos una intercomunicación entre las diferentes ramas de la producción artística.

§Somos artistas potenciales desde el momento en que nos definimos revolucionarios e integrales, artistas en potencia que hoy no pueden crear libremente, porque dentro de una sociedad de clases, hacer arte es una actividad incompatible con la razón de ser de esa sociedad.

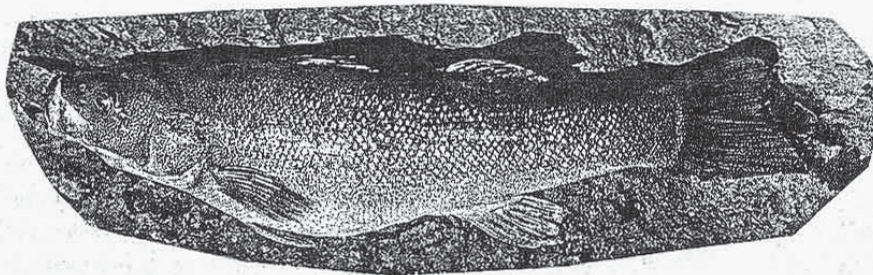
Lo antes dicho implica que nuestras acciones futuras en pos de la formación del movimiento revolucionario del arte, abarcarán a todas las manifestaciones artísticas del ser humano. Esto no significa que nuestra elaboración teórica, fruto de las producciones teatrales realizadas hasta hoy, sea considerado un trabajo estéril, por el contrario estamos obligados a plantear en este documento el estado actual de nuestras producciones y comprometidos en mayor grado todavía en continuar con el método de la investigación constante, procedimiento que nos proveerá el arma de mayor precisión para derribar, de un sólo disparo el híbrido edificio cultural levantado por el capitalismo.

En teatro, la supervivencia de formas acreditadas, de verdades "superiores" y autoritarismos que descansan sobre codificaciones absolutistas y viejas concepciones, son una de las causas que han determinado su involución.

La existencia de corrientes teatrales defensoras del texto literario o partidarias del espectáculo puro, conducen al error, al pretender elaborar una "estética teatral generalmente válida" olvidando que el teatro como arte no acepta

producciones a una burguesía inculta y pobre, por la naturaleza de su actividad y por las limitaciones que le son impuestas por el grado brutal y directo de su enfrentamiento con el imperialismo, sus manifestaciones son especialmente explosivas.

Es reflejando este proceso mundial, sus contradicciones y sus perspectivas, que la juventud argentina se reagrupa alrededor de manifestaciones culturales, después de la derrota de 1976. Esta juventud golpeada, con sus dirigentes presos y desaparecidos, con sus activistas asesinados y arrastrando una frustración subjetiva, como lo fue su desencanto con las promesas peronistas y la asimilación del Rock, otrora el movimiento masivo al que todo el mundo se enrolaba, comienza a investigar sobre nuevas formas de manifestarse y organizarse. Como expresión de esto surgió a mediados de 1977 el TIT en Buenos Aires, que primero aparece como un grupo de teatro, más, que trabajaba dentro de los sectores teatrales oponiéndose a él, pero que luego, esta comprensión del problema, que aquí estamos esbozando, impidió que nos pasara como a tantos otros grupos, que se forman y aparecen con un proyecto y acaban (lógico) cuando el proyecto fracasa, sino por el contrario, acompañando de cerca el proceso de la juventud intelectual, y siendo vanguardia de ella en la Argentina, comenzamos hoy a alejarnos de los marcos estrictamente teatrales, para lanzarnos a la tarea de conectarnos con esa juventud en lucha y en producción, en cualquier lugar que se encuentre y bajo las formas que adquiera, para construir un movimiento internacional que de nueva vida a la siempre vigentes consignas surrealistas, que hoy y de forma definitiva la historia a colocado al orden del día: TRANSFORMAR EL MUNDO - CAMBIAR LA VIDA.





Quando estúpidos entrevistadores perguntam ao artista qual a "mensagem" de sua "obra", a armadilha está montada. Variando da mensagem de amor à mensagem política - inclusive opondo cegamente categorias - a armadilha abocanha a todos, entrevistadores, leitores e artistas, quando estes caem no jogo ginásiano e moralizante da "mensagem da obra de arte".

Munido de uma "mensagem", este ser superior - o artista - não apenas domina técnicas emprestadas aos deuses mas detém arrogante - mente a pretensão de compreender o mundo.

Não conseguiremos jamais levar a sério esta curiosa manifestação da natureza humana a que chamam "arte", ou seja, acreditar que a coisa artística é a própria realidade, como se não houvesse artista e meios, com técnicas e intenções.

Raramente se enfrenta a dura realidade de que, na realidade, a arte nada tem de "realidade": é quase sempre uma grossa mentira, quando muito um inocente equívoco e nunca mais que uma articulação, consciente ou não, da realidade exterior a ela.

Pois bem,

não sabemos recitar, representar, cantar, desenhar, escrever, dançar

não sabemos ensinar lições angustiantes ou reconfortantes

nada faremos por ou para vocês: desistam

como não somos nada, jamais seremos o gordo passageiro que atrasa, com suas pesadas "mensagens políticas", o carro da revolução

e a revolução não partirá do teatro municipal, assim como a grande greve de junho/julho passou a quilômetros de distância dos teatrinhos de periferia

junto com a "mensagem" e a "impressão de realidade", jogamos no lixo a categoria "obra de arte", já que ela tenta diferenciar seu objeto de um dentifrício, quando não passa de um dentifrício sofisticado

colocamos no lugar a denominação "trabalho-de-arte", pois não criamos produto para serem utilizados, obras: apenas trabalhamos e o trabalho é nosso produto

não construiremos coisas, empacotadas para viagem

não organizaremos o caos

nada esconderemos

não vamos enganá-los, agredi-los, resolver seus problemas, retratá-los, nos matar: nada faremos por ou para vocês

as dicotomias entre racional e emocional, forma e conteúdo, nacional e importado, feio e belo, real e irreal - leve-as de volta para sua casa, seu trabalho, seu cotidiano: nada temos a ver com o paralisar-se perante elas, muito menos com optar por uma ou outra face de moedas indivisíveis



e quanto à discussão sobre o predomínio da forma ou do conteúdo, que excita desde velhas múmias acadêmicas até jovens toupeiras ao sol, temos firme posição: jogamos fora esta separação mecânica, este quase maniqueísmo

aqueles que procurarem desvendar nosso "conteúdo", nossa mensagem para o mundo, que se virem (de costas): nos taxarão de loucos irrecuperáveis; e aqueles que procurarem aplicar emboloradas leis estéticas ao nosso trabalho se sentirão ridículos (que inventem outras)...

estaremos (e isto é um convite) constantemente sobre o limite elétrico entre a liberdade e a restrição: a tradução no nosso trabalho do limite elétrico entre a revolução e a barbárie, até que não haja mais barbárie, só a vida e o viver

#### APÊNDICE (OU APENDICITE?)

Não existe processo cultural brasileiro: existiram pontos, isolados e higienicamente separados por longos hiatos e montanhas colossais de lixo cultural.

Os chamados artistas, os chamados intelectuais, a chamada crítica e o chamado público estão imersos na mais completa confusão, quando não na simples idiotia catatônica.

Não há correntes de opinião!

Não há propostas globalizantes!

Não há debate, polarização!

Há sim uma variedade infinita de manifestações de ganância financeira travestidas de "saídas" para o "cinema brasileiro", a "música brasileira", o "teatro brasileiro", cuja profundidade dura o tempo exato da temporada do filme, show ou peça em questão. Aufferida a bilheteria, enterra-se o debate...

Os artistas são tintureiros: fazem um velho par de calças parecer novo até que se observe com atenção - nos dizia Picabia no começo do século.

É preciso separar, criar uma fronteira nítida entre os trabalhadores-de-arte e os enlatadores de lixo (atenção: nacionais ou importados); entre o trabalho-de-arte e o exercício de oportunismo financeiro (atenção: nacional ou importado); entre a transformação e a mumificação reacionária (atenção: nacional ou importada).

CHEGA DE MENTIRA E OPORTUNISMO!

queremos apenas quebrar as paredes que envolvem janelas!

**VIATOU SEM PASSAPORTE**  
**OUTUBRO DE 78**  
**S. PAULO**



Concientes de nuestra activa posición vanguardista frente al estado actual del movimiento artístico y decididos a responder firmemente a los interrogantes que, a diario nos per-turban, con la intención cierta de derribar las caducas estruc-turas que momifican el arte, nos proclamamos de pie y extende-mos el grito joven del Zangandongo a toda la vanguardia argen-tina. Surge así, prepotentemente entre la confusa niebla que nos rodea :

## EL PRIMER MANIFIESTO ZANGANDONGO

"...Porque el teatro no puede vivir como la literatura, la pintura o la escultura, de la comprensión de los que nacerán dentro de cien años."

*Peter Brook*

### I

El hombre de nuestros días y sobre todo la juventud de nuestro tiempo, reclama en el arte y a través de la estética, la satisfacción de sus instintos vitales y espirituales que le niega la sociedad. Sin embargo y en contradicción a esto último, vemos que en sentido general, el arte tiende a morir estancado, estático. Esto se demuestra a partir de estructuras momificadas sin salida posible, a través de propuestas medicorizantes, limitativas y en algunos casos hasta mutiladoras.

Esta actitud idiotizante del artista actual es la que irrita mortalmente al Zangandongo.

Para Piaget como para el Zangandongo la actividad humana es la forma más o menos sofisticada en que el hombre cumple con la ley biológica de acomodación al medio ambiente y asimilación.

Esta ley se cumple a través de conductas estructuradas, operaciones que tienden a lograr un equilibrio entre el mundo exterior y la organización interior. El hombre lo lleva a cabo por multitud de medios : El trabajo, la técnica, el lenguaje, el conocimiento científico. EL ARTE. Así como la ciencia produce objetivos y el trabajo crea productos que permiten desarrollar la especie, el arte le aporta al ser humano por la vía de la emoción una ampliación de su campo perceptivo.

Este es el rol histórico del arte como generador de emociones y sensaciones estéticas; tiene una finalidad social que surge mucho antes que las clases sociales y que perdurará como la ciencia y el trabajo, luego de la desaparición de estas.

### II

En contra de la concepción estética clásica que considera al arte como reflejo de la realidad, reivindicamos la concepción de que el arte es una actividad humana y como tal sometida a las normas de las otras actividades. Los signos elaborados por el hombre no cambian los hechos externos o internos del mundo objetivo o subjetivo, sino que son estructuras creadas por el sujeto emisor (el artista) con el fin de provocar emociones y sensaciones en el receptor (el público).



Es decir que frente a una concepción artística pasiva reivindicamos una concepción ACTIVA, productora de estímulos sensoriales a partir de un emisor provocante. Es decir un juego entre ambas partes. El artista unifica los estímulos que recibe de la realidad produciendo así significantes que en un juego formal sumado a otros significantes producen la significación propia de la obra. Este significado es solamente un producto al cual se llega muchas veces por la elaboración de ideas que parte casi siempre del receptor, de ninguna manera el significado está a priori y mucho menos previsto o ideado. Queremos decir que el significativo no es un sustrato material que se crea para expresar un contenido.

## III

Es obvio que la actitud de este manifiesto es la posible respuesta a la crisis y confusión que nos envuelve. Hablamos de una crisis en el arte como reflejo de una situación social. Esto se debe al choque y enfrentamiento del artista con la ideología vigente que se demuestra por ejemplo en la carencia de público o masividad que el arte reclama, en falta de organismos o instituciones que respalden al artista en todos los sentidos y no haremos mención de la falta de libertad de expresión que existe en nuestro país, por considerarla una cuestión lo bastante obvia como para nombrarla, por la misma razón citamos aquí solo algunos puntos de una larga lista que podríamos denominar represora del arte.

## IV

Lo que nos concierne y por ello este manifiesto es el TEATRO, de la crisis del mismo hablaremos:

A Partir de los siglos XVIII y XIX el teatro vuelca trascendentalmente en su historia, junto con el romanticismo en Europa surge un nuevo tipo de teatro, por primera vez el teatro deja de ser masivo o para todos, se refugia en un templo y allí se queda, es un teatro impugnador y mediocorizante, elitista e intelectualoide. he aquí el Teatro Burgués...

Las críticas de los pontífices y teóricos de este teatro no van mas allá que las de Aristóteles, ante cualquier tipo de teatro avispadamente transvertido, claman que se trata del teatro innovador, el teatro del futuro, la vanguardia. Pero lo cierto es que siempre se trata de variaciones de una misma estética teatral desde Goldoni hasta nuestros días pasando por E Ibsen, A Strindberg, B Shaw, V Hugo etc

Su fórmula no varía, sigue siendo simplista; Exposición, nudo y desenlace y termina por hartarnos de tan gastada y exprimida. La actitud "Mensajista" es otra de las cosas que nunca falta en estos casos, en 1979 nos dedican poco mas o poco menos de dos horas para hacernos entender lo que sabemos, para decirnos lo que está dicho, cosa que nos resulta estupidamente solemne. Es una fórmula que nos muestra lo que esta previsto: Primero articula una "acción" a base de ir ensamblando una serie de "situaciones" en las que despues poco a poco se van configurando unos "personajes" ya bien tipificados con lo cual indudablemente ya vemos y prevenimos el resto de la "Obra". Vale la pena entonces, esperar a que termine?

La ceremonia es casi perfecta, el templo es siempre el mismo y la relación entre religiosos y fieles no es distinta a la existente entre butacas y escenario, cualquier cosa no prevista proveniente de cualquiera de estos dos lugares no deja de ser sacrilégica, así como el lenguaje sacerdotal justifica a veces parámetros sociales existentes hace cientos de años. Aquí es donde interviene el autor, que desde el mas allá condiciona la "Puesta". La justificación directa de los sacerdotes es someter el teatro a la literatura, llamando así por la "literatura en Movimiento o sea el Teatro". Puede llegar el teatro hasta este limite de la mutilación? Una automutilación que escapan a un razonamiento lógico.

Dejando de lado todo lo metódico, ya que lo consideramos impracticable y muerto nos preguntamos si en verdad la pseudovanguardia en la argentina cambian de alguna manera lo expuesto. Que rompen? Que es lo que transforman? En verdad nos gustaria saberlo.

El Zangandongo exige para la existencia del arte una constante evolución de sus formas, el artista no puede limitarse a recrear lo anteriormente ya concebido de esta manera solo seria un artesano, el artista debe producir nuevas formas, plantear una estética distinta, porque esta es la esencia del arte. El artista que permanece inerte esta muerto.

A

Creemos no puede haber un método estético que pueda ser igual para todos.

De esta manera proponemos: LA INVESTIGACION Y EXPERIMENTACION práctica y teórica en el arte. La forma de encarar esta investigación dependerá siempre de los artistas que la tomen.

Ya estamos cansados : y por eso :

**NO** al teatro digestivo  
al teatro Burgués  
El teatro no es mero pasatiempo.

**NO** al teatro como literatura en movimiento  
El teatro debe ser acción. Creemos en el hecho teatral, en el juego o fiesta como propuestas abiertas para el teatro.

**NO** al escenario y templo coreográfico  
a las butacas como refugio.  
El teatro es cualquier lugar donde haya gente y ganas de hacer, de comprometerse.  
El teatro es cualquier plaza, una vereda, alguna casa.

**NO** a la actitud simplista del teatro  
a la actitud ensayista, medicinizante.  
Todo hombre es un creador en potencia, la provocación tiene que hacer surgir la creación estética ~~como~~ espontáneamente.

**NO** al actor como instrumento y manija de un método.  
al director como instrumento y sacerdote de un método.  
Tienen que ser artistas, productores y transmisores directos de sensaciones y emociones.

**NO** a las estrellas  
queremos y necesitamos seres humanos.

**NO** al público pasivo, estático.  
al público multitud.  
El público debe ser activo, partícipe directo en todos los sentidos y con todos sus sentidos.

**NO** a la separación de actores-público  
deben jugar, tienen que formar una unidad.

**NO** a las viejas formas  
a la reproducción de planteos preconcebidos bordeados de estética artificial.  
Tenemos que investigar, experimentar, plantear nuevas propuestas. Solo así podemos tener verdaderamente algo verdaderamente nuevo.

Hay un nuevo proceso social al que debe corresponder una nueva estética, un nuevo teatro, las acciones del momento y sus acontecimientos.

Es nuestra necesidad como jóvenes y como artistas proponer, charlar y discutir un programa de acción concreto para desarrollar las premisas planteadas en esta manifestación. Solo a través de una discusión abierta, lograremos la vitalidad que el arte reclama. Es prioridad.

Un nuevo germen ha nacido el mundo...

*que viva el arte!*

## Entrevista a Eduardo "Magoo" Nico

AL, JV: ¿Cuándo empezaste a militar en el Partido Socialista de los Trabajadores (PST)?

M: Empecé en la escuela secundaria en 1972, en la Escuela Normal de Banfield. Viví en ese colegio las grandes movidas de entonces, los Montoneros, Perón vuelve, etc. Tomamos el colegio, un poco obligados por los Montoneros, que nos dieron 24 horas, o tomábamos el colegio o lo tomaban ellos... Hubo una asamblea muy democrática en la que llenamos el claustro del colegio, se convocó a exalumnos, alumnos expulsados por su militancia política, y a padres, profesores y alumnos. A mano alzada se eligió a la directora y empezó un autogobierno, ad referendum del ministerio, que tenía que mandar un interventor. Autodisciplina, música en los recreos, clases de historia de las revoluciones, clases de literatura brillantes.

AL, JV: ¿Había otros militantes del PST además de vos?

M: En mi aula de 40 alumnos éramos casi la mitad entre militantes y simpatizantes. Fue fulmíneo, en el sentido de los que opinan, como yo, que "más que hijos de nuestros padres, somos hijos de la generación que nos tocó vivir". Si pienso en mi familia, en qué me transmitieron, fue nada, o muy poco, u otra cosa. Fue esta casualidad, este azar histórico, lo que me mostró un determinado camino. Todos teníamos que militar en algo, todos queríamos ser parte, militar. Por suerte me tocó un partido serio que no me mandó al matadero. En mi caso apareció uno del PST con bigotitos y una camisa Grafa en la esquina del colegio que nos convocó a hacer una reunión amplia para crear un nuevo partido de los trabajadores, con posiciones socialistas, democráticas, abierto a escuchar qué pensábamos nosotros. Fuimos como 15 a esa primera reunión, ¡15! Sólo porque un desconocido que parecía obrero te invitaba, pero no era obrero, era seguramente un universitario disfrazado...

Así empezó mi militancia dentro de la escuela, y después en La Plata, en la universidad, me tocó vivir la intervención de Ivanissevich y empezaron los primeros atentados y secuestros de la Triple A. Yo era muy jovencito y tenía responsabilidades muy grandes, en un momento estaba en la mesa de dirección regional, tenía 500 militantes por debajo, en una mesa de dirección de nueve, con 18 años recién cumplidos. Había dirigentes brillantes en esa época, no sólo los nuestros, unos oradores impresionantes, maoístas, comunistas, Montoneros.

También viví una huelga muy importante en La Plata, que fue la de Propulsora Siderúrgica, una acería gigantesca ocupada por los obreros. Se hizo un cordón estudiantil que intentaba impedir que la Guardia de Infantería entrara en la fábrica, una gran tensión. Luego la Triple A empezó a poner bombas en los locales políticos y el partido decidió mantener los locales abiertos y defenderlos con guardia armada. Era todo ridículo, nos pusieron una bomba en el local de la juventud y nos quedamos con el local central, lo fortificamos, techos, balcones cerrados, guardia armada las 24 horas. Nunca tiré un tiro, ni hice siquiera una práctica, pero como yo me había criado en el campo, sabía tirar con escopeta. Una noche apareció una banda fascista que empezó a mostrar armas, provocándonos, sobre todo mostraban que ellos estaban armados. El secuestro era muy fácil, por más que el local estuviese bien cuidado, después de la guardia salías caminando desarmado a tomarte el colectivo. Así fue que, justamente cuando salieron a una volanteada por el conflicto de Propulsora Siderúrgica, es decir, terminaron la guardia y salieron a las 6 de la mañana a volantear, ahí secuestraron al primer grupo, y después al otro, ocho personas en total, y los mataron a todos. Yo me salvé porque tenía anginas, y esa noche no fui al local. Después de eso no pude volver más a La Plata.

AL, JV: En ese momento te habías convertido en un militante profesional.

M: Militaba las 24 horas pero no cobraba un peso, no era rentado. Fue una militancia completamente desestructurada, yo quería estudiar Agronomía y me inscribí, pero como era muy bueno, como premio el partido me mandó a dirigir Ingeniería, sin estar anotado como alumno, es decir, desde afuera. Y hacían eso permanentemente: no te permitían estudiar, te boicoteaban el estudio, entonces vos eras un lumpen que vagaba por las universidades, que volanteaba. Otra cosa es ser estudiante, estudiar, dar los exámenes, pelear por los problemas estudiantiles.

Por otro lado, yo conocí el surrealismo por el partido, la primera vez que oí hablar de surrealismo fue por boca de Nahuel Moreno, en el curso teórico de 1975 que se hizo en un local de exiliados republicanos españoles. Antes había estado en otra escuela de formación que se hizo en verano, en una quinta, dormíamos en carpas. Ésa fue la primera escuela de cuadros en la que participé, estaba centrada en la discusión con Ernest Mandel sobre la guerrilla. Éramos enemigos acérrimos de la guerrilla y de las resoluciones del IX Congreso de la IV Internacional, en las que

A



el profesor Mandel, desde Bruselas, nos decía que en Latinoamérica debíamos hacer guerrilla en todos los países, resolución a la cual Moreno se opuso con uñas y dientes. Porque nos iba a llevar a una masacre, porque no servía como táctica, porque estábamos en contra del foco guerrillero, y por si esto fuera poco, porque en la Argentina no había campesinado. En la segunda escuela que hice, la "teórica", se hablaba de historia argentina, de Milcíades Peña, se estudiaban las tesis de Feuerbach desde la visión crítica de Marx y partes de *El capital*, y en un momento hubo charlas sobre cultura en general. Ahí por primera vez en mi vida sentí la palabra surrealismo, y Moreno lo describía como el movimiento más radical que habían dado las vanguardias artísticas del siglo XX, y además nos dio algunos conceptos, porque nosotros (la base del partido) teníamos la misma ideología sobre arte y cultura del estalinismo, éramos todos realistas socialistas. El mismo partido reflejaba esa estética en sus publicaciones. Entonces Moreno utilizaba ese viejo método dialéctico-socrático de llegar por las preguntas y con nuestras propias respuestas a la tesis que él pretendía demostrar. Él nos preguntó: "¿ustedes piensan que lo que hace Palito Ortega es arte?" y todos: "no, no es arte, eso no es arte", "están completamente equivocados" y empezó a explicar lo que era arte, que había buenos y malos artistas pero los que hacían canciones eran todos artistas, desde luego Palito Ortega no era un gran músico y encima cantaba "La Felicidad" en plena dictadura de Onganía... Pero también hubo otro género de artistas, y nos empezó a leer cadáveres exquisitos, textos automáticos de los surrealistas, y nos preguntó: "¿ustedes piensan que esto es arte?". Y todos respondimos a coro: "no, no es arte, no tiene ningún sentido", o nos preguntaba si eso era revolucionario, y nos iba llevando a la discusión sobre las vanguardias y el no disciplinamiento en los temas de arte, cultura y ciencia. Sobre cómo en los temas de arte no debía haber ningún comando sino libertad absoluta. Así como en el partido había centralismo democrático y una línea única, lo que se votaba valía para todos, en el arte nada de esto debía suceder y atacaba el realismo socialista por ser una Escuela de Estado, con determinados temas que era obligatorio tratar y se les imponía a los artistas. Eso quedó flotando, yo no me hice artista por esa charla, pero me quedó la inquietud, y en un periodo muy negro, antes del golpe del 76, en la clandestinidad total (tal es así que nunca supe la dirección de la casa en que viví), empecé a escribir poesía. Ahí vivía el peruano Martínez, un viejo dirigente del partido, y otros compañeros de Lomas de Zamora —en ese

periodo yo ya estaba en la Universidad de Lomas haciendo mi 3° o 4° curso de ingreso—. Allí mataron a un pibe frente al rectorado, y se tomó la Universidad. Ganamos la dirección de la toma desde el partido y elegimos un gobierno cuatripartito: docentes, no docentes, estudiantes y egresados, con mayoría estudiantil. Me eligieron rector por la parte estudiantil pero nunca asumí. Ése fue un momento muy duro, porque un pibe que vivía conmigo desapareció, quedamos con mucho miedo. Era una animalada que yo siguiera yendo a esa universidad fascista. Iba, pero cagado de miedo. En ese momento el peruano me trae la *Antología de la Poesía Surrealista*, de Aldo Pellegrini, de tapas duras, blancas con manchas rojas. Él trabajaba en la prensa clandestina del partido. Yo había empezado a escribir, era una época en la que estaba muy en crisis, tenía mucho miedo. Ese libro me voló la cabeza, allí estaban las mujeres surrealistas que nadie nombra: Joyce Mansour, Eleonora Carrington. Tuve un episodio que, de alguna manera, me ayudó: teníamos un baño con un calefoncito de los de alcohol de quemar, yo me estaba bañando y estaba con una confusión mental absoluta y le eché más alcohol al calefón cuando aún estaba encendido, me explotó la botella en la mano, había fragmentos de vidrio por todo el baño, pero increíblemente no me pasó nada. La cuestión es que ese episodio me impresionó mucho y me dije: se acabó, me voy. Dejé de militar una semana antes del golpe. Además percibía que todo estaba mal y que la línea del partido era un desastre. Yo veía que el golpe era mañana, mientras el partido estaba diciendo cualquier cosa. El golpe nos agarró un poco en bolas y a los gritos, muy expuestos. La dirección nacional del PST se fue a Colombia y nos trajeron en cambio a la hoy escritora Laura Restrepo, novia del Mujik, el máximo dirigente por entonces, que tuvo el mérito de haber evitado que el núcleo central del partido se disgregara a fuerza de bolazos sobre un supuesto crecimiento del número de militantes y continuas campañas financieras para sostener a los presos.

Yo trabajaba en fábrica, en la planta de Compañía Química de Llavallol, antes y después del golpe, entraba a las 6 de la mañana, era balancero, y después me pasaban a oficina. O sea que viví desde dentro el secuestro de los Born, una de las tantas acciones provocatorias de los Montoneros, que ya habían pasado a la clandestinidad y buscaban desembozadamente el golpe. Seguían el nefasto esquema de "cuanto peor, mejor; cuanto más represión, más revolución", o para decirlo de un modo más sencillo, "a más represión, más conciencia". Después los militares, o la Triple A, secuestraron al delegado de fábrica, una persona



muy querida, burócrata peronista pero bastante democrático. Era una fábrica de venenos (clorados, fosforados, etc.). Había una sección que se llamaba Pigmentos, donde se preparaban las bases para las pinturas. Nunca nadie había llegado a la jubilación en esa sección, porque se morían de cáncer antes. O sea, que era una fábrica donde todo funcionaba bien, a condición de que los de Pigmentos se murieran jóvenes... Yo viví el golpe ahí, llegaban las camionetas con los milicos, se llevaban a alguno, o venían a patear y se iban. Yo ya ahí, a partir del golpe, perdí todo vínculo con el partido y volví a lo de mi vieja. Dentro de todo era lo mejor, me conocían en el barrio, igual por las dudas yo dormía abrazado a una escopeta.

Al año siguiente, en el '77, descubro en el diario un curso de Ricardo Wullicher, un curso gratuito en el Museo Municipal de Cine, de un tipo con cierta fama de izquierdista porque había dirigido *Quebracho* (después hizo *Borges para millones*, película en la cual colaboré como meritorio. Ahí lo conocí al viejo Georgie, amado por su escribienda y odiado por su ideología, en la Manzana de las Luces). Con Wullicher empecé los primeros cursos oficiales u oficiosos de cine, pero antes estudié con Claudio Caldini, un pionero del Súper 8, del grupo de cine experimental que tenía su centro en el Instituto Goethe (con Narcisca Hirsch, Marilouise Alemann, etc.).

AL, JV: ¿Cómo decidiste empezar a hacer cine?

M: Todos los que habíamos sido militantes antes, durante la dictadura, buscábamos un espacio en el que pudiéramos mantenernos activos y veíamos en el arte una posibilidad de expresión. Era algo que dejaban hacer los milicos en los primeros tiempos, empezaron a florecer los talleres literarios, las escuelas de danza, de teatro. Se editaba el *Expreso Imaginario*...

AL, JV: Muchos grupos de izquierda alentaban revistas culturales...

M: El partido tenía una revista cultural, claro que no decía que era del partido, porque el tema del arte nucleaba a muchos jóvenes y los milicos lo dejaban correr en los primeros años porque después hubo represión también en ese ámbito. Pero en ese momento estaban ocupados en *otras cosas*. Además podías fumar porros en la calle Corrientes o yirar disfrazado de Frank Zappa por el centro y no te paraba nadie.

El periodo entre el '76 y el '79 fue la época de represión más dura y oculta, cuando no se sabía bien que

estaba pasando. Yo había sido militante y sabía. Sabía además que los cuadros de la guerrilla armados eran 300 o 400. Si ellos querían, los limpiaban en una semana. Fueron los últimos que mataron, los mantuvieron vivos, o incluso telecomandados, porque estaban infiltrados hasta en la dirección nacional, para dedicarse a lo que realmente querían hacer, que era matar delegados de fábricas, dirigentes estudiantiles, liquidar a la izquierda de las fábricas. Mantuvieron viva la guerrilla (con pulmотор) para poder usarla como justificación de la represión generalizada, el estado de sitio, la censura, etc. El partido denunciaba claramente que había listas clandestinas, gente desaparecida, criticaba sobre todo al Partido Comunista porque no pedía la caída del gobierno militar, y denunciaba el peronismo, el radicalismo, la burocracia sindical y la Iglesia porque colaboraban con la dictadura.

En el '79 vuelvo a acercarme al partido. Entre el '76 y el '79 hice una doble vida, una de fachada súper burguesa y por otro lado estudiaba cine. Y en el '79 abro mi casa a las reuniones que se estaban preparando para enviar gente a la brigada Simón Bolívar, en Nicaragua.

Cuando empiezo a moverme nuevamente como estudiante de cine entro en relación con el TIT y me reengancho al partido. Entonces las cosas se empiezan a poner mal con mi mujer, porque entre otras cosas usaba sus revistas francesas *Paris Match* para esconder y pasar los periódicos del partido...

En la Escuela Panamericana de Arte lo conozco a Picun, él llegó a Buenos Aires desde Rosario separado de la militancia por el partido porque acababa de salir de la cárcel. Una vez me dice que conoce unos chicos muy *pioles* que hacen teatro, y que se iba a hacer una especie de festival. Era "El Zangandongo II" en el Teatro del Plata, cerca del Obelisco, una galería comercial toda vidriada por la cual se accedía a un sótano oscuro iluminado con velas, la gente sentada en el piso, te pasaba por delante gente vendada, sangrando, llevando cadenas, todo un clima de película de terror. Me gustó la cosa, me pareció fuerte, no se entendía un pomo, eran emociones, imágenes. Todo muy fragmentario. Salimos y en la entrada lo veo al Gordo Emilio (dirigente de la Juventud del PST) y con el Picun —con quien no había hablado nunca de política hasta entonces— nos dimos cuenta de que los dos lo conocíamos...

Ahí armamos un grupo para hacer cine en Súper 8. La primera cosa que hicimos fue un corto sobre *Figuraté*, el tema de Almendra. Luego viene el Picun y me dice que la gente del TIT le había hecho

A

una propuesta: "Quieren que hagamos los *120 días de Sodoma*, de Sade. Está el libro, está la plata...". Entonces conozco la casona de la calle Córdoba que era enorme, era un pasillo largo con la casa al fondo. La primera vez que voy, aparece de nuevo el Gordo Emilio.

Así armamos el TIC con el Picun y empezamos a reunirnos, no en la calle Córdoba, que era un quilombo, un happening permanente, sino que lo fuimos a ver a Luis Camilion y le propusimos hacer el "Cine Club de La Manzana de las Luces". Del TIT vinieron Sergio Bellotti y Daniel Fiorucci que eran teatreros y empezaron a hacer cine con nosotros, después estaba un tal Alejandro Ruiz que no era del partido y con el tiempo se hizo sindicalista de Canal 7, también Evaristo González, que era un cineclubista y que tampoco era militante del partido sino un simpatizante. Después apareció Adrián Fanjul que era menor de edad, hijo de un dirigente histórico del partido.

El taller funcionaba como una cooperativa, todos cotizábamos (es decir, poníamos una cuota mensual), teníamos toda la Manzana de las Luces a nuestra disposición y la "pantalla" del hermano del ministro de relaciones exteriores (Héctor Camilion) que supongo que sabía que éramos troskos pero nos dejaba correr y conseguía las películas, el proyector, todo. Nosotros hacíamos nuestra reunión aparte, en la que funcionábamos casi como una célula militante del partido.

AL, JV: La relación entre el partido y el TIT era distinta que en el caso de Cucaño, en el sentido de que el partido parece estar más ausente de la primera época del grupo rosarino, por lo menos hasta el 82.

M: Absolutamente opuesta, por lo menos en mi historia personal. Ellos eran artistas, eran chicos salvajes que leían a Artaud, a Lautréamont... Marginales, en el sentido de que a algunos hasta los habían echado de la escuela. Querían ser militantes y el partido les había dicho que "no, por ahora", porque había levantado la regional Rosario luego de una detención masiva. Se politizaron y llegaron luego a la militancia (que terminó destruyéndolos como artistas en algunos casos). Yo empecé siendo un militante y llegué a la vanguardia artística gracias a la política, y me parece que una parte del TIT había llegado a la actividad artística por la política.

AL, JV: ¿Esta diferencia tendrá que ver con que ustedes tenían unos años más?

M: Sí, éramos mayores. Yo había vivido el 73, y los chicos de Cucaño son hijos naturales de los 80. Además, porque todo iba muy rápido ¿no? En el 81 todavía se mataba gente. A partir de ahí empezó la apertura democrática, luego de una gran movilización en Plaza de Mayo. A la dictadura se le estaba yendo todo de las manos. Inmediatamente sacan el tema Malvinas. Pero fue todo de un día para el otro, me acuerdo que estaba encerrado en un departamento por un problema de seguridad (había desaparecido Pablo El Bueno) y al salir había cambiado el mundo, los libros de Marx se vendían en la calle Corrientes...

Por Ana Longoni y Jaime Vindel,  
Trieste, diciembre de 2011

# CONTRAINFORMACIÓN

Reproduzca esta información, hágala circular por los medios a su alcance: a mano, a máquina, a micrófono, oralmente. Mande copias a sus amigos: nueve de cada diez las estarán esperando. Millones quieren ser informados. El terror se basa en la incomunicación. Rompa el aislamiento. Vuelva a sentir la satisfacción moral de un acto de libertad. Derrote al miedo. Haga circular esta información<sup>1</sup>.

Usar el sistema para darlo vuelta: así se define la noción de contrainformación. Si el control de la información permite el control político en beneficio de los poderes transnacionales, la contrainformación puede colaborar en un proceso integral de liberación nacional y, si la materia prima de la comunicación es la información, la disputa debe darse también en ese terreno. No se trata sólo de desarticular los discursos oficiales, sino también de proponer alternativas, instalar nuevas agendas y construir otro modelo de noticiabilidad. De este modo, la contrainformación supone, constitutivamente, un enfrentamiento: no sólo contra el discurso oficial, sino fundamentalmente contra el orden establecido.

## LA GENEALOGÍA DE UN CONCEPTO

La idea de contrainformación nació vinculada a la noción de contracultura y de los movimientos que se expresaron como antítesis al sistema (anticapitalistas, antipatriarcales, antimilitaristas). Durante toda la década de los sesenta y principios de los setenta se usó la noción de contracultura para referirse y agrupar movimientos políticos tan disímiles como el Mayo francés, el *hippismo*, las luchas de descolonización o las manifestaciones pacifistas. La idea de contracultura emergía con más fuerza que la noción fragmentaria y desdibujada de subculturas. Estas experiencias mostraron la diversidad de ángulos posibles desde los cuales se podía hacer frente a los sistemas dominantes.

En el ámbito de la comunicación, a la noción tradicional expandida y estudiada desde los años veinte como efecto o propaganda política —usada luego como instrumento de control durante la Segunda Guerra Mundial y aprovechada a partir de la década de los cincuenta como gratificación,

herramienta publicitaria, comercial y transnacional— se opusieron formas alternativas de comunicación promovidas, dirigidas y auspiciadas por grupos sociales organizados y/o movimientos de liberación nacional en diversos países, que se proponían no sólo mostrar la otra cara de la información, sino instalar sus propias agendas mediáticas.

Como señalan López Martín y Roig Domínguez,

En cualquier caso, estar 'en contra de' puede no sólo ser una reacción, una negación o un rechazo, sino también significar 'diferencia', 'proposición', 'alternativa' [...]. Todo actor colectivo en el conflicto político contemporáneo vive en la necesidad de ampliar su espacio de intervención sobre la base de la visibilidad de su repertorio de acción y la legitimidad de su propuesta. En ese empeño, la técnica informativa y la dimensión comunicativa del trabajo político se convierten de forma gradual en centrales, determinantes y, en algunos casos, en la dimensión definitiva de algunos proyectos y organizaciones políticas<sup>2</sup>.

Hablar de contrainformación, más allá de la flexibilidad en el uso habitual del término, nos remite a experiencias concretas de acción política, muchas de las cuales se inscriben como una parte instrumental de proyectos de cambio social global. Se fueron creando bajo la concepción de un modelo de comunicación militante, medios en los más variados formatos (periódicos, radios, agencias de noticias, cine, videos, etc.) como herramientas estético-políticas que, en contextos de violencia política y lucha armada o de democracias formales, fueron concebidas como "armas de contrainformación".

## VOCES MÚLTIPLES Y CONTRAVOCES

En 1980 la Unesco incorporó el tema de la comunicación en su agenda y publicó un documento titulado "Voces múltiples, un solo mundo", también conocido como Informe MacBride<sup>3</sup>. El objetivo era analizar los problemas de la comunicación y las sociedades modernas, particularmente con relación a la fragilidad y la vulnerabilidad de la prensa a consecuencia de las grandes presiones económicas, financieras y políticas que tenían su origen en los intereses de los grupos multinacionales. El texto proponía un "Nuevo Orden de Información y Comunicación" más justo y equilibrado, que garantizara una democratización de la comunicación.

C

Denunciaba que el flujo de información de los países del primer mundo a los países del tercer mundo era diez veces más fuerte que en sentido contrario, mientras que el intercambio entre países del tercer mundo resultaba prácticamente inexistente. Se señalaba también que gran parte de la información mundial estaba controlada por unas cuantas corporaciones de comunicación transnacionales localizadas en Estados Unidos, Europa Occidental y Japón.

El informe y el debate que éste produjo crearon el campo propicio, a comienzos de la década de los ochenta, para que se propusieran, desde múltiples sectores, políticas internacionales y códigos de ética que regulasen el flujo de la información. A pesar de sus buenos deseos, el Informe MacBride mostró con el paso de los años la incapacidad de la Unesco para ejercer la presión internacional necesaria que atendiese los desequilibrios expuestos, pero la reflexión y el debate ubicaron a los movimientos y organizaciones sociales y sus medios como una nueva clave en el proceso de democratización de la comunicación.

Paralelamente a las iniciativas de la Unesco, en América Latina habían ido surgiendo cada vez más medios en manos de movimientos y organizaciones sociales múltiples y disímiles, que se definían a sí mismos como alternativos, radicales, libres, ciudadanos, contrainformativos, independientes, no convencionales, de nuevo tipo, comunitarios u otras denominaciones. Éstos constituyeron esfuerzos para balancear la distribución desigual de recursos de las grandes corporaciones mientras se proponían reforzar la acción de sus diferentes organizaciones y movimientos.

#### EXPERIENCIAS MÚLTIPLES EN AMÉRICA LATINA

En América Latina existe una larga tradición de medios contrainformativos. Por razones pragmáticas y de urgencia fueron surgiendo en los mismos campos de batalla, concebidos como armas de combate en medio de guerras civiles, bajo dictaduras o contextos de represión. Herederas de experiencias en otras latitudes, en los más disímiles gobiernos, con impronta y creatividad propias, surgieron múltiples iniciativas que se expandieron como mancha de aceite por todo el continente.

Una de las primeras experiencias contrainformativas fue Radio Rebelde, creada por el Che Guevara en la Sierra Maestra, Cuba, en 1958<sup>4</sup>. Entre

los años sesenta y setenta nacieron, entre muchas otras, las radios mineras en Bolivia, la Radio Sandino en Nicaragua, el cine militante y de contrainformación en Argentina. Se multiplicaron experiencias en Brasil, México, Perú y Venezuela. En Chile, bajo el gobierno de Salvador Allende en 1972, Mattelart y Dorfman se propusieron dar una batalla ideológica enseñando "Cómo leer al Pato Donald". En la década de los ochenta aparece en El Salvador el Sistema Radio Venceremos, que atraviesa todo el periodo de guerra civil y del cual surgen Radio Venceremos, en 1981, y Radio Farabundo Martí, en 1982. Miles de radios y otras formas de comunicación denominadas genéricamente "alternativas" proliferaron por todo el continente a lo largo de esa década<sup>5</sup>.

Estas experiencias fueron grandes escuelas de experimentación y exploración. Con circulación clandestina y restringida, o de la mano de gobiernos populares, crearon nuevas formas y circuitos de distribución y participación. Todas ellas se proponían, de uno o de otro modo, devolver la voz a los "sin voz", servir a las causas revolucionarias, mostrar lo que otros ocultaban, y democratizar la palabra.

#### ALGUNAS CARACTERÍSTICAS DE LOS MEDIOS DE CONTRAINFORMACIÓN

Las distintas experiencias que se engloban bajo este mismo término son tan diferentes que es muy complejo caracterizarlas. En general, coinciden en plasmar acciones de denuncia y agitación política a partir de una vinculación a, o como parte de, movimientos sociales interesados en producir sus propios discursos y modos de ver. Surgen entonces, en el seno de estas organizaciones, las preguntas de qué datos, qué descripciones, qué analogías, qué experiencias, qué imágenes silenciadas, ocultadas o tergiversadas, se debían comunicar y por qué medios.

El modelo contrainformativo se define, entre otros elementos, en la medida en que construye un conjunto de actores sociales, explicaciones causales, explicitación de conflictos, que no existen en los medios masivos o que se muestran desde la óptica del poder donde se invisibilizan o demonizan protestas sociales, acciones colectivas, dirigentes políticos. Está en el centro del debate la noción de distribución, circulación y acceso que garantice a los más amplios sectores

## CONTRAINFORMACIÓN



C



- fig. 1. Daniel Merle, Falso reportero gráfico detectado durante un levantamiento militar realizado en Buenos Aires, 1988.
- fig. 2. Rafael Calviño, Un militar apunta a los periodistas durante un alzamiento militar realizado en Buenos Aires, 1987.
- fig. 3. Enrique Rosito, A la salida de un canal de TV, el entonces General Luciano Benjamín Menéndez intenta atacar con un cuchillo a un grupo de manifestantes que lo repudían, Buenos Aires, 21 de agosto de 1984.



sociales el proceso de emisión y recepción de mensajes, pero también la noción de pertenencia, la discusión acerca de la propiedad, del financiamiento, de los usos alternativos de la tecnología. Se conecta la discusión también con procesos educativos, organizativos y de movilización populares.

Su campo de acción no sólo se encuentra en el terreno de los contenidos: al hacer un reconocimiento explícito de los mecanismos de manipulación mediáticos y transparentar sus modos de producción, las experiencias de contrainformación plantan batalla en el terreno de la emisión, pero también en el de la recepción. Al proponerse la crítica de la información oficial tienden, por un lado, a evaluar y analizar dicha información para ponerla al servicio de los intereses populares y, por otro, a generar las propias noticias y construir una contraagenda. Esto permite entonces entender la lectura crítica de los medios como una parte constitutiva de la contrainformación. Por otra parte, el modelo contrainformativo no implica necesariamente la creación de nuevos medios, sino la idea de favorecer la toma de conciencia sobre lo que circula, dónde, cómo y para quién. Entendido de esta manera, también dentro de los medios convencionales puede haber espacio para contenidos contrainformativos.

La comunicación en estas experiencias suele ser vista de un modo instrumental, y los que las llevan a cabo se suelen definir como militantes destinados al campo de la comunicación. Surge entonces la figura del “activista reportero”, que construye la información mediante su actividad política y ve el medio de comunicación como una herramienta de intervención política. El funcionamiento de estos medios es, por lo general, autogestionario, no lucrativo y no profesional. Esto trae aparejado que, numerosas veces, su repercusión se dé en ámbitos reducidos de círculos militantes, con códigos simbólicos y lingüísticos compartidos por unos pocos y alejados de las audiencias de masas.

Armando Cassigoli, decano de la Facultad de Filosofía de la Universidad de Chile durante el gobierno de Allende, fue uno de los autores que reflexionó sobre este tema en un artículo de obligada referencia<sup>6</sup>:

Lo importante de una contrainformación es que debe ir tan lejos como pueda para lograr índices cada vez más comunicativos y menos informativos

[...], la contrainformación abarca campos tan diversos como la educación, los medios, la investigación científica, la justicia [...]. En todos estos ámbitos, desde la perspectiva contraria, usando cualquier medio que incite a la comunicación en un ambiente masivo, y luchando por la posibilidad de que la información correcta sea gestionada directamente por los protagonistas de los hechos, para dar al ciudadano la posibilidad de reflexionar sobre los hechos con nuevos instrumentos informativos o de crear la información donde ésta no exista [...]. La contrainformación no es otra cosa que el mecanismo para estimular la conciencia crítica de los ciudadanos con el fin de empujar, a la vez, su participación en el proceso histórico que viven<sup>7</sup>.

Frente a la espectacularización de los temas, al tratamiento anecdótico y faranduloso, a la casuística, a la desjerarquización, a la agenda temática del poder de turno, al ocultamiento y la censura o a la desinformación deliberada, los medios de contrainformación se propusieron hablar de lo que no se habla, mostrar las redes causales de los acontecimientos, jerarquizar, historizar, desmitificar, mostrar el detrás de las escenas, darle marcos y contextos a los acontecimientos y articular acciones con movimientos políticos que proponían cambios estructurales. Muchas de estas experiencias apelaron a la idea de red mucho antes de que existiera Internet, ya que se proponían conectar propuestas aisladas que articularan una contraagenda.

En todo caso, mientras los medios hegemónicos buscaron (y buscan) espectadores y entretenimiento, los medios de contrainformación buscaron (y buscan) participantes y compromiso social.

#### EXPERIENCIAS PARADIGMÁTICAS EN EL CONO SUR

Bajo las dictaduras en América Latina, la noción de información adquirió el mero rol de propaganda oficial. Los medios en manos de los Estados represores fueron fenomenales herramientas de desinformación. La diseminación del terror a través de la desaparición y la muerte, a través de la censura explícita, más la complicidad generalizada de los dueños de los grandes medios, se conjugaron a la hora de definir la información disponible para la población.

Las dictaduras ejercieron su poder en el ámbito mediático de la misma manera que en las demás esferas de la vida social: de forma violenta, homogénea y sistemática. Pero, a pesar de esto y aun en las condiciones más adversas, surgieron en todos los países instancias de contrainformación que permitieron hacer circular la información prohibida. En estos países, la violación sistemática de los derechos humanos marcó a fuego las experiencias contrainformativas que, en un porcentaje importante, se dedicaron a la denuncia de dicha violación. Es el caso de dos experiencias paradigmáticas, la agencia ANCLA en Argentina y los informes de Teleanálisis en Chile.

#### PERFORAR EL MURO DE SILENCIO

ANCLA (Agencia de Noticias Clandestina)<sup>8</sup>, la Cadena Informativa fueron dos herramientas de contrainformación creadas por el escritor y militante Rodolfo Walsh en junio de 1976 en Argentina, dos meses después de consumado el golpe de Estado<sup>9</sup>. La Agencia se proponía perforar el muro de silencio que la dictadura había generado. Al “terror basado en la incomunicación” Walsh propuso responder estructurando una forma de comunicación clandestina.

Gracias a la multiplicidad de fuentes con que contaban, el equipo de ANCLA pudo informar sobre la suerte corrida por miles de desaparecidos, denunciar el plan de exterminio sistemático desconocido hasta entonces en el país (llevado adelante por las fuerzas armadas) y la existencia de campos de concentración donde se torturaba y asesinaba a prisioneros. Los cables de la agencia proveían informaciones fidedignas a los medios nacionales y extranjeros con datos aportados incluso por periodistas que conocían hechos pero no podían publicarlos en los medios para los cuales trabajaban.

Junto con la Cadena Informativa —un sistema de gacetillas que se repartían de mano en mano—, la agencia se proponía tres objetivos centrales: brindar información a los periodistas con el fin de romper el bloqueo informativo; funcionar como una herramienta de denuncia de las violaciones a los derechos humanos, de la política económica y de la situación social general que se vivía en el país y agudizar las contradicciones existentes en el seno de las fuerzas armadas y demás sectores de poder funcionando como instrumento de acción psicológica contra el poder económico y militar de la dictadura.

El propio sistema de distribución y retransmisión de noticias propiciaba la participación popular en el proceso comunicacional en tanto fuentes y retransmisores de la información. Su principal fuente era la prensa legal de la cual hacían un análisis exhaustivo, las “escuchas” por interferencias a las redes de comunicación del aparato represivo y los testimonios de muchas personas que, superando el terror, contaban lo que habían visto u oído.

La agencia, rompiendo la tradicional polaridad donde un emisor centralizado se dirige a una masa dispersa de receptores, apeló a que cada receptor se convirtiera en un nuevo emisor, generando una cadena de información que desafiaría el silencio, la incomunicación, la ausencia de noticias y el miedo. Aunque con una incidencia real marginal y muy escasa circulación, un puñado de hombres y mujeres con máquinas de escribir, aislados y perseguidos, habían logrado crear una poderosa y eficaz arma contra el poder.

En el contexto chileno también se desarrollaron experiencias que podríamos relacionar con el concepto de “contrainformación”. La más conocida de ellas fue Teleanálisis [►TELEANÁLISIS], un noticiero televisivo clandestino que circuló en Chile bajo la dictadura de Pinochet desde 1984 hasta 1989. Pero ya con anterioridad habían surgido una serie de revistas de oposición a la dictadura. Pese a contar con una supuesta tolerancia por parte del régimen, estas publicaciones fueron permanentemente hostigadas por los aparatos de poder. Una de las políticas de censura más emblemáticas transcurrió en torno a las masivas protestas del 5 y 6 de septiembre de 1984. Días antes de la movilización, el 3 de septiembre, las revistas *Apsi*, *Análisis*, *Cauce* y el periódico *Fortín Mapocho* fueron allanadas y se requisaron los ejemplares en los quioscos, dejando fuera de circulación las ediciones que difundían la protesta, a lo que luego se sumó la clausura de los radios de oposición. A continuación, el día 8 de septiembre, la dictadura emitió el bando n° 19, donde se decretaba la prohibición a esos medios de prensa de publicar “imágenes de cualquier naturaleza”, decreto que se mantuvo vigente entre septiembre y noviembre de aquel año. En reacción a esas medidas, que según algunos buscaban evitar las caricaturas que parodiaban la figura de Pinochet, las revistas de oposición adoptaron diversas estrategias. El *Fortín Mapocho* apareció con unos rectángulos negros en aquellos lugares donde debían ir las fotografías, la revista *Cauce* optó por sugerentes recuadros blancos, la revista

C

**Análisis por cuadros atravesados con la palabra “Censurado”.** Además, esta última publicación incluyó también diversos *caligramas* que burlaban la prohibición del régimen al elaborar imágenes con palabras, habilitando así una forma de visibilidad que no cabía dentro de las categorías sancionadas por la dictadura.

#### DEBATES TEÓRICOS/ EXPERIENCIAS MÚLTIPLES

Raymond Williams<sup>10</sup> distingue tres tipos de formaciones culturales en función de las relaciones declaradas y reales que los actores sociales establecen con otras organizaciones del mismo campo o de la sociedad en general: las de *especialización*, las *alternativas* y las de *oposición*. Son estas últimas *formaciones de oposición* las que, además de presentar una alternativa<sup>11</sup>, se convierten en una oposición activa a las instituciones establecidas y a las condiciones generales dentro de las cuales éstas existen e implican una beligerancia activa frente a las instituciones consagradas. Por dicho motivo estas formaciones se asocian muchas veces a las vanguardias artísticas y forman parte de procesos más globales de transformación social.

Frente a la información dominante (unidireccional, jerárquica y vertical), las experiencias de contrainformación que se inscriben en estas formaciones culturales de oposición le contraponen modelos que proponen ser dialógicos, transversales y participativos. Desde la premisa de que quien controla la información controla también el poder (económico, político, cultural, social, militar), se trata de dismantelar esas redes y mostrar cómo bajo la circulación de ideas subyace una circulación de poder.

Gramsci distinguió entre *dominio* y *hegemonía*, entendiendo al primero expresado en formas directamente políticas y, en tiempos de crisis, coercitivas; y, al segundo, como una expresión de la dominación, pero desde un “complejo entrecruzamiento de fuerzas políticas, sociales y culturales”. En el primer caso, que caracterizaría los procesos dictatoriales, en el proceso de “imposición” de esta ideología, la conciencia relativamente heterogénea, confusa, incompleta o inarticulada de los hombres y mujeres es atropellada en nombre de este sistema decisivo y generalizado. En el segundo caso, los intereses de la clase dominante pasan a ser un interés

general en apariencia natural, inevitable, eterno e indiscutible en tanto los medios son instrumentos clave de esa imposición.

A partir de los años ochenta, de la relectura de los textos de Gramsci, de los aportes de Raymond Williams y de la Escuela de Birmingham, entre muchos otros, en los estudios sobre medios comienza a preguntarse no sólo si hay imposición (de códigos culturales, formas de pensar y actuar, modas, etc.), sino por qué algo se impone y de qué manera. La famosa pregunta que atraviesa la década de los ochenta respecto a los medios es ya no sólo qué hacen los medios con la gente, sino también qué hace la gente con los medios.

En términos de construcción de la hegemonía (más que de dominación pura y dura) las clases populares encontrarían utilidades en esa situación y por eso pueden prestar su consenso y otorgar legitimidad. En las investigaciones sobre medios a comienzos de los ochenta comienzan a tomarse en cuenta entonces las necesidades, las expectativas, los gustos, los consumos y los deseos de los “consumidores”.

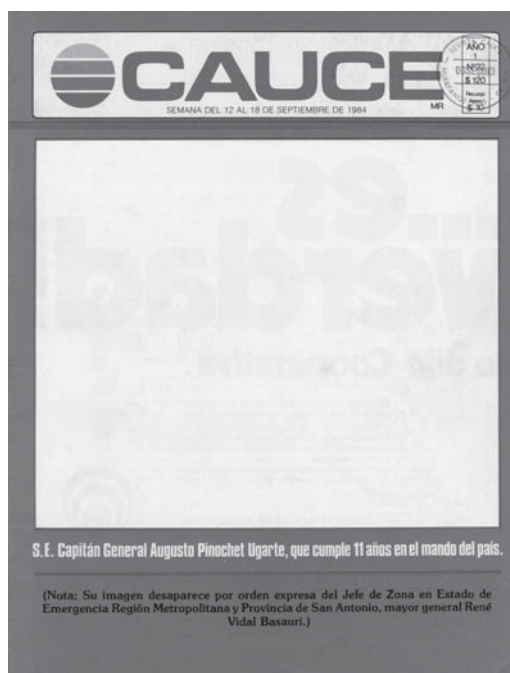


fig. 4. Portada de la revista *Cauce*, Santiago de Chile, n° 22, 12-18 de septiembre de 1984. Ejemplar publicado tras la emisión del bando n° 19, por el que la dictadura de Augusto Pinochet decreta la prohibición a los medios de prensa de publicar “imágenes de cualquier naturaleza”.

Estos nuevos debates se trasladaron a las experiencias comunicacionales que se expandieron en los años ochenta en América Latina durante el final de las dictaduras y el inicio de los procesos democráticos. Muchas de las experiencias de contrainformación surgidas y realizadas bajo las más feroces represiones fueron desapareciendo o resignificándose. Lo que antes las unía ahora las dispersaba. La mayor libertad de expresión generaba nuevos desafíos de lenguajes, de formas, de contenidos y de técnicas. Nuevas realidades emergían después de la asfixia y daban vida a múltiples actividades culturales. Lo que había sido contracultural pasaba a ser oficial y lo que era frívolo en tiempos de horror encontraba ahora espacios posibles. Los discursos desgarrados y subterráneos se cruzaban con necesidades expresivas liberadas tras la posrepresión. Volvían a circular viejos discursos sociales a los que se sumaban nuevas y múltiples voluntades. En este contexto, no eran fáciles los nuevos diálogos y las experiencias de contrainformación debieron necesariamente reinventarse o quedar en la historia.

CG

## NOTAS

- <sup>1</sup> Rodolfo Walsh, encabezamiento de los cables de ANCLA (Agencia de Noticias Clandestina), Argentina, 1976.
- <sup>2</sup> Sara López Martín y Gustavo Roig Domínguez, *Del tam-tam al doble click. Una historia conceptual de la contrainformación*, Madrid: Nodo50, 2004.
- <sup>3</sup> Sean MacBride era un político irlandés que había ganado el premio Nobel de la Paz en 1974 y que, entre muchas otras cosas, había sido fundador de Amnistía Internacional. La Unesco, en 1980, lo puso al frente de una comisión con la tarea de producir un informe acerca de la importancia de la prensa en la sociedad.
- <sup>4</sup> El Che Guevara escribiría luego en su libro *Guerra de guerrillas*: "Por radio se explicarán todos los problemas, la forma de defenderse de los ataques aéreos, por dónde están las fuerzas enemigas, citando nombres familiares. La propaganda de tipo nacional contará con los periódicos del mismo tipo que los anteriores, pero podrán narrarse una serie de hechos, de batallas que interesan fundamentalmente al lector, noticias mucho más frescas y más exactas que lo que pueda hacerlo nadie [...]. Explica, enseña, enardece, determina en amigos y enemigos sus posiciones futuras. Sin embargo, la radio debe regirse por el principio fundamental de la propaganda popular, que es la verdad; es preferible decir la verdad, pequeña en cuanto a dimensiones efectistas, que una gran mentira cargada de oropel".
- <sup>5</sup> Es significativo, por ejemplo, que la Asociación Mundial de Radios Comunitarias (AMARC) se fundara en 1983.
- <sup>6</sup> Armando Cassigoli, "Sobre la contrainformación y los así llamados medios alternativos", en Máximo Simpson Grinberg, *Comunicación alternativa y cambio social*, Ciudad de México: Premia, 1989, pp. 63-71.

<sup>7</sup> Ibid., p. 70.

<sup>8</sup> Para profundizar en la historia de esta experiencia, ver Natalia Vinelli, *ANCLA, Una experiencia de comunicación clandestina orientada por Rodolfo Walsh*, Buenos Aires: La Rosa Blindada, 2002, en [http://www.desaparecidos.org/nuncamas/web/investig/ancla/ancla\\_00.htm](http://www.desaparecidos.org/nuncamas/web/investig/ancla/ancla_00.htm). Los datos sobre ANCLA utilizados en este artículo fueron tomados de este libro.

<sup>9</sup> Rodolfo Walsh, antes de la creación de ANCLA, había escrito investigaciones como *Operación Masacre* y *Quién mató a Rosendo*, participado en la creación de la agencia Prensa Latina en Cuba, dirigido el semanario obrero de la Central General de Trabajadores de la Argentina y contribuido a la experiencia de un diario masivo y popular como fue *Noticias*, entre 1973 y 1974. En los últimos años de su vida, el escritor se había integrado a la organización Montoneros, de la cual formaba parte la Agencia, pero con la que mantenía al mismo tiempo una autonomía relativa, ya que en ese entonces tenía diferencias con su conducción, que dejó plasmadas en una serie de escritos. En marzo de 1977, Rodolfo Walsh fue asesinado por un grupo de Tareas de la Marina. (Para más datos ver Eduardo Jozami, *Rodolfo Walsh, la palabra y la acción*, Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2011).

<sup>10</sup> Raymond Williams, *Sociología de la cultura*, Barcelona: Paidós, 1994, p. 65.

<sup>11</sup> Hay un debate de vieja data entre la contrainformación y la alternatividad, pero ambas denominaciones parten de una noción colectiva en la organización, estructura, mensaje y propósitos, al momento de pensar en el acceso a la información. Para Cassigoli, ambos conceptos provienen de tradiciones diferentes. "La contrainformación —sostiene— tiende a criticar y dar vuelta a la información oficial y, con la óptica de la clase trabajadora, ponerla a su servicio, sin necesidad de crear otros medios paralelos o alternativos". Según este autor, "los medios alternativos son espacios de información/difusión de pequeña escala y escasa eficacia, apenas un 'ruido' frente al discurso dominante" (Armando Cassigoli, óp. cit., p. 69). Para otros autores, por el contrario, esta lectura es lineal y proponen pensar la relación entre ambos conceptos como una relación dialéctica. Ver Natalia Vinelli y Carlos Rodríguez Esperón (eds.), *Contrainformación: medios alternativos para la acción política*, Buenos Aires: Peña Lillo, 2004.

C

## TELEANÁLISIS

Entre 1984 y 1989 se realizó en Santiago de Chile Teleanálisis, un noticiario clandestino grabado en cintas de video VHS y distribuido de manera informal sorteando las condiciones de censura impuestas por la dictadura. El proyecto surgió entre militantes de la Izquierda Cristiana y periodistas de una de las más importantes revistas de oposición al régimen — la revista *Análisis*—, que decidieron experimentar sobre el soporte audiovisual nuevos modos de informar acerca de los acontecimientos no transmitidos por los medios de comunicación adheridos al régimen. Teleanálisis se convirtió en una televisión alternativa a la oficial, con reportajes a protagonistas y testigos de diversos acontecimientos vinculados a la política de oposición a la dictadura, dando cuenta de una amplia gama de sucesos como la violencia en las calles y el secuestro ilegal de personas, cubriendo huelgas y paros, así como encuentros culturales de resistencia a la dictadura.

En total se realizaron 202 reportajes, editados en 46 capítulos distribuidos mensualmente en cintas

a través de un sistema de abonados y entregadas de manera personal en organismos sociales, sindicatos, parroquias, grupos estudiantiles, partidos políticos y agencias periodísticas internacionales.

La estructura televisiva y de acción social de Teleanálisis tuvo varios antecedentes. Entre ellos es posible mencionar la implementación de proyectos educativos de sectores de la izquierda en Chile, que utilizaron el video como herramienta eficaz para explorar técnicas más efectivas en la pedagogía. Por otra parte, contradiciendo el supuesto rechazo de la izquierda a las nuevas tecnologías, las Juventudes Comunistas de Chile (JJCC), en el año 1979, organizaron desde la clandestinidad un equipo audiovisual para producir material de uso interno del partido, utilizado como herramienta de difusión, formación y adoctrinamiento de militantes. Otros camarógrafos chilenos como los hermanos Salas [► GUERRILLAS] arriesgaron su vida a principios de los años ochenta en Chile captando imágenes de protesta, como "Las marchas de hambre en 1982", que se mostraban a través de la "Red de video popular de Ictus" y de sus contactos con agencias internacionales. Por último, podemos mencionar al grupo Eco y al grupo Video Proceso. Este último realizó en 1982 una serie de documentales temáticos que pueden considerarse el principal antecedente de Teleanálisis. Aun así, la experiencia de Teleanálisis no sólo será la que cuente con una organización más estable y prolongada en el tiempo, sino que dará un giro decisivo al uso del video, el cual adquirirá un fuerte carácter periodístico y asumirá un lenguaje televisivo renovador, sin precedentes en Chile.

Una de las principales novedades que introdujo Teleanálisis fue la decidida opción de sacar la cámara a la calle y poner el énfasis en lo testimonial. Cabe notar que las primeras cámaras de video portátil ingresaron en Chile a fines de los setenta, presentando nuevas condiciones de autonomía y maniobrabilidad. De esta manera se abrió un espacio para que los camarógrafos se introdujeran en los acontecimientos que ocurrían en la calle y que requerían de esta agilidad en el registro. En muchas ocasiones, el registro en vivo de la realidad con la cámara de video realizado por los camarógrafos de Teleanálisis en situaciones de fuerte represión se tornó en una acción subversiva y peligrosa, pues lograba romper con el régimen de visibilidad impuesto desde los medios oficiales. En efecto, uno de los hitos más estremecedores captados por las cámaras de Teleanálisis fue el momento en que un policía disparó contra la estudiante María Paz Santibáñez durante una protesta, frente al Teatro



figs. 1, 2. Fotogramas de *Teleanálisis*, 1984-1989.



Municipal de Santiago<sup>1</sup>. El video fue puesto a disposición de los familiares de la joven y evidenció la arbitrariedad con que el hecho fue mostrado por los medios oficiales. De esta manera, Teleanálisis materializó el compromiso de la acción periodística de un modo que no se ha vuelto a ver desde entonces en Chile.

En 1984, la dictadura lanza el Decreto Ley 1.217 que "prohíbe informar sobre hechos que puedan provocar alarma en la población, alterar la tranquilidad ciudadana o versen sobre actos terroristas"<sup>2</sup>, obligando a los medios a someterse a previa censura o bien a acogerse a los comunicados oficiales del gobierno. Por lo tanto, cualquier exhibición y circulación pública de materiales audiovisuales debía ser aprobada por un aparato estatal de censura cinematográfica. Sin embargo, esta legislación tenía un vacío: no era aplicable a la producción audiovisual destinada a ser enviada al extranjero. Para evadir las restricciones impuestas por esta ley, Teleanálisis iniciaba todos sus capítulos con la frase "Prohibida su difusión pública en Chile".

Por otro lado, Teleanálisis tenía en cuenta que la práctica de circulación alternativa de televisión, que en general implica grupos de discusión y el contraste con las informaciones oficiales, podía revertir las formas de control que caracterizan el uso hegemónico de este medio.

Por último, cabe señalar que Teleanálisis y los demás grupos dedicados a la producción de video, como Eco, Video Proceso e Ictus, tuvieron contacto con otras experiencias latinoamericanas desde comienzos de los ochenta a través de lo que se denominó la Corriente de Video Alternativo. Años más tarde, en 1988, llegó a organizarse el Primer Encuentro de Video Alternativo, que se realizó en Chile y en el que confluyeron participantes de Chile, Bolivia, Brasil, Argentina, Perú y Uruguay. Para esa ocasión se redactó un documento, el Manifiesto de Santiago, que funcionó como documento fundacional del Movimiento de Video Latinoamericano. Aunque la iniciativa cobró fuerza y se realizaron dos encuentros más, finalmente se declaró el Festival de la Habana como el espacio de reunión permanente del movimiento.

IG

#### NOTAS

<sup>1</sup> Ver "Teleanálisis. El registro no oficial de un época", tesis de grado en Comunicación Social realizada por Rodolfo Andrés Gárate Cisternas y José Luis Navarrete Rovano, Santiago de Chile: Universidad Diego Portales, 2002, pp. 104-109.

<sup>2</sup> Germán Liñero Arend, *Apuntes para una historia del video en Chile*, Santiago: Ocholibros, 2010, p. 60.



#### VISIBILIDAD

La política consiste en reconfigurar el reparto de lo sensible que define lo común de la comunidad, en introducir sujetos y objetos nuevos, en volver visible aquello que no lo era y hacer que sean entendidos como hablantes aquéllos que no eran percibidos más que como animales ruidosos<sup>1</sup>.

Desde que existe lo que se denomina "espacio público", también existe una lucha de los distintos sectores sociales por su utilización: ocuparlo, apoderárselo, hacerse visible en él. Cuando la conflictividad social se desplazó al espacio público urbano, la lucha por la ocupación de las calles, plazas o lugares simbólicos (desde la toma de la Bastilla en Francia hasta las rondas de madres de desaparecidos en Plaza de Mayo en Buenos Aires o las convocatorias en la Puerta del Sol en Madrid) y por el espacio público mediático (primeras planas, segundos de pantalla, centimetraje de prensa, etc.) fueron parte de las estrategias de los partidos y agrupaciones políticas y de los movimientos sociales, culturales y/o artísticos que se disputan porciones de poder.

En esas instancias (reuniones, marchas, tomas, barricadas, intervenciones, etc.) los diferentes actores sociales se muestran a los otros (gobernantes, prensa, público en general) y exponen sus demandas, propuestas o peticiones con huelgas de hambre, marchas, acampes en lugares públicos, piquetes en las rutas, ocupación de lugares simbólicos, despliegue de estrategias artísticas, entre otros. Las protestas en sí mismas pueden definirse como el modo en el que distintos grupos e identidades colectivas luchan por hacer visibles sus demandas, sus formas de pensar, ver o sentir. Son una forma de instalar en la escena social críticas, reclamos y cuestionamientos, en definitiva, formas de representación de los conflictos sociales.

Una de las formas más flagrantes de exclusión ciudadana en la actualidad se sitúa justamente ahí, en la desposesión del *derecho a ser visto y oído*, que equivale al de existir/contar socialmente, tanto en el terreno individual como el colectivo, tanto en el de las mayorías como en el de las minorías<sup>2</sup>.

#### EL PROBLEMA ES LA MEDIACIÓN

Muchas estrategias de movimientos políticos y sociales que se sublevan por algún motivo tienen como

C



fig. 1. Daniel García, *En una Plaza de Mayo inundada, frente a la Casa de Gobierno, los familiares portan las fotos con los rostros de los desaparecidos*, Buenos Aires, 1983.

fig. 2. Gerardo Dell'Oro, *Las Madres de Plaza de Mayo vuelven visibles a sus hijos detenidos-desaparecidos a través de la fotografía*, Buenos Aires, 1990.

fig. 3. Eduardo Longoni, *Marcha por la vida*, Buenos Aires, 5 de octubre de 1982.



fig. 4. Marco Ugarte Atala, *Estudiante baleado por la policía*, Santiago de Chile, 1986.

fig. 5. Eduardo Grossman, *El Camarazo*, Buenos Aires, 1982.

fig. 6. Omar Torres, *Un grupo de Madres de Plaza de Mayo se dirige hacia la Casa de Gobierno*, Buenos Aires, ca. 1982.

uno de sus ejes visibilizar sus demandas o discursos, que de alguna forma fueron silenciados, ignorados o tergiversados. Cuando estas estrategias no existen, los conflictos nacen con un déficit de comunicación que se suele enfrentar con la ideología de la ocultación y la privatización de lo público que ejercen los poderes constituidos.

Cualquier protesta social se desarrolla en una zona gris que atraviesa las dinámicas de lo político y lo comunicativo. Esto hace que la relación entre movimientos, partidos y organizaciones sociales con los medios masivos de comunicación sea, por lo general, problemática. Los medios que supuestamente tienen por función mediar entre esos grupos sociales y el público en general lo hacen con sus propios intereses puestos en juego, sus reglas y estrategias, que muchas veces responden al mismo poder que mantenía esas demandas ocultas<sup>3</sup>.

En este sentido, los medios de comunicación masivos son un espacio de lucha por la visibilidad<sup>4</sup>, pero los medios en sí mismos son actores políticos. Esas construcciones narrativas de apoyo, desaprobación o ignorancia de dichas protestas influyen muchas veces en el éxito o fracaso de las mismas. No siempre la estrategia es la ocultación, muchas veces es la demonización, la información confusa, la presentación estereotipada o prejuiciosa de los hechos y sus protagonistas. La búsqueda de visibilidad choca entonces frontalmente con lo que los distintos poderes tratan de invisibilizar. Las imágenes en general y la fotografía en particular son objetos privilegiados de visibilidad y han sido utilizadas en distintas épocas y momentos históricos para mostrar u ocultar

de manera intencional, para dirigir la mirada, para inducir interpretaciones, para construir realidades. La noción de que hay que “ver para creer” tiene aún hoy fuerza en nuestras sociedades, en las que la visión sigue atada a parámetros fuertes de credibilidad.

C

#### DICTADURAS EN AMÉRICA LATINA: ENTRE EL OCULTAMIENTO Y LA VISIBILIDAD

En muchas de las dictaduras del Cono Sur durante las décadas de los setenta y los ochenta, la desaparición forzada de personas fue la principal modalidad represiva. A partir de la experiencia de Argelia primero y Chile después —países donde la represión abierta e indiscriminada provocó fuertes condenas internacionales de forma inmediata—, otras dictaduras, especialmente la argentina, resolvieron que la represión fuera clandestina.

La propia figura del “desaparecido” implicaba ocultar a la vista social su destino. La desaparición de personas combinaba una cierta visibilidad (del secuestro, de los allanamientos y en algunos casos de los cadáveres) con el secreto (de lo que sucedía con los detenidos en los centros clandestinos de detención). Esto era una política específica de determinación del terror<sup>5</sup>.

La negación del poder represor de la existencia de los detenidos-desaparecidos se extendió a los familiares que los buscaban. Una de las formas de esa negación era la ausencia de dichas noticias en la prensa o su presentación confusa, tergiversada y/o descontextualizada. A este doble ocultamiento, de los desaparecidos y de sus familiares buscándolos, se logró oponer una doble visibilidad. Por un lado, las madres y otros familiares comenzaron a portar las fotos de sus hijos e hijas, esposos, mujeres, nietos y nietas, devolviéndoles un rostro, una identidad, una historia y un lazo social, volviendo visibles a quienes se había hecho desaparecer, es decir, ocultar a la vista social. Pero ellas mismas estaban invisibilizadas. Ahí es donde la acción de artistas activistas y de algunos fotoreporteros colaboró para quebrar esta segunda invisibilización. Imágenes e intervenciones artísticas en calles y plazas ayudaron a conformar y amplificar la dimensión simbólica de este movimiento de denuncia, especialmente el que conformaban las Madres de Plaza de Mayo. “[Las Madres] Querían ser vistas. Era una obsesión”<sup>6</sup>.

La fotografía fue también un pilar fundamental para la construcción de su imagen social. A partir de las acciones del movimiento de derechos humanos, muchas veces conformadas y acompañadas por ac-

6



ciones de arte (uso de fotos, pañuelos, siluetas, máscaras, instalaciones, muñecos gigantes, pancartas, etc.), algunos reporteros gráficos tomaron fotografías emblemáticas que se transformaron en los íconos del relato visual contra la dictadura hasta hoy en día.

Las fotos de las Madres y otros familiares llevadas como pancartas las imágenes de sus seres queridos, como en el juego de las muñecas rusas, permitieron romper esa doble ocultación: las desapariciones mismas y las acciones que se llevaban a cabo en su búsqueda.

Ese nuevo uso de las fotos de desaparecidos llevadas por sus familiares permitieron un despliegue visual que los fotógrafos supieron aprovechar y ayudaron a expandir. Este proceso de hechos — producción de imágenes de esos hechos, circulación y reconocimiento — es el que hace que dichas imágenes se hayan transformado en una forma de construcción visual que favoreció la difusión y el conocimiento de lo sucedido bajo el terrorismo de Estado.

Como señala Claudia Feld, “las imágenes han sido centrales para representar y mostrar la desaparición, tanto durante la dictadura como posteriormente. La desaparición, acto por definición de sustracción de la imagen, se ha dado a conocer, en la Argentina y en el mundo, mediante imágenes”<sup>7</sup>.

Desde sus inicios en el siglo XIX, la fotografía demostró ser un eficaz medio de lucha contra el olvido. El retrato, uno de sus usos más extendidos, sirvió históricamente para vivificar lo muerto, para recordar a los familiares fallecidos, para establecer nexos entre la vida y la muerte. El uso que le dan los familiares de detenidos-desaparecidos a las fotos de sus seres queridos se apoya en esta tradición previa a la que le suman la dimensión política. Los familiares no sólo usan la fotografía para recordar, esencialmente buscan, denuncian y hacen reaparecer en la escena pública al ser desaparecido.

Las fotos que lentamente comenzaron a aparecer en la prensa y a multiplicarse en folletos, carteles, documentales, exposiciones y libros, se fueron tornando en testimoniales, y también en símbolos desafiantes; hicieron visible lo que se había intentado invisibilizar, confirmando que “no sólo lo visual se construye socialmente, sino que lo social se construye visualmente”<sup>8</sup>.

Las imágenes (entre las cuales las fotografías de prensa ocupan un lugar destacado) forman parte de una construcción visual de lo social. En esa construcción hay una disputa de sentidos, una lucha por la representación y el reconocimiento. Hay visibili-

dades en pugna que se enfrentan a lo que permite, como visible óptimo, el poder. Así fue a lo largo de la historia.

En la actualidad, es común escuchar que los medios sustituyeron a las plazas como lugar de encuentros de interacción física, de presencia pública y/o de protesta social. Estas voces suelen escucharse en los mismos medios. Sin embargo, lo que surge en distintas latitudes del globo son combinaciones de presencias reales y mediáticas, múltiples plazas, calles y espacios en los que se suceden nuevas estrategias de intervención creativas, conflictivas y críticas que a su vez generan nuevas formas de visibilidad pública y de acción social. Múltiples escenarios que son a la vez testigos, protagonistas y puentes.

CG

#### NOTAS

- <sup>1</sup> Jacques Rancière, *El malestar en la estética*, Buenos Aires: Capital Intelectual, 2011.
- <sup>2</sup> Jesús Martín-Barbero, “Transformaciones comunicativas y tecnológicas de lo público”, en *Metapolítica*, Ciudad de México, 2001, vol. 5, nº 17.
- <sup>3</sup> Como contrapartida, las estrategias de contrainformación nacen con el propósito, entre otros, de abolir esa mediación y crear y poner en circulación sus propios discursos.
- <sup>4</sup> Cabe señalar, como indica Ana Lucía Magrini, que no todas las protestas sociales se formulan con la intención de obtener visibilidad mediática. Hay protestas que se configuran desde los márgenes de la esfera pública, como las indígenas, que suelen acudir a estrategias de comunicación alternativas que van más allá de los medios de comunicación masivos y que incluyen la comunicación basada en el contacto cara a cara. Ver Ana Lucía Magrini, “La efervescencia de la protesta social. De luchas, demandas, narrativas y estéticas populares”, en E. Rabinovich, A. L. Magrini y O. Rincón (eds.), “*Vamos a portarnos mal*”. *Protesta social y libertad de expresión en América Latina*, Bogotá: Centro de Competencia en Comunicación C3, Fundación Friedrich Ebert y ADC Asociación por los Derechos Civiles, 2011.
- <sup>5</sup> Pilar Calveiro, *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*, Buenos Aires: Colihue, 1998; Antonia García Castro, “¿Quiénes son? Los desaparecidos en la trama política chilena (1973-2000)”, en Bruno Groppo y Patricia Flier (dirs.), *La imposibilidad del olvido. Recorridos de la memoria en Argentina, Chile y Uruguay*, La Plata: Ediciones Al Margen, 2001; Claudia Feld, “Imagen, memoria y desaparición. Una reflexión sobre los diversos soportes audiovisuales de la memoria”, en *Aletheia*, revista de la Maestría en Historia y Memoria de la FAHCE, La Plata, 2010, vol. 1, nº 1.
- <sup>6</sup> Ulises Gorini, *La rebelión de las Madres. Historia de las Madres de Plaza de Mayo*, Tomo I (1976-1983), Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2006.
- <sup>7</sup> Claudia Feld, óp. cit.
- <sup>8</sup> Rossana Reguillo, “Políticas de la (In)visibilidad. La construcción social de la diferencia”. Curso: Educación, imágenes y medios. FLACSO Virtual, 2010, en [http://issuu.com/luly/docs/politicas\\_de\\_invisibilidad\\_r.reguillo](http://issuu.com/luly/docs/politicas_de_invisibilidad_r.reguillo).

## CUERPOS Y FLUJOS

Mientras aspectos en otro tiempo insospechados de la fisiología humana se exponen, analizan y auscultan con detalle, el concepto de cuerpo parece perder algo de nitidez. No obstante, es una noción que se ha vuelto crucial (al mismo tiempo que obsoleta la de bioorganismo). Crucial, y acaso también ardua: el cuerpo ha dejado de ser una realidad estable, y resulta elusivo establecer sus funciones o sus límites. Una redefinición continua intenta seguir el paso a su incesante construcción biológica que, a través de un conjunto de procesos sucesivos, hicieron más eficientes las disciplinas reclusivas de regulación social de la modernidad temprana: entre ellas, las formas de organización y gestión de la vida dentro del régimen biopolítico, potenciadas con la irrupción de las industrias alimentaria y farmacéutica; la aparición de la cirugía “reconstructiva” o “estética”; la dimensión biosemiótica profundamente afectada por la manipulación de hormonas o genes; o el aporte de la cibernética en la construcción de prótesis o biointerfaces que extienden el cuerpo al campo de la informática y la virtualidad, haciendo mutar irreversiblemente la idea de “presencia”. La era del poshumano es también la era de la disolución del cuerpo. O, al menos, un tiempo que desvela su frágil y mudable consolidación.

Acaso es el modelo económico posfordista y neoliberal, establecido como nuevo paradigma desde fines de los setenta, el que impone la noción de flujo sobre el viejo paradigma industrial que colapsa en esa misma década (entre cuyos signos reveladores está el denominado gueto de Detroit). Latinoamérica resultó en este proceso un laboratorio de importancia: el Chile de Pinochet y la Argentina de Videla pusieron previamente en escena las propuestas de la Escuela de Chicago —que demostraron que no se podía ser liberal en economía y liberal en política al mismo tiempo: la alianza entre regímenes totalitarios asesinos y neoliberalismo económico era sustancial (y estaba demasiado lejos de las ideas de democracia o libertad que éste último propugnaba)—. El modelo sería luego adoptado a escala mundial por los gobiernos de Reagan y Thatcher a inicios de

los ochenta, y a fines de esa agitada década se autoasume triunfante con el colapso del bloque soviético.

Es la modernidad fluida o “líquida” visible ya desde la desregulación de los mercados, que señala Zygmunt Bauman, la privatización de los servicios públicos y el poder creciente de la especulación financiera que tiende a extender sus límites, a desplazar los capitales flexibilizando las barreras políticas, éticas o culturales, erosionadas por el libre paso del comercio y la inversión sin fronteras.

Ese cuerpo social al que aludían los escritos de Comte o Durkheim es vulnerado, aun cuando el tránsito de individuos pueda tener regulaciones más estrictas. Y esa pérdida de autonomía de los Estados nación ante los poderes económicos transnacionales que los gobiernan parece al mismo tiempo generar en respuesta otras formas radicales (y de base) para entender el concepto de flujo desde un ámbito de territorializaciones fugaces: como *fuerza de producción*; y como una pulsión en sí misma que permite conectar “máquinas-órgano” y “máquinas-fuente” ensambladas en formas de agenciamiento colectivo a fin de producir y construir lo real (en el lenguaje de Deleuze y Guattari).

Así, en simultáneo a los dispositivos de producción de subjetividad y los dispositivos de producción del cuerpo, se oponen un conjunto de movimientos de contraproducción. Los años ochenta pueden ser entendidos como un momento paradigmático en la naciente construcción de estos dispositivos de producción de cuerpos y subjetividades alternativos.

Atravesada por diferentes tipos de violencia y crisis, un signo recurrente de algunos de estos movimientos en la década sería cierto rechazo por los paradigmas de vida existentes y, por tanto, un peligroso deleite por la distopía como proyección de una sociedad que se asume desde ya decadente. Ello parece el signo reconocible de movimientos de artistas visuales, literarios y musicales que recogen los influjos del punk. En algunos países del continente, esto coincide con la resaca de los movimientos políticos diezmados durante la década anterior. No obstante, la actitud era fundamentalmente la ruptura y, acaso, el propio nombre —de estos movimientos o grupos de activistas culturales— asume muchas veces el de la repulsión misma: la escoria, el conflicto social, la represión, la miseria o la marginalidad; vueltos así un modo de afrenta o

C



confrontación [►P(A)NK]. Como flujo, el fluido corporal es también un signo de esas actitudes contra aquellos modelos de formas de vida propuestos, y sus propias posturas nominales —ya la basura, el residuo; el vómito o el desecho metabólico— se convertían en una afectación emocional y política contra la supuesta estabilidad de un sistema que se intenta perturbar. O contaminar: desde el punto de vista de la antropología o de la historia, un desecho es una categoría que un objeto o sustancia adquiere dentro del imaginario específico de una cultura y, por tanto, en oposición, éstos constituyen un método para sondear los valores asignados y establecidos al interior de una sociedad determinada<sup>1</sup>.

Sin embargo, el énfasis puesto en los fluidos corporales no sólo se vuelve una forma elocuente de evacuar un cuestionamiento sobre los contornos de lo socialmente aceptable, sino, y sobre todo, el inicio de un continuo pensamiento crítico sobre los límites de la propia corporeidad: un señalamiento de aquello que en una primera mirada ya no forma parte del cuerpo, que lo excede o desborda. Ello se expulsa, ello se exuda, ello se succiona. Se excreta o secreta marcando ese tejido de la piel —en ningún momento continuo, ni tampoco impenetrable— como el límite dudoso de una identidad física y psíquica que se supone contenida allí dentro. No obstante, junto a los denominados desechos metabólicos existen un conjunto de fluidos del cuerpo que resultan susceptibles de gestión biopolítica: sustancias capaces de generar y preservar la existencia humana, como el esperma, la sangre o la leche, que —a través de la inseminación, transfusión o lactancia— pueden introducirse en otro cuerpo para fecundarlo o mantenerlo con vida. Su presencia permanece fuertemente unida a la preservación y protección del cuerpo colectivo de la especie. Esto implica que se organice un sistema de regulaciones sobre los cuerpos. No sólo su pérdida inútil debe evitarse, sino que varios mecanismos de prestación reguladora se instituyen para nuevamente consolidar los intereses del capitalismo transnacional sobre la población: la práctica de transferir clínicamente esperma u óvulos de cuerpo a cuerpo son hoy parte de un próspero mercado mundial; los bancos de sangre y bancos de leche se dedican a recolectar, almacenar, procesar y suministrar estas sustancias. Y aquí se incluye la extensión industrial del fluido techno-lácteo —considerado aún fundamental en los procesos

de alimentación temprana poslactancia— que bien subvencionan los Estados o bien proveen las compañías privadas que las producen.

No obstante, ser flujo implica en gran medida *deshacer el cuerpo*, así como sus procesos de clasificación taxonómico-identitarias (conscripciones de raza, sexo, género, clase): imaginar nuevas funciones, límites y metáforas en un proceso continuo de contraproducción de subjetividad-corporalidad. La frontera entre lo que a alguien se le asigna ser y aquello en lo que alguien puede devenir es un lugar de contradicciones.

La discrepancia es una plataforma fundamental y esta noción de flujo anima la ausencia de comando u organización central que hoy componen los nuevos movimientos sociales y las nuevas movilizaciones en protesta que, como una entusiasta pandemia, se han encendido en distintos lugares del planeta. Algo que parece conciliarse con aquellos orígenes de la psique donde el cuerpo no tiene límites y en la que, conectada a ella, mundo y cuerpo son una sola y misma cosa. Conexiones extendidas que hacen casi una ilusión —de esas que, en ocasiones, pueden ser temporalmente necesarias— pensar que existen problemas de carácter local. Lejos de la institucionalidad orgánica de un aparato de Estado, de los “diagramas de flujo”, entendidos como dispositivos para la contención de un proceso programático y de las “corporaciones” multinacionales —aquel neologismo jurídico que apela a una idea así discutible de cuerpo para designar las estructuras jerárquicas de las dominantes entidades empresariales modernas—; se trata de bordes que permanentemente se desdibujan trazando un complejo indicador de las formas de convivialidad, tolerancia o autonomía de los individuos al interior de una comunidad que se encuentra siempre amenazada por una puesta en abismo de las asignaciones, atribuciones e identidades.

Cuerpo es, al fin y al cabo, multiplicidad y flujo. No sólo porque el cuerpo es dudosamente una realidad —ni acotada, ni acotable—, sino porque el flujo es un espacio de posibilidad para lo real cada vez más amplio. Habría por ello que evitar oponer ambos términos: los fluidos corporales son una suerte de metáfora que se origina o, más bien, se procesa en él. Como sustancia —ya negada o admitida, rechazada o reinscrita— hablan de su extensión, de su vulnerabilidad e inconsistencia: siempre en movimiento interno y en interacción con el afuera.

1. En 1975, Miguel Ángel Rojas presenta su instalación *Atenas c.c.* —“Atenas cine continuo”— dentro de la primera edición de los Salones Atenas, organizados por el crítico Eduardo Serrano en el Museo de Arte Moderno de Bogotá. El título de la pieza propone un juego ambivalente: inscribir el nombre de la empresa de publicidad auspiciadora del evento y, a la vez, el de una conocida sala de reestrenos y cine continuo en el centro del distrito capital. Al igual que teatros imponentes a veces como Imperio, Faenza o el Mogador, Atenas se había convertido en un espacio de encuentros furtivos y subrepticios para una homosexualidad masculina que entonces, dentro de la heteronormativa y moralista sociedad colombiana, resultaba prácticamente imposible afirmar a plena luz [► DESOBEDIENCIA SEXUAL]. Una impetuosa promiscuidad que, amparada en la oscuridad y el anonimato, Rojas se arriesga a registrar de modo clandestino en varias series fotográficas a lo largo de esa misma década.

La instalación reúne así cuatro dibujos hiperrealistas realizados a partir de fotografías. Éstos, colocados verticalmente en pares, conforman dos autorretratos incompletos que sugieren, en secuencia, “dos momentos congelados de un movimiento erótico”, siguiendo las palabras del artista. Se trata de fragmentos en donde el perfil de un cuerpo —vestido con botas de cuero y *blue-jeans*— quiebra la cadera sobre un fondo indeterminado. La composición de los dibujos sobre el papel los presenta como figuras auscultadas desde un espacio que sólo permite una mirada oblicua, “como si fuera una puerta entreabierta”. No obstante, uno de ellos se apoya en un piso donde se reconoce el diseño de las baldosas que pertenecían a la casa familiar del artista en Girardot: pequeño puerto de tierra caliente, en las riberas del río Magdalena, en el que transcurre gran parte de su infancia, adolescencia y juventud. Baldosas que aparecen aquí por primera vez y que formarán parte de otras obras realizadas por Rojas en años sucesivos. En *Atenas c.c.*, reproducidas fotográficamente en tamaño real, 70 de ellas colocadas de modo adyacente, conforman también sobre el suelo de la instalación una superficie que nos remite al mismo espacio. Éste permanece cubierto por un vidrio sobre el cual el artista derrama “material orgánico”: esperma real que reúne de donantes amigos, asumiendo el gesto como acto deliberado de autoafirmación.

Así, Rojas pone en tensión, de un lado, el mundo regular, afable, protegido y entrañable de lo



fig. 1. Miguel Ángel Rojas, *Atenas c.c.*, Bogotá, 1975.

doméstico y, del otro, un momento expansivo de autonomía en la producción de la propia sexualidad, en donde irrumpe un impulso que diluye los límites de aquel lugar habitado extendiéndose hacia un mundo que resulta estimulante y a la vez imprevisible, impúdico, insólito o salvaje. Dentro de una amplia entrevista sostenida con Natalia Gutiérrez, el artista considera al teatro Faenza de aquellos años como el espacio propicio para los encuentros gay, y describe la platea del mismo como “el orinal más grande de Colombia”. Un escenario que será luego referente para una instalación realizada en 1982 denominada *Subjetivo*. En ella el artista reconstruye con una mirada cruda, pero al mismo tiempo precisa, ese espacio vacío, trasladando los muros y piso deslucidos del teatro (que tantas veces había fotografiado con una cámara oculta) a las salas de la galería Garcés-Velásquez, valiéndose de un cuidadoso empalme de serigrafía, dibujo y baja iluminación, al que incorpora el sonido grabado de un flujo húmedo que resuena de fondo, drenando constantemente.

2. Santiago de Chile, 1979: el Colectivo Acciones de Arte (CADA) —conformado por Fernando Balcells, Juan Castillo, Diamela Eltit, Lotty Rosenfeld y Raúl Zurita— hace su aparición (en medio del contexto represivo de la dictadura iniciada violentamente seis años antes) con una acción hoy emblemática denominada *Para no morir de hambre en el arte*. Dividida en varias fases, la intervención consistía en una apuesta que se realiza en los márgenes de la escena artística de la ciudad, desbordándola hacia su inmediata periferia. El acto se anuncia crípticamente con la publicación de una página cedida para el colectivo dentro del semanario *Hoy*.

C

Allí, en tono provocador, se inscribe un texto que el grupo firma a modo de enunciación instituyente y manifiesto poético:

Imaginar esta página completamente blanca.  
Imaginar esta página blanca  
accediendo a todos los rincones de Chile  
como la leche diaria a consumir.  
Imaginar cada rincón de Chile  
privado del consumo diario de leche  
como páginas blancas para llenar.

Ese mismo día, el grupo hace entrega de 100 bolsas de medio litro de leche a pobladores de una comuna pobre, emblemáticamente denominada La Granja, en las afueras de Santiago: como flujo de ganadería industrial, la producción láctea supone extender el suministro nutricional e inmunológico modular, presente en el primer alimento que la madre proporciona en la infancia temprana, asimilando las connotaciones de protección y necesidad que en éste se inscriben. Registros de la acción son exhibidos posteriormente en la galería Centro Imagen junto con una caja de acrílico transparente que contenía bolsas de leche, un ejemplar de la revista *Hoy* abierta en la página del texto publicado por el colectivo y una cinta magnetofónica. Alrededor del objeto escultórico y los registros se propicia el diálogo y el debate.

La acción de reparto reactualiza con énfasis la decisión del gobierno democrático de la Unidad Popular de Salvador Allende —mandato y decisiones que son interrumpidos con el golpe de Augusto Pinochet—, que garantizaba medio litro de leche a cada niño en todo el país. Para focalizar su impulso de confrontación con el Estado

autoritario del régimen, estas propuestas se situaban rápidamente en diferentes espacios y momentos, como la lectura de un discurso enunciado ante el edificio de las Naciones Unidas en Santiago que sería registrado en la cinta magnetofónica por el grupo (y el audio incluido también en la exposición). Pero más aún: días después, el colectivo consigue convencer a la empresa de leche Soprole para desplazar por las calles de la ciudad diez de sus camiones, los cuales al final del recorrido son aparcados delante del Palacio de Bellas Artes (acción denominada *Inversión de escena*). Allí, los artistas clausuran temporalmente el acceso a la institución con una enorme tela blanca, a modo de pantalla visible, que es destacada precisamente por la ausencia deliberada de imagen.

Así, el predominio de la blancura pierde por completo su connotación de neutralidad para convertirse en la denuncia de un silencio cómplice. Como anota Robert Neustadt, al relacionar la carestía de la leche como promesa del gobierno de Allende disuelta por la dictadura, CADA apunta también a señalar la ausencia de democracia como una carestía más. El acto cuestiona ese espacio cultural, políticamente limpio (hasta complaciente) de una escena que urge transformar —el título de la acción lo remarca—: una escena que opta por una aséptica indiferencia en medio de la ilegitimidad de la dictadura militar.

3. La artista María Evelia Marmolejo utiliza el sonido alusivo de un drenaje para acompañar una acción que denomina *11 de marzo*, realizada esa misma fecha, el año 1981. Ésta consiste en dejar las huellas de su flujo menstrual sobre dos de los muros del espacio expositivo, en la galería San Diego en Bogotá (de hecho, ella establece el día del evento a partir de su propio ciclo fisiológico).

Poco antes había realizado una acción en la Plazoleta del Centro Administrativo Municipal, frente a la alcaldía misma de Santiago de Cali, frente a la sede del gobierno municipal. Bajo el nombre de *Anónimo 1*, la artista camina por una pasarela de papel que previamente coloca sobre el suelo, atravesando un amplio trecho del espacio público. Con el rostro parcialmente cubierto con vendas, vestida con una suerte de bata de hospital y descalza, la artista avanza autoproduciéndose, cada determinado tramo, incisiones en los pies, dejando así un rastro de sangre a lo largo del trayecto, al final del cual procede a curar las heridas con pequeñas vendas para volver a caminar. Con



fig. 2. CADA, *Para no morir de hambre en el arte*, Santiago de Chile, 1979.



figs. 3-5. María Evelia Marmolejo, *11 de marzo*.  
Acción realizada en la galería San Diego, Bogotá, 1981.  
Fotografías: Camilo Gómez.

neo (al ser evacuado de la circulación interior del cuerpo) son sustantivamente transfiguradas con la propia condición femenina.

La experiencia se inscribe en medio de un proceso creativo que tiende tanto a la denuncia de la muerte y el exterminio, sean del presente o del pasado (el 12 de octubre de 1985, en una acción que titula *América*, la artista escribe nuevamente con su sangre el nombre del continente sobre el basamento de la estatua de Cristóbal Colón en Madrid), así como a generar rituales-ofrenda en una suerte de celebración de la naturaleza y la fertilidad. Una fertilidad que, en acciones posteriores, se desplaza indistintamente del territorio a la experiencia gestante de su propio cuerpo.

ello la artista propone, en el centro de su propia ciudad y ante espectadores ocasionales, confrontar las desapariciones, torturas y asesinatos cometidos bajo el controvertido Estatuto de Seguridad con el que el gobierno de Turbay Ayala libraba una guerra contra “enemigos internos”.

En la acción dentro de la galería bogotana, parcialmente cubierta de toallas higiénicas, Marmolejo presiona frontalmente su cadera contra los muros imprimiendo de pie el sello de un proceso fisiológico hormonal que, como residuo, es también el signo que renueva una potencialidad cíclica de producción de vida. Así, las connotaciones de muerte acaso implícitas en el flujo sangui-

4. Hacia 1986, Sergio Zevallos, entonces miembro del Grupo Chaclacayo en Perú, conformado en torno a 1982 —al que también pertenecen Raúl Avellaneda y Helmuth J. Psotta—, dirige una serie de foto-performance que denomina *Rosa Cordis*. Una secuencia de imágenes no estrictamente narrativas en las que se distinguen espacios paralelos y segmentos de acción: mientras un personaje travestido primero se maquilla el rostro ante un espejo y luego se masturba, en otro se presenta el paulatino descendimiento de otro cuerpo que cae hasta postrarse en el piso como un despojo yerto. Luego, dos escenas sucesivas: en medio de muros sangrantes cubiertos de afiches de desnudos,

C





figs. 6-10. Sergio Zavallos (Grupo Chaclacayo) con la colaboración de Frido Martín, serie *Rosa Cordis*, Lima, 1986.  
figs. 11, 12. Sergio Zavallos (Grupo Chaclacayo), serie *Suburbios*, Lima, 1984.





la presencia erotizada de Santa Rosa de Lima en ropa interior, identificada sólo por el atuendo negro y blanco que la cubre —en alusión a la esclavina y el capote de la orden dominica—, mientras derrama en trance flujos entre sus piernas que se deslizan en grumos sobre el suelo; en otra escena, hundiendo la cabeza en una suerte de silo o fuente de sangre, el cuerpo antes yacente es sodomizado.

La propuesta de Zevallos despliega cuerpos y sexualidades disidentes: varias acciones o secuencias fotográficas realizadas por el grupo colocan así los flujos corporales que simulan sangre o secreciones; actos de masturbación, menstruación o penetración; así como cuerpos travestidos, liminares o ambivalentes. Como también cuerpos mutilados o agredidos. Un intento de explorar los lábiles contornos de la identidad como producto: las excrescencias, los humores, los residuos. Una suerte de desmantelamiento del yo que pone en entredicho las fronteras del cuerpo, haciendo coincidir por momentos el principio de realidad con el principio del placer (pero haciendo asomar

también la pulsión de muerte). La sexualidad e identidad liminar incorporan aquí resonancias religiosas: el uso de un imaginario que resulta cáustico para la generalizada susceptibilidad católica de un país capaz de reaccionar con rechazo e intolerancia a éste y a otro tipo de propuestas realizadas. Un encuentro acaso fulminante entre “lo herético y erótico” (para usar la bella iteración con la que Roberto Jacoby describe una parte de la obra de León Ferrari en un texto de 1987), que aquí incorpora la imagen referente de Santa Rosa, como sucede en otras propuestas que recorren el trabajo del grupo.

ET

## NOTA

- <sup>1</sup> Ver Michael Thompson, *Rubbish Theory: The Creation and Destruction of Value*, Oxford: Oxford University Press, 1979.



C

## DESOBEDIENCIA SEXUAL

### I

Desde mediados de la década de los setenta, una serie de propuestas artísticas situaron al cuerpo (y, más precisamente, al cuerpo sexuado) como territorio privilegiado de activación poética y política. Estas diversas iniciativas involucraron, en sus estrategias críticas de interpelación y en sus proyecciones de sentido, nuevas formas de articulación entre el arte y la política, inscriptas en un desplazamiento de lo macropolítico, característico de los proyectos artísticos utópico-revolucionarios de los años sesenta y primeros setenta —movilizados por la exigencia de transformar de manera radical y definitiva las condiciones de existencia—, a lo micropolítico, a la problemática de la producción de la subjetividad y la construcción de “nuevos modos de subjetivación singularizante”<sup>1</sup>.

Utilizamos la noción de “desobediencia sexual” para referirnos a las estrategias poético-políticas y los modos de hacer mediante los cuales estas diversas prácticas problematizaron los ordenamientos de saber/poder del régimen mayoritario heterosexual (con el propósito de desmontarlos en sus enclaves disciplinarios normalizados)<sup>2</sup> al mismo tiempo que apuntaron a movilizar nuevos procesos disidentes de subjetivación, susceptibles de desorganizar los pactos de sentido trazados y administrados por la producción de subjetividad del capitalismo<sup>3</sup>. Los cuerpos constituyen el territorio privilegiado de producción y control biopolíticos, de inscripción y regulación de la norma social, pero a la vez operan como “potencias políticas”<sup>4</sup>, territorios de enunciación y resistencia críticas desde donde deconstruir e insubordinar las articulaciones disciplinarias de dicho régimen de poder. Por otro lado, el poder, tal como ha sostenido Michel Foucault, no constituye un mero afuera-de-los-cuerpos que opera sobre éstos en términos de represión o prohibición, sino que, por el contrario, supone un despliegue que penetra “materialmente en el espesor mismo de los cuerpos”, *produciéndolos*<sup>5</sup>.

La presencia del cuerpo como registro, soporte o huella en las prácticas que abordamos desde la noción de desobediencia sexual, trastorna la coherente estabilidad de la relación sexo/género y sus asignaciones identitarias fijas, según la matriz de inteligibilidad heterosexual. En su despliegue regulatorio, la norma heterosexual opera administrando la visibilidad y el reconocimiento públicos de los cuerpos, a la vez que los clasifica y ordena en términos de normalidad o desviación. La práctica de la desobediencia sexual constituye una plataforma móvil desde donde atacar dicho orden sexopolítico —no sólo en sus manifestaciones más evidentes y constatables, sino también en sus mecánicas de poder más invisibilizadas, investidas en el cotidiano, en la “microfísica” de sus formaciones y desarrollos más capilares—<sup>6</sup>, haciendo de aquellos cuerpos marcados por la norma *straight*, cuerpos patologizados y estigmatizados que amenazan con desquiciar los moldes disciplinarios del orden heterosexual, territorios de productivización micropolítica disidente y de activación de nuevos procesos de subjetivación.

### II

En el curso de los años ochenta, el artista plástico, periodista y activista argentino Jorge Gumier Maier, integrante del Grupo de Acción Gay (GAG), del que fue uno de sus principales impulsores, realizó una serie de sostenidas intervenciones desde la revista *El Porteño* (donde tuvo a su cargo la columna gay) y desde *Sodoma*, la publicación del GAG. Allí problematizó la conformación de la “identidad gay” y apostó por una desobediencia de los cuerpos fuera de las prescripciones regulativas trazadas por las identidades normalizadas.

La primera intervención de Gumier Maier en *El Porteño*, en agosto de 1984, se tituló “La homosexualidad no existe...”. Desde este provocativo título, propuso desmontar, en clave foucaultiana, la categoría de “identidad homosexual” en tanto que necesaria para la existencia de la “identidad heterosexual”<sup>7</sup>, es decir, la *norma* respecto de la cual la homosexual se constituye como *desvío*. En los números siguientes de la revista, Gumier Maier profundizará en esta posición crítica. Para Gumier Maier, la constitución de una “identidad gay” constituía un reforzamiento de la norma heterosexual, su extensión pacificada más que su desmontaje crítico<sup>8</sup> [► LOCA/DEVENIR LOCA]. En “Los usos de un gay” sostuvo:

La apología de una supuesta identidad gay (LO GAY), afirma a la identidad dominante y opresora como sujeto. Y reproduce la concepción maniquea de dos identidades divorciadas, excluyentes y naturales<sup>9</sup>.

En un texto posterior, “Algo sobre el culo”, se refirió a la clausura del ano del varón como condición de la construcción de la masculinidad hegemónica heterosexual:

El culo varonil en su rígida codificación, señala que es la mutilación de la anatomía (ergo la sexualidad) del varón la que lo instituye **COMO** poder. Es el culito a resguardo lo que autoriza la solidez constreñida de las instituciones masculinas, pilares de la sociedad. Iglesia, patotas, escuadras deportivas, grupos de tareas comparten el mismo esquema fundante<sup>10</sup>.

La revista *Sodoma* fue otra de las plataformas desde donde Gumier Maier —al igual que otros integrantes del GAG—, intervino políticamente en los debates en torno al activismo homosexual. El primer número de *Sodoma*, publicado en 1984, anunciaba en su portada: “1984. International Year of Lesbian and Gay Action”. En un texto sin firma, el GAG se presentaba en términos que implicaban, mediante la referencia al humor, un desplazamiento respecto de los marcos disciplinarios de la retórica de la militancia tradicional y del mismo sujeto revolucionario, como responsable de las grandes causas de la historia: “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, imprevisible 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 en nuestro propio GAG”<sup>11</sup>. Para los integrantes del GAG, “cambiar el lugar que esta sociedad le da al gay” implicaba, al mismo tiempo, la apuesta por “cambiar la sociedad”, en tanto “las medidas represivas y las discriminaciones varias [...] se asientan en profundos miedos, mitos y prejuicios fuertemente afincados en el conjunto de la sociedad (incluidos los gays)”<sup>12</sup>. En tal sentido, el activismo homosexual no podía

reducirse a las demandas de derechos civiles y a las reivindicaciones identitarias, por el contrario, se trataba de atacar de manera radical el orden heterosexual dominante mediante la invención de otras formas de vida y afecto, que implicaran al mismo tiempo la apertura a la exploración e invención de los mismos sujetos:

La lucha no pasa solamente por elaborar puntos y reclamar por ellos a las autoridades. No pasa solamente por la legalidad, por la modificación de cierta arbitraria y nefasta norma. Es una lucha que recorre lo público (allí donde nos presentamos como grupo) y lo privado (allí donde nos relacionamos con otro, gay o no, incluida la cama). Es una lucha incesante [...] luchamos en todo terreno para modificar las concepciones del resto de la sociedad y también, y en todo terreno, para modificarnos a nosotros mismos<sup>13</sup>.

Este énfasis puesto en la propia invención aparecía desplegado como devenir disruptivo y desterritorializante al final del texto “De cómo ser una verdadera loca”, también publicado en la revista:

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<sup>14</sup>.

El texto, probablemente escrito por Gumier Maier, aparece firmado por “Jorge Wildemer o Mirna de Palomar o Lic. Raquel Gutraiman”, en una suerte de deriva travesti de la firma que disuelve la imagen unitaria y coherente del autor en la multiplicidad ingobernable del devenir.

### III

Este nomadismo de la subjetividad y de los cuerpos también implicó el trazado móvil de tramas sexo-afectivas marginales, articuladas en la ocupación de espacios —muchas veces clandestinos o semiclandestinos— de socialización y circulación homoeróticas, como los baños públicos o “teteras”, las salas de cines porno, los bares y las fiestas. Deambular homosexual y circulación

D

deseante, inversión marica de los espacios de vigilancia y administración biopolíticas de los cuerpos.

En la ciudad de Bogotá los primeros bares destinados al público homosexual se abrieron a finales de los setenta. Gays y lesbianas, cuyas conductas aún eran penalizadas por la legislación colombiana bajo el eufemístico nombre de “abusos deshonestos”<sup>15</sup>, encontraron en estos lugares clandestinos la posibilidad de reunirse, difícilmente plausible en el espacio público. En estos sitios, permanentemente objeto de la persecución policial del Estado, se llevaron a cabo diversas acciones simbólicamente asociadas con la libertad sexual en medio de la conservadora sociedad local<sup>16</sup>.

Mientras en la escena artística oficial culta, pintores y escultores homosexuales asociados al proyecto modernista abordaron “lo gay” desde la óptica expresionista en boga (por ejemplo, Luis Caballero y Lorenzo Jaramillo con sus desnudos masculinos explícitamente homoeróticos, solemnes, suavizados por sus citas a la tradición clásica europea); en otra escena, siempre en el límite, si se quiere underground, otros sujetos sociales (también homosexuales o travestis) usaron los bares gay como espacios de encuentro y desarrollo de una actividad performática crítica, colectiva y sin intenciones artísticas directas. En ambos casos encontramos acciones afirmativas de identidad sexual en contextos represivos. Mientras en el circuito de la cultura letrada y de las artes se toleraban tácitamente estos discursos gracias al origen de clase y al capital cultural de estos artistas —aunque siempre con la fuerte resistencia de la Iglesia Católica y de los sectores más conservadores de las clases altas— en el circuito de la fiesta la represión era innegociable.

El bar Piscis —uno de los sitios clave de esta trama, surgido en 1978 y cerrado a mediados de los ochenta— fue perseguido por la actividad policial del Estado. Piscis contaba con dos puertas y un semáforo que, cuando cambiaba a rojo, indicaba una inminente redada policial; por ello, la puerta posterior se abría para facilitar la salida oculta de los asistentes. Todas las semanas se llevaban a cabo diversas acciones performáticas. Una de las más contundentes tuvo lugar en 1981 para celebrar Halloween. En una gran sala alta y pintada de negro se ubicaron decenas de ataúdes en cuyo interior había hombres desnudos masturbándose o teniendo relaciones sexuales.

En su provocativo despliegue, la acción hacía referencia a la violencia sobre los homosexuales, pero lejos de ceñirse a una retórica denunciante o victimizante, apelaba al recurso del humor negro (tan propio de maricas y travestis) para construir una potente metáfora del mismo deseo homosexual, haciendo visibles las formas de afecto que el miedo homofóbico construido por el orden heterosexual dominante consideraba como prácticas que debían ser condenadas y suprimidas, en tanto “amenazas” a la estabilidad de dicho orden. Mirada retrospectivamente, la acción en Piscis parecía anticipar, de manera inquietante, los signos de la violencia y la muerte que trajo consigo, en los años siguientes, la crisis del sida, cuando la estigmatización y persecución social a los homosexuales se tradujo en las demandas homofóbicas de corrección e higienización de los potenciales agentes de contagio.

#### IV

En estos mismos años, el artista colombiano Miguel Ángel Rojas se movió tácticamente entre el territorio oficial y la escena underground. Desde inicios de los setenta, Rojas desarrolló una obra testimonial relacionada con la actividad clandestina de los primeros espacios de homosexualización en Colombia: los teatros bogotanos. El Faenza (conocido popularmente como “El Fanny”), el Rex y el Mogador fueron tácitamente, desde los años cuarenta, gracias a la oscuridad y anonimato de sus asientos posteriores y baños, los espacios destinados al sexo casual entre hombres. Estos lugares de encuentro persistieron sólo hasta finales de los ochenta debido al ascenso de la cultura de la fiesta y a las exigencias de higienización que vinieron de la mano con el surgimiento del sida

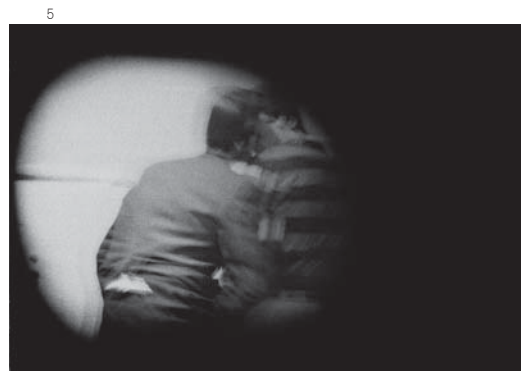
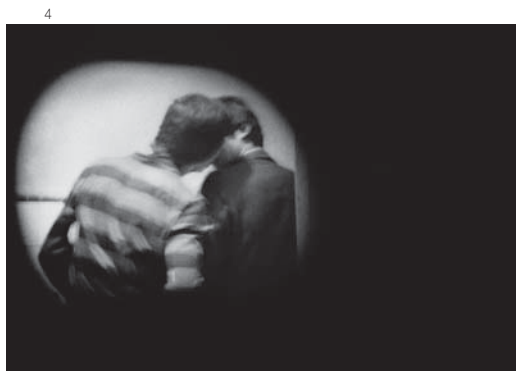
[► CUERPOS Y FLUJOS].

Como un *voyeur*, desde sus tempranas visitas al Teatro Imperio en 1973, Rojas documentó fotográficamente la actividad homosexual clandestina y la presentó al público sin la estetización propia de los artistas de la escena oficial. Entre 1978 y 1980 tomó en los baños del Teatro Mogador, a través de un agujero, una serie de fotografías que imprimió en pequeño formato y que tituló *Sobre porcelana*. En esta secuencia de 18 imágenes aparecen dos hombres teniendo relaciones sexuales delante de un muro recubierto por pequeñas baldosas de cerámica blanca similares a la porcelana. En algunas versiones, la serie aparece reducida a pequeños

# DESOBEDIENCIA SEXUAL



D



figs. 1-6. Miguel Ángel Rojas, *Sobre porcelana*,  
serie *Mogador*, Bogotá, 1979.

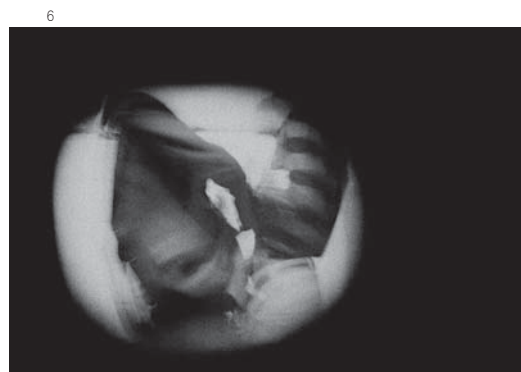






fig. 7. Álvaro Barrios, *Álvaro Barrios as Marcel Duchamp as Rose Sélavy as L.H.O.O.Q.*, Bogotá y otras ciudades, 1980-2012.

puntos (imitando los agujeros por donde fueron tomadas las fotografías) agrupados siguiendo el diseño en cenefa del cielo raso del Faenza, con el elocuente nombre de *Vía Láctea* (1980), lo que remitía implícitamente a los invisibles rastros de semen esparcidos como una marca, una y otra vez, por todo el teatro. En *Episodio* (1980), los puntos fueron sugestivamente convertidos en dibujos infantiles.

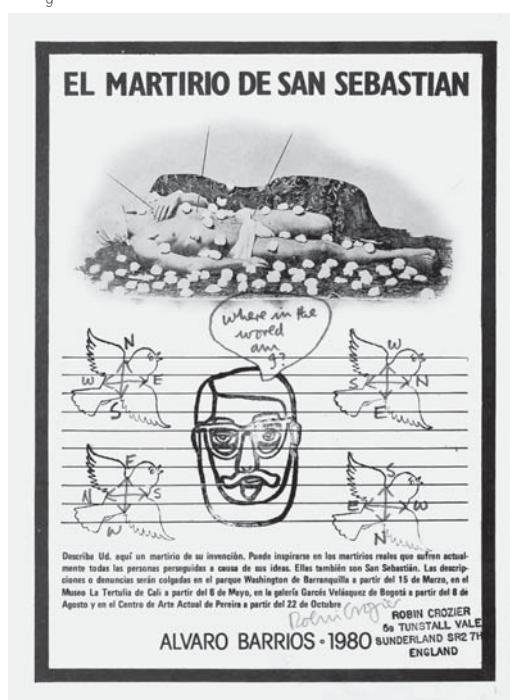
## V

En varios de sus “grabados populares”, iniciados en 1972, el artista colombiano Álvaro Barrios se apropió deliberadamente de imágenes homoeróticas provenientes de la tradición popular (por ejemplo, los cuerpos masculinos de Tom of Finland, el cuerpo martirizado de San Sebastián, la lucha libre o el cómic estadounidense y mexicano) y las dotó de contenidos inesperados con referencias a Marcel Duchamp, al pop o al arte conceptual. Estos grabados circularon gratuitamente a través de periódicos y revistas (o como hojas volantes) con el mismo número de edición del medio impreso seleccionado<sup>17</sup>, apostando a cuestionar, desde la condición múltiple del grabado y su circulación ampliada, no sólo las exigencias de originalidad y unicidad de la obra de arte y los modos de coleccionar institucionales y particulares, sino también

8



9



figs. 8, 9. Álvaro Barrios, *El Martirio de San Sebastián*, hoja sin intervenir e intervenida, Barranquilla, Cali, Bogotá y Pereira, 1980-2012.

la desactivación del potencial político del grabado (también convertido en objeto de fetiche) en las prerrogativas legales e institucionales que regulaban las ediciones limitadas de la gráfica artística. En todos los casos, Barrios sólo firmaba y numeraba las piezas presentadas por el público en un tiempo preestablecido, tras el que llegaban al precio de los grabados convencionales (a partir del 1 de enero del año siguiente a la publicación)<sup>18</sup>.

En 1980 Barrios distribuyó una hoja volante titulada *El Martirio de San Sebastián*. En ésta, el santo no aparece de pie sino acostado, muerto encima de una sugestiva tela de brocado y con un manto blanco cubriéndole el rostro. Aunque Barrios conserva de la iconografía clásica el cuerpo atravesado por las flechas, decide no utilizar el tradicional torso lampiño, por el contrario, prefiere uno velludo, viril, potenciando la carga homoerótica de la imagen. El santo aparece rodeado por numerosas rosas blancas que sirven para oponer sutilmente su potente masculinidad a su inocente fragilidad. Bajo las líneas en blanco de cada hoja, un conjunto de instrucciones alentaba al receptor a describir (en forma real o imaginaria) los martirios sufridos por las personas debido a sus ideas. Las hojas diligenciadas fueron colgadas por el artista, posteriormente, en el espacio público, en museos y galerías de Barranquilla, Cali, Bogotá y Pereira.

## VI

En 1975, el artista chileno Carlos Leppe presentó, en la galería Módulos y Formas de Santiago de Chile, una instalación en la que su propio cuerpo, retratado en una secuencia de tres fotografías suspendidas verticalmente en un perchero de madera, movilizaba una potente trama de significaciones. *El perchero* —tal el nombre de la instalación de Leppe— cruzaba la referencia oblicua a la violencia de los cuerpos por el orden represivo de la dictadura, con la extremada artificialidad de la pose y la cosmética de género mediante descalces y deslizamientos de los signos que desorganizaban los marcos de inteligibilidad de la norma heterosexual en su sexuación y generización de los cuerpos. Así, el cuerpo de Leppe se postulaba “como un cuerpo de citas: una zona intercultural de referencias cosméticas, fotogénicas y teatrales a modelos corporales que desconstruyen y reconstruyen su identidad en la diferencia y la alteridad”<sup>19</sup>. El vestido de cantante de ópera,



fig. 10. Marcos López, serie *Liliana Maresca con su obra*, Buenos Aires, 1983.

con sendas aberturas circulares en el pecho, que Leppe llevaba en dos de las fotografías, redundaba en el efecto teatral y performático de la pose en tanto que la imagen central lo exhibía desnudo, con vendas cubriéndole las tetillas y los genitales, es decir, ocultando los órganos en torno a los cuales se estructura la diferencia sexual. En las torsiones y desplazamientos del sentido que movilizaba, el conjunto de fotografías trastornaba el duro binarismo en torno al cual se configuran las divisiones de sexo y de género en sus asignaciones normalizadas para advertir que dicha división es, antes que nada, *política*.

## VII

En 1983 la artista argentina Liliana Maresca se hizo tomar por su amigo Marcos López una serie de fotografías en blanco y negro con objetos realizados un año antes por ella misma a partir del ensamblado de varias piezas. El conjunto de fotografías retrata a Maresca desnuda, con los objetos delante o sobre su cuerpo, en una serie de inquietantes poses en las que el objeto opera como una suerte de prótesis que oscila entre la corrección normalizadora del cuerpo y su mutación poshumana. En un sentido, es posible pensar estos objetos de Maresca como tecnologías de producción sexopolítica del cuerpo de la mujer, dispositivos de disciplinamiento (de sexuación y generización del cuerpo), corsés o

D

tecnologías prostéticas, destinados a la corrección y normalización del cuerpo. Pero, al mismo tiempo, parecen operar como dispositivos que incitan a perder o transformar las formas de lo humano y nos interpelan con los perturbadores signos de un devenir poshumano de los cuerpos y la sexualidad.

HB, FD

#### NOTAS

- <sup>1</sup> Félix Guattari y Suely Rolnik, *Micropolítica. Cartografías del deseo*, Buenos Aires: Tinta Limón, 2005, p. 44. Para Guattari la problemática micropolítica no se sitúa en el "nivel de la representación, sino en el nivel de la producción de subjetividad". Ibid., p. 41.
- <sup>2</sup> Entendemos la heterosexualidad como un "régimen político" en el sentido en que ha sido propuesto por la escritora y activista lesbiofeminista francesa Monique Wittig en su crucial ensayo "The Straight Mind", de 1978: la heterosexualidad involucra "una interpretación totalizadora a la vez de la historia, de la realidad social, de la cultura, del lenguaje y de todos los fenómenos subjetivos" y una "tendencia a universalizar inmediatamente su producción de conceptos, a formular leyes generales que valen para todas las sociedades, todas las épocas, todos los individuos". Monique Wittig, *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*, Madrid: Egales, 2006, pp. 51-52.
- <sup>3</sup> Para Guattari la producción esencial de la subjetividad dominante "capitalística" no tiene lugar únicamente en el orden de la representación, sino también y, sobre todo, en la "modelización de los comportamientos, la sensibilidad, la percepción, la memoria, las relaciones sociales, las relaciones sexuales, los fantasmas imaginarios, etc.". Félix Guattari y Suely Rolnik, óp. cit., p. 41.
- <sup>4</sup> Beatriz Preciado, "Multitudes queer. Notas para una política de los 'anormales'", en *Brumaria*, Madrid, nº 3, 2004. Originalmente publicado en *Multitudes*, París, nº 12, marzo de 2003.
- <sup>5</sup> Michel Foucault, "Las relaciones de poder penetran en los cuerpos", en *Microfísica del poder*, Madrid: La Piqueta, 1992, p. 156. Ver también de Foucault el primer volumen de su *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber* (1976), Madrid: Siglo XXI, 1992.
- <sup>6</sup> Michel Foucault, ibid.
- <sup>7</sup> Jorge Gumier Maier, "La homosexualidad no existe...", en *El Porteño*, Buenos Aires, nº 32, agosto de 1984.
- <sup>8</sup> Estas intervenciones de Gumier Maier pueden leerse en diálogo con las que, en esos mismos años, realizó el escritor y activista argentino Néstor Perlongher, entonces exiliado en São Paulo.
- <sup>9</sup> Jorge Gumier Maier, "Los usos de un gay", en *El Porteño*, Buenos Aires, nº 33, septiembre de 1984. Las mayúsculas pertenecen al original.
- <sup>10</sup> Jorge Gumier Maier, "Algo sobre el culo", en *El Porteño*, Buenos Aires nº 37, enero de 1985. Las mayúsculas pertenecen al original.
- <sup>11</sup> S/a, "Quien escribe estas líneas", en *Sodoma*, Buenos Aires, nº 1, 1984. La opción por el término "gay" en lugar de "homosexual" en el nombre del grupo, demarcaba una posición política. Mientras "homosexual" constituía una categoría inventada por la medicina psiquiátrica en el siglo XIX como parte de un complejo dispositivo médico-jurídico de patologización y corrección de los cuerpos anormales, "gay", por el contrario, tenía un sentido "reivindicativo" y "combativo" (S/a, "Los significados de la palabra 'gay'", en *Sodoma*, Buenos Aires, nº 1, 1984).
- <sup>12</sup> El grupo se declaró afín "al movimiento por los derechos humanos y a toda corriente progresista que lucha por transformaciones en el conjunto de la sociedad" y cuestionó a "aquellos sectores de la izquierda que, con el pretexto de la 'lucha mayor', se olvidan —cuando no se oponen— de las reivindicaciones sexuales". Ibid.
- <sup>13</sup> Esta toma de posición situaba al GAG en tensión con las políticas sostenidas entonces desde la Comunidad Homosexual Argentina (CHA), asociación civil constituida en abril de 1984. Ibid.
- <sup>14</sup> "De cómo ser una verdadera loca", en *Sodoma*, Buenos Aires, nº 1, 1984.
- <sup>15</sup> Según denuncia el primer número de la revista *Ventana Gay* (nº 1, agosto de 1980), bajo el cargo de "abusos deshonestos" fueron detenidas 322 personas en 1974 (14 de las cuales fueron condenadas) y 286 en 1975 (de los cuales fueron condenadas 22 personas).
- <sup>16</sup> Estos hechos ocurrieron en el contexto de represión política del gobierno del presidente Julio César Turbay Ayala, promotor del Estatuto de Seguridad (de septiembre de 1978 a junio de 1982), un severo régimen penal amparado en el Estado de Sitio.
- <sup>17</sup> La mayor edición fue la del periódico *El Tiempo*, en 2008, de 500.000 ejemplares.
- <sup>18</sup> Al artista le interesa la dualidad que se plantea entre una edición masiva y la pequeñísima parte cuya firma es solicitada por el público. Le atrae el aspecto de "encuesta" o investigación que trae el resultado de esta experiencia, planteando, además, un castigo al desprecio del público por las ediciones grandes, los papeles baratos, las impresiones imperfectas y la firma gratuita. Por estas razones, sus ediciones no vienen firmadas previamente.
- <sup>19</sup> Nelly Richard, *Márgenes e Instituciones. Arte en Chile desde 1973*, Santiago de Chile: Metales Pesados, 2007, p. 81.

## DOCUMENTOGRÁFICA

Asumir un suceso de vida abierto  
(situaciones no resueltas, de incertidumbre)  
como investigación de arte'.

Desde los primeros años de la dictadura militar chilena, iniciada con el golpe militar de 1973, se produjeron multitud de casos de detención y desaparición ilegal de personas. Organismos de la inteligencia militar sitiaron espacios públicos supuestamente subversivos como las universidades, donde profesores y estudiantes fueron objeto de persecución y represión. Este proceso desató la movilización de familiares de los represaliados y de organizaciones de defensa de los derechos humanos, que emprendieron una serie de acciones destinadas a recoger y sistematizar información, que quedaría registradas en archivos que contenían fotografías, grabaciones y dibujos.

Tras la desaparición forzada de su hermano Alejandro en 1974, el artista chileno Hernán Parada inició una intensa búsqueda en la que la investigación artística iba a jugar un papel primordial. Según Parada, no bastaba “el mostrar imágenes y/o realizar alguna expresión física, como una protesta en la calle solamente, sino que [...] el relacionarme con otros artistas exploradores de límites me llevó a considerar factible el definir y declarar el suceso [de la] desaparición forzosa como una *Obrabierta*”<sup>2</sup>. La organización de los sucesos vividos tras la desaparición forzada de su hermano impulsó a Parada a construir un dispositivo de socialización de la experiencia conocido como Documentográfica, que evidenciaba la disconformidad del artista y su familia por la ausencia de información sobre el paradero de su hermano. Si en un primer momento el concepto de “*Obrabierta*” dio lugar a un dispositivo de la memoria compuesto básicamente por una instalación de objetos, con posterioridad se sumaron a esa estructura el registro de una serie de acciones en el espacio público que Parada realizó en solitario o con la artista chilena Luz Donoso. En las acciones de Parada cumplía un rol fundamental una máscara elaborada a partir de la fotografía de su hermano Alejandro, con la que se hizo fotografiar en distintos lugares de Santiago.

El uso del arte para abordar lo extrartístico será uno de los vectores-fuerza que caracterizarán las sucesivas *Obrabiertas*. Parada presentó por primera vez esta propuesta en 1979, en una exposición colectiva en la galería CAL (Coordinadora Artística Latinoamericana) de Santiago de Chile. Su Documentográfica *Obrabierta A* iba acompañada de un letrero que señalaba lo siguiente: “Esta Documentográfica debe entenderse como parte de una *Obrabierta* actualmente en ejecución”.

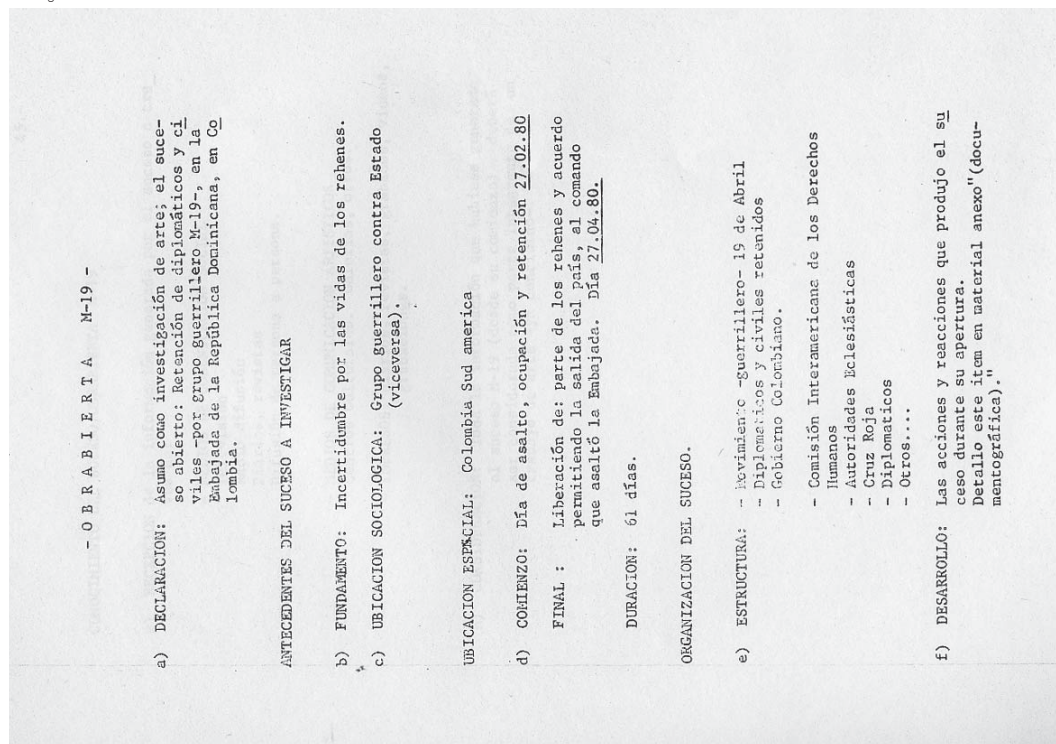
La instalación estaba compuesta por un mueble de madera proveniente de la casa de sus padres, fotografías, cuadernos de estudio y otros documentos que daban cuenta del itinerario vital y de la ausencia del hermano del artista. Asimismo, la Documentográfica se concebía como una estructura de organización de la información en proceso que apuntaba al cese de la incertidumbre respecto al destino de Alejandro. La rememoración de un momento de vida previo a la desaparición se convertía en un prelude (y una invocación) de la reaparición. Por el carácter procesual de su estructura, la obra artística (o el “suceso obra”) reproducía la naturaleza abierta de un “suceso vida” cuya conclusión implicaría también la conclusión de a propia obra.

En el trabajo que elaboró sobre el concepto de *Obrabierta* para su memoria de licenciatura en 1980<sup>3</sup>, Parada no pudo incluir el caso de su hermano. Esto se debió a la delicada situación que vivían el artista y su familia tras haber denunciado

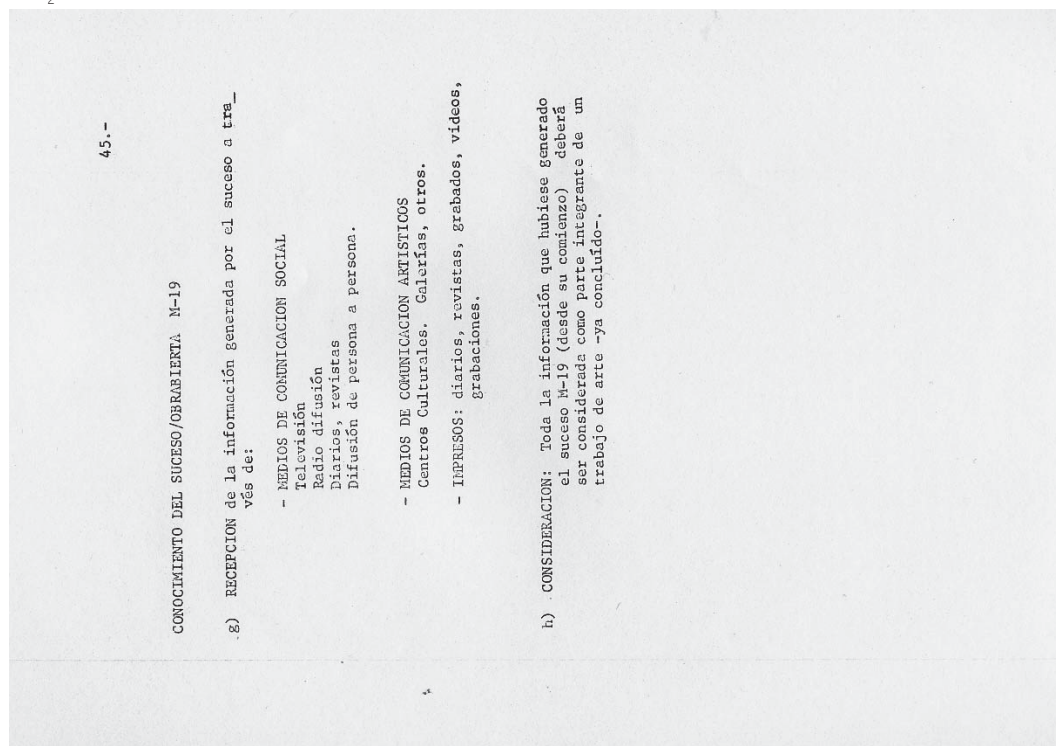


fig. 1. *Obrabierta A* en la galería Cal de Santiago de Chile, 1979.





figs. 2, 3. Hernán Parada, *Obrabierta M-19*, Bogotá, 1980.



figs. 2, 3. Hernán Parada, *Obrabierta M-19*, Bogotá, 1980.



la desaparición y a la situación en la que se encontraba la universidad, sitiada y controlada por organismos partidarios del régimen militar. La investigación del modelo Obrabierta se centró, en principio, en el caso de Gary Gilmore, asesino en serie estadounidense que pidió la pena de muerte y se negó a recibir ningún tipo de ayuda para apelar o posponer su ejecución en 1977. El caso Gilmore interesaba a Parada como suceso, pero también por su intensa difusión mediática. La traducción del suceso en obra en una nueva Documentográfica respondió a la voluntad de reconfigurar su temporalidad bajo la estructura de una Obrabierta que reflejara, en paralelo a la dedicada a su hermano, “esa incertidumbre que emanaba del caso, ese juego entre morir y vivir, esa espera del desenlace...”<sup>14</sup>.

Parada definía el concepto de Obrabierta como un modelo y un sistema que permitiera el “ordenamiento de la información” sobre un determinado suceso, así como “la suma de los medios que permitan su asimilación/entendimiento como trabajo de arte”<sup>15</sup>. Sin embargo, la circulación de ese trabajo artístico no debía reducirse en ningún caso a los espacios del sistema del arte, sino que pretendía expandirse hacia los territorios de la lucha social. La Obrabierta respondía a una “fórmula” compuesta de una Declaración (la identificación del suceso), un Fundamento (la razón que hace del suceso un hecho abierto), una Ubicación (que señalaba el lugar y contexto donde ocurrió el suceso), un Comienzo (el inicio del suceso), un Final (que señala su cierre) y una Duración o extensión temporal del suceso. La Organización del suceso se dividía en la Estructura y el Desarrollo. La primera era configurada por las distintas organizaciones que participaban del suceso, mientras que el segundo se componía de las acciones y las reacciones que se producían debido a la emergencia del suceso, que influían en la duración del mismo. Finalmente, la sección dedicada al Conocimiento del suceso constaba de la información que los medios de comunicación y otros agentes generaban en torno a éste, así como de documentación relativa a otras acciones derivadas del evento.

El tercer evento que Parada toma como pretexto para su Obrabierta es una acción de la guerrilla colombiana M-19, a la que denomina “suceso de arte”. Se refería, en concreto, a la retención de diplomáticos y civiles en la Embajada de la República Dominicana en Bogotá en febrero de 1980 durante 61 días. El elemento de incertidumbre de esta

Obrabierta residía en el destino de las vidas de los rehenes. En los años siguientes, el artista realizó otras acciones como parte de Obrabierta y Documentográfica que se desmarcaron de la colección de objetos y se insertaron en el espacio público. Durante 1984, Parada visitó lugares en Santiago como la universidad donde estudiaba su hermano<sup>16</sup>, la Estación Central de trenes, la sección de NN del cementerio general, la Plaza de Armas, los tribunales de justicia y diversos centros culturales. La acción que desarrolló en cada uno de esos lugares consistió en colocarse la máscara de papel con una fotografía del rostro de su hermano Alejandro, la misma imagen que se utiliza hasta el día de hoy en las fichas de reconocimiento para su búsqueda. Bajo la apariencia fantasmal que le otorgaba esta máscara, el artista se acercaba a las personas que transitaban esos lugares e intentaba conversar con ellas. Estas acciones eran documentadas mediante fotografías y grabaciones de audio, de modo que la intervención crítica, la escenificación pública de la desaparición, tuviera un efecto subsiguiente en las representaciones de lo político en el arte. El uso de la máscara tensionaba en esta acción el control de la identidad por parte del Estado mediante el registro fotográfico del rostro de su hermano, denunciando la desaparición forzada que esa misma institución provocó. El artista desdoblaba su identidad con la de su hermano en un acto de solidaridad que convertía su cuerpo en un soporte de la memoria fotográfica. La acción de Parada representaba, en este sentido, un acto silencioso que impulsa desde una proximidad íntima, la búsqueda de los familiares desaparecidos.

#### ARCHIVO SIN FIN

La obra de Luz Donoso, amiga y colaboradora de Parada, también recurría a la invocación de los desaparecidos en el espacio público mediante la construcción de dispositivos experimentales basados en fotografías. Donoso se sirvió para ello de archivos fotográficos elaborados por los organismos de derechos humanos. Uno de los primeros archivos en constituirse fue el de la Vicaría de la Solidaridad, creada en 1976, pero cuyo origen se remite a octubre de 1973 con la aparición del Comité de Cooperación para la Paz en Chile. A partir de las fotografías de este archivo, artistas como Parada y Donoso comenzaron a colaborar

D

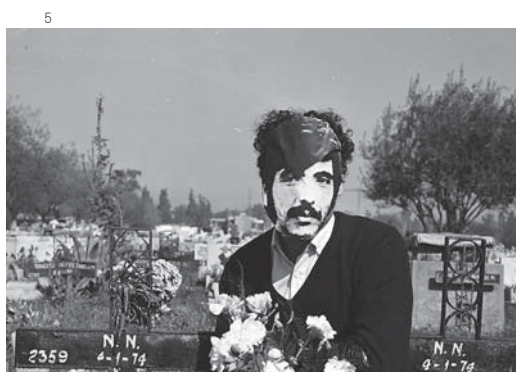


fig. 4. Hernán Parada, intervenciones performáticas en la Estación Central de Santiago de Chile, 1984.

fig. 5. Hernán Parada como Alejandro Parada desaparecido visitando el Cementerio General, 1985.

fig. 6. Hernán Parada como Alejandro Parada en la Plaza de Armas de Santiago de Chile, 1984.

con organizaciones como Familiares de Detenidos y Desaparecidos en Chile, fundada en 1975, recuperando fotografías dañadas de sus seres queridos y ampliándolas. Desde los primeros años de la dictadura, se trató de conformar un archivo fotográfico que pudiera ser empleado en la búsqueda o las demandas legales por los desaparecidos. En este contexto, una de las primeras iniciativas impulsadas por Donoso fue la creación de *La huincha sin fin... hasta que nos digan donde están*. La huincha consistía en largas cintas de papel que contenían fotografías y listas de los nombres de personas detenidas y desaparecidas en Chile, así como imágenes —extraídas de la prensa o de medios de contrainformación— de diversas marchas y acciones en el espacio público de Santiago. También incluía una extensa colección de volantes y panfletos antidictatoriales. La huincha se convertía de esta manera en un dispositivo de denuncia y visibilización en construcción, una suerte de archivo de lo pendiente cuya estructura debía permanecer inacabada hasta que no se constatará el destino de las víctimas y el paradero de sus cuerpos<sup>7</sup>.

PV

#### NOTAS

- <sup>1</sup> Hernán Parada, *Obrabierta*, memoria para optar al grado académico de licenciado en artes plásticas con mención en Grabado, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, 1980, p. 31.
- <sup>2</sup> Conversación por e-mail con la autora en abril de 2012.
- <sup>3</sup> En el escrito, Parada realiza una extensa investigación en la que argumenta las diferencias de su propuesta con el libro de Umberto Eco *Obra Abierta*, aunque propone algunos puntos de partida que se originan en la lectura de este texto.
- <sup>4</sup> *Ibid.*, p. 32.
- <sup>5</sup> *Ibid.*, p. 31.
- <sup>6</sup> Alejandro Parada desapareció tras ser detenido en 1974 en la Escuela de Medicina Veterinaria de la Universidad de Chile junto a un grupo de estudiantes.
- <sup>7</sup> Otra propuesta destacada fueron sus *Calados para marcar fechas y lugares determinados en la ciudad* (1978), unos dispositivos-matrices compuestos de fragmentos de cuerpos desconocidos con los que marcaba la ciudad a la manera de estenciles. Los lugares elegidos se correspondían con aquéllos donde se sabía o se rumoreaba que el régimen había practicado la represión, el asesinato o la tortura. Estas acciones de denuncia anónimas apuntaban a manifestar en el espacio público el malestar que la dictadura recluía al ámbito de lo privado.

## ENUNCIAR LA AUSENCIA

La política sistemática de matanza y desaparición forzada de personas, administradas por los regímenes dictatoriales impuestos desde los años setenta a lo largo del continente, provoca la reacción de distintas estrategias que luchan por activar urgentemente la visibilidad y sonoridad de aquellos cuerpos que a toda costa se quería relegar a la invisibilidad y al silencio: la violenta proscripción de las víctimas del terror al umbral no resuelto entre vida y muerte, entre presencia y ausencia.

El uso de fotografías, de siluetas y de muchos otros dispositivos, logró inscribir en el régimen de lo visible, con un alcance político decisivo, representaciones de los desaparecidos. En un plano menos masivo, acciones como *Tu dolor dice: Minado y Homenaje a Sebastián Acevedo*, de Las Yeguas del Apocalipsis, o por *Por la vida y por la Paz* y *Por el arte y por la paz*, de Clemente Padín, trabajan el problema de la violencia política y la desaparición de personas a partir del registro visual en el que predomina el cuerpo sonoro, la voz y la referencia a nombres, cifras y números.

En primer lugar, podemos preguntarnos qué formas particulares de la presencia y la ausencia se ponen en juego en el registro de lo sonoro. El sonido, y en este sentido también la voz —una voz política alzada, que clama— no participa de una lógica propia de la apelación visual, es decir, de la manifestación, ni de lo que aparece. Más bien lo sonoro pone en juego una evocación<sup>1</sup> que implica una particular forma de la presencia: lo sonoro no constituye la presencia ni tampoco supone una presencia ya constituida, sino que “anticipa su llegada y retiene su partida”<sup>2</sup>. Dicho de otra manera, lo sonoro evoca “una presencia en el sentido de un presente que no es un ser” —no en el sentido estable y consistente de la palabra— “sino más bien un venir y un pasar, un extenderse y un penetrar”<sup>3</sup>. La presencia visual ya está disponible en el imaginario antes de que yo la vea, en cambio la presencia sonora llega, sería aquello que, por la dificultad de sustraerse a lo sonoro (los oídos no tienen párpados) *comporta un ataque*.

Por su parte, el nombre propio se sostiene en una ambigüedad, tiene la marca del otro, de lo que fue dado y recibido de otro y, a la vez, es la primera propiedad que hace pensar en la coincidencia entre portador y nombre o, dicho de otro modo, la fuerza del nombre reside en su poder de certificar una coincidencia consigo mismo, del portador en su nombre. Así, el nombre de pila es el acto inaugural de una identidad que inicia al sujeto en el tiempo del lenguaje y que pone en funcionamiento una acumulación y retención de huellas que serán suscritas a un yo.

Sin embargo, el nombre no es el portador. Hay una disyunción entre nombre y cuerpo, entre el viviente y su nombre, lo cual adquiere especial relevancia en el recurso a los nombres pronunciados en alta voz, como modo de enunciar la ausencia de los desaparecidos o bien, de convocar aquella presencia de lo que llega y luego se retira sin poder ser apresado, que quizás sea la forma de presentarse del fantasma. Pues el fantasma es una presencia/ausencia que no puede irse hasta que la deuda respecto a su proceso de vida no esté resuelto. Y no puede irse no porque su espíritu esté “vagando”, por así decirlo, sino porque sigue presente en la memoria de aquéllos que están conscientes del proceso violento que dio término de manera subrepticia a su fuerza vital. Como señala Derrida, todo nombre propio parece ser “a priori un nombre de muerto”<sup>4</sup>. Pronunciar el nombre de un desaparecido quizás sea pronunciarse sobre aquél que, más allá del conjuro de las políticas oficiales de punto final, nunca estará *bien muerto*. Y aunque el cuerpo muera, lo que no puede morir es el nombre, de tal modo que si el portador “retorna” a la vida, “lo hará al nombre y no al viviente, [retornará] al nombre del viviente como nombre del muerto”<sup>5</sup>.

Si el nombre es el nombre de un muerto, la serie numérica junto a ese nombre es cifra y nos devuelve a la idea de descifrar en tanto que aprehender; en este caso, aprehender lo inaprensible, puesto que no es posible aprender el vacío y la cifra justamente es, en su sentido etimológico, vacío.

Nombres, pero en especial series numéricas (números de identificación nacional), sirven a las políticas de identificación del Estado que, aunque forman parte de la biopolítica de control de la vida, están también disponibles como técnica policial de identificación de aquellos sujetos que pueden ser una amenaza al orden. En el caso de

E

los desaparecidos, el Estado tiene que hacerse cargo de la subversión de su propio mecanismo de identificación y fijación de la identidad para responder y responsabilizarse de un cuerpo al que él mismo ratificó existencia. En este sentido, la desaparición causada por el propio Estado contradice la identificación misma impuesta por su lógica. Enunciar los nombres completos y las series numéricas que habilitan la identificación de cada desaparecido subvierte la misma herramienta de control del Estado en su contra para reclamar justicia, para abatirlo, para interpelarlo.

#### POR LA VIDA Y POR LA PAZ

Diciendo cualquier cosa, la voz se dice. Por y en la voz la palabra se enuncia como memoria de algo que se apagó entre nosotros [...]. La voz es una forma arquetípica, articulada en nosotros al sentimiento de sociabilidad [...]. Voz implica oído [...]. La audición (más que la visión) es un sentido privilegiado, el primero a despertar en un cuerpo en desarrollo. La voz en su calidad de emanación del cuerpo, es un motor de la energía colectiva<sup>6</sup>.

En 1987 y 1988, el artista uruguayo Clemente Padín realiza la performance *Por la vida y por la paz* en Montevideo. La acción se desarrolla tanto en el espacio público como en el privado. Su primera edición tiene como escenario de activación un cuadrilátero de boxeo. En ese espacio previsto para el combate o la lucha entre dos adversarios, Padín reproduce la violencia de la masacre contra los cuerpos políticos durante la dictadura militar uruguaya (1973-1984). El artista toma un busto de yeso y lo golpea con todas sus fuerzas utilizando una maza, y simultáneamente va contando una secuencia de números hasta alcanzar el 172, que corresponde al número de desaparecidos políticos de aquel país. Esta cifra que podría enunciarse simplemente como la suma de estos cuerpos, se desmiembra en esta acción para reproducir a través de la duración en el tiempo la presencia inmaterial de los cuerpos que no están ocupando el espacio. La ecuación tiempo-espacio, presencia-ausencia que inaugura *Por la vida y por la paz*, reconstituye la memoria a través del cuerpo sonoro. Subvierte aquel registro numérico obligatorio exigido por el Estado para el control de la existencia de los ciudadanos para dar lugar al número de la desaparición provocada por este mismo Estado. Cada golpe del Estado, un fragmento del cuerpo

social pulverizado. Hacer presente estos cuerpos numéricos fuerza la memoria y exige por su propia vitalidad recuperada que se haga justicia ante la masacre del Estado hacia todo ciudadano.

Su segunda aparición se da en la exposición del *Movimiento por la vida y por la paz: contra el horror nuclear* (1988), en la feria Tristán Narveja que ocurre regularmente todos los domingos en Montevideo. Con ocasión del Día Mundial del Detenido Político Desaparecido en la breve *Exposición Internacional de Arte Correo Solidaridad*, montada en la acera de la Universidad de La República, Clemente Padín, con el apoyo de los artistas Antonio Ladra, Jorge



Carballo y otros, presenta nuevamente esa performance. A cada golpe, se enuncia un número: un desaparecido más por las fuerzas autoritarias del Estado durante la dictadura militar. La voz que enuncia pierde su nombre para alzar la voz de aquél que, impedido de manifestarse, sigue presente. Anuncia la justicia negada a estos ciudadanos silenciados forzosamente. Mientras Padín va contando los números y emprendiendo los golpes, Ladra los va escribiendo sobre la cartulina dispuesta en la pared de fondo. Cuando alcanza el último cuerpo, ya con el tórax de yeso completamente destruido, Padín detiene su propio cuerpo delante de la cartulina rellena con los números y Ladra contornea la silueta de su cuerpo en ella. Nuevamente todos estos desaparecidos se transforman en un solo cuerpo social y, recuperando la simbología del sacrificio y crucifixión cristiana<sup>7</sup>, este cuerpo se fragmenta y es distribuido entre el público que se ve interpelado a contribuir con la propuesta de la acción: además de reactivar la memoria política social, esta performance buscaba poner en evidencia la responsabilidad de cada uno sobre la colectividad, resaltar el poder

de cuestionamiento e impugnación frente a decisiones gubernamentales tomadas en estos primeros años de posdictadura para absolver responsabilidades y culpas sobre este violento pasado inmediato. Durante la acción se recogían firmas para impulsar un posible referéndum contra la popularmente conocida ley de impunidad. Oficialmente bautizada de Ley de Caducidad de la Pretensión Punitiva del Estado y puesta en vigor en 1986, estableció la caducidad del “ejercicio de la pretensión punitiva del Estado respecto de los delitos cometidos hasta el 1º de marzo de 1985 por funcionarios militares y policiales, equiparados y

implícito de promocionar una suerte de éxito del mundo occidental, lo que genera el artista es un inesperado espacio de denuncia sobre las décadas de torturas y represión en América Latina al reunir trabajos de artistas de diversos países del continente americano [►INTERNACIONALISMOS].

Allí, la memoria traumática de aquella experiencia social vivida en su propio cuerpo es expurgada y exorcizada en la performance ideada para la apertura de la muestra. La acción incluye la lectura de un texto en alemán que denuncia “la violencia y la arbitrariedad de los regímenes autoritarios y fascistas que en aras de la doctrina de

E



asimilados por móviles políticos o en ocasión del cumplimiento de sus funciones y en ocasión de acciones ordenadas por los mandos que actuaron durante el periodo de facto”<sup>8</sup>. Tras la movilización generada desde diversos sectores de la sociedad, se consiguió que al año siguiente, en 1989, se derrocara esta ley a través del plebiscito popular, para comprobar una vez más el poder de cambio y reverberación que puede tener la voz en el espacio público.

#### POR EL ARTE Y POR LA PAZ

Años antes, en la apertura de la exposición de arte correo *Mailart aus Lateinamerika* [Latinoamérica hoy]<sup>9</sup> en la DAAD Galerie (Berlín Occidental), el 26 de mayo de 1984, Padín<sup>10</sup> presenta la performance *Por el arte y la paz*. La inserción de esta acción allí antes de la caída del Muro de Berlín, en un momento en que ese territorio era en un espejo directo y la frontera más clara entre el bloque capitalista y el socialista, hace que su trabajo tenga un carácter paradójico en esa geografía: aunque lo convocan en Alemania con el objetivo

fig. 1. Anuncio de la Exposición Internacional de Arte Correo *Solidaridad*, Montevideo, 1987.

figs. 2, 3. Clemente Padín, *Por la vida y por la paz*, vídeo de la performance pro referéndum contra la Ley de Impunidad realizada en la *Exposición Internacional de Arte Correo Solidaridad* en la Feria Tristán Narvaja de Montevideo, 1987-1988.

la seguridad nacional impuesta por el Pentágono norteamericano se fueron imponiendo en América Latina”. Se trataba allí de hacer explícitas todas aquellas “formas compulsivas de obtención de información”, es decir, las técnicas de tortura, pero a la vez entender este mecanismo dentro de un contexto más amplio de dominación colonial siempre renovada, y de las impuestas restricciones de acceso a los medios más básicos de supervivencia, herencia del sistema social desigual que se impuso en esos países.

Mientras se describía “Latinoamérica hoy” y a toda voz se denunciaban los más graves problemas que afectaban a la región, los artistas Nadja van Ghelgue y Volker Hamann, con máscaras de cráneos [►MÁSCARAS], representaban a los “señores de la muerte” simulando todos aquellos mecanismos



de tortura aplicados por las autoridades represivas en distintos países que padecieron dictaduras entre los años setenta y ochenta<sup>11</sup>.

La acción superpone claramente las distintas formas de tortura que afectan la región: aquéllas



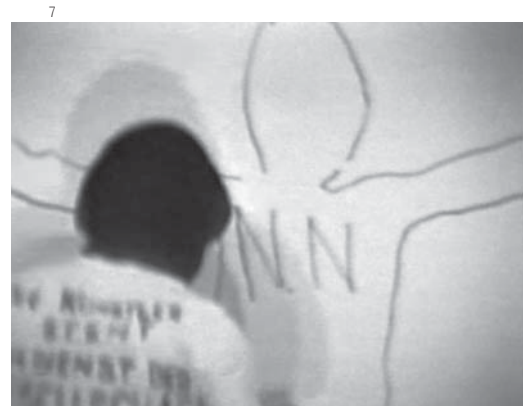
que se ven, aquéllas que se escuchan, aquéllas que se sienten y aquéllas que quieren hacer silenciar. En este juego se llega a entrever que todo el cuerpo en este contexto es político, desde aquél que padece hambre y/o es analfabeto, hasta el que fue sometido a la tortura por el régimen dictatorial. Tal situación evidencia que las dictaduras en esa geografía no se limitan a aquélla reconocida solamente como un sistema político autoritario, sino que resuena en la estructura social todavía plagada de la “matriz colonial del poder” basada en la desigualdad.

La silueta dibujada sobre la gran cartulina lleva esta vez inscrita en su interior NN, quizá aludiendo no sólo a los desaparecidos políticos, sino también a los desaparecidos que ni siquiera pudieron intervenir socialmente, víctimas de las

necesidades más básicas para mantener la vida. En la parte de arriba queda, junto al hueco dejado por la silueta recortada, la impactante frase del poeta/proceso<sup>12</sup> brasileño Wladimir Dias-Pino: “Quien mira es responsable por lo que ve”. La consigna carga la motivación para el trabajo de visibilización y denuncia que inmediatamente transforma al espectador en participante y corresponsable de este manifiesto-denuncia hecho a toda voz y cuerpo sobre América Latina en 1984.

#### LAS YEGUAS DEL APOCALIPSIS: POLITIZAR EL DUELO

A continuación abordaremos una serie de acciones en las que Las Yeguas del Apocalipsis, el dúo conformado por Francisco Casas y Pedro Lemebel entre 1988 y 1993, se solidarizan con los familiares de las víctimas de la dictadura. Se trata de acciones



figs. 4-7. Clemente Padín, *Por el arte y por la paz*, vídeo de la performance que inaugura la muestra *Mailart aus Lateinamerika* en la DAAD Galerie de Berlín Occidental, Berlín, 1984.

en las que el cuerpo marica de Las Yeguas interviene en las políticas de la memoria para realizar una serie de contaminaciones y desplazamientos sobre el campo de representaciones de los derechos humanos y la figura del desaparecido político.

La primera de ellas, *La conquista de América* (1989), realizada aún bajo el régimen de Augusto Pinochet, tuvo lugar el 12 de octubre de 1989 en la Comisión de Derechos Humanos. Se trata de una acción que interviene en los cruces entre violencia política dictatorial, el sida y la disputa de los signos patrios al nacionalismo dictatorial. Casas y Lemebel están con un personal estéreo adherido al pecho que reproduce una música sólo escuchada por ellos. Bailan una cueca —baile tradicional chileno que escenifica la conquista amorosa de un hombre hacia una mujer— con los pies descalzos sobre un mapa de América Latina cubierto de vidrios rotos de botellas de Coca-Cola.

El mapa, el baile y el título de la acción permiten pensar en una superposición entre la *colonización del territorio* y la *colonización del cuerpo*, en tanto la cueca como baile de “conquista” podría ser una alegoría del mestizaje. La acción alude de forma ambivalente al continente asediado/seducido por una sexualidad marica y, al mismo tiempo, a la subyugación histórica del cuerpo homosexual a lo largo de la región.

Por otra parte, en años de dictadura la cueca se convierte en un signo nacional en disputa. El régimen militar la declara baile nacional, al tiempo que las mujeres de detenidos y desaparecidos alteran la coreografía para bailar solas, como una forma de denunciar los cuerpos sustraídos de sus hombres. Citando la cueca bailada por mujeres, Las Yeguas escenifican un cortejo homosexual, añadiendo un pliegue más al desvío sobre las sanciones sexogenéricas contenidas en el baile criollo. Al mismo tiempo, la cueca bailada por Casas y Lemebel sobre vidrios que cortan sus pies descalzos, provocando la confusión de los flujos sanguíneos que se filtran por las incisiones de la piel, aparece custodiada por el contagio del sida, que hace aparecer junto a las víctimas de la dictadura otras pérdidas: las de aquéllos devastados por el VIH.

Los desplazamientos al baile criollo que realizan Lemebel y Casas terminan por resignificar, a su vez, la cueca sola bailada por mujeres de detenidos y desaparecidos. En la medida en que Las Yeguas resaltan en la coreografía el elemento erótico junto con el de dolor, muestran que aquel

baile de una mujer sola contornea otro cuerpo ausente, no sólo dolidamente añorado, sino también deseado. Al poner de relieve el lazo entre duelo y deseo, Las Yeguas permiten amplificar la construcción de las identificaciones de la mujer que resiste a la dictadura; no sólo como madre, casta viuda, hermana, hija, todas figuras deserotizadas, abnegadas, acordes al sustrato de la moral militante y católico-cristiana arraigadas al movimiento chileno de derechos humanos. Tuvo que venir un dúo de maricas a subrayar el deseo erótico, sedimentado en la coreografía de la cueca, para recuperar las filiaciones entre duelo, vulnerabilidad y deseo.

Cuatro años más tarde, con su última acción conjunta, *Tu dolor dice: Minado*, Las Yeguas del Apocalipsis vuelven a intervenir en el campo de representaciones de la violencia política, pero ahora en el escenario posdictatorial gestionado a partir de la desmemoria y el relato teleológico de la modernización neoliberal.

Frente a los crímenes ejecutados durante la dictadura de Augusto Pinochet, la política de derechos humanos del nuevo gobierno democrático de Patricio Aylwin dice comprometerse con la búsqueda de la verdad, justificando así la postergación de la justicia: se ciñe a publicar el Informe Rettig —con los resultados de la Comisión de Verdad y Reconciliación sobre las Víctimas de la Dictadura—, sin emprender juicios contra los responsables. De ahí que, tras su publicación en 1991, los familiares iniciaran las Marchas del Informe Rettig que ocuparon las calles de Santiago marcando un nuevo capítulo en el perseverante camino de exigir justicia. En un escenario donde el borramiento y la impunidad eran necesarios para mantener los pactos que sostenían el consenso posdictatorial, Las Yeguas del Apocalipsis se suman a las voces que remarcan un conflicto no zanjado: no hay verdad sin justicia y es necesario politizar la vigencia de un duelo inacabado.

En este contexto, Casas y Lemebel realizan *Tu dolor dice: Minado*. Se trata de una acción que apunta a la cuestión de lo sonoro desde su invitación: una postal que envía la imagen de una oreja. Podría ser, no lo sabemos aún, la oreja de un cadáver, una oreja que ha dejado de escuchar. A la vez, la oreja, en primer plano, podría ya anticipar una invitación a la escucha, a prestar oído. De modo que, aunque habrá cuerpos, habrá imagen, un lugar del crimen, habrá, antes que nada —la invitación así lo subraya—, un *secreto* que se da

E

a escuchar; una puesta en resonancia antes que una puesta en evidencia.

La acción tiene lugar en septiembre de 1993, en un antiguo centro de tortura ubicado en la calle Belgrado, a pasos de Plaza Italia, en pleno centro de Santiago<sup>13</sup> y abre dos escenas diferentes.

En la primera escena vemos el patio de la casa de la calle Belgrado. A la intemperie se proyecta un video que muestra imágenes de una intervención anterior de Las Yeguas del Apocalipsis, realizada en la Universidad de Concepción en 1992: *Homenaje a Sebastián Acevedo*, el trabajador minero que, en 1983, en la plaza de Armas de Concepción, prendió fuego a su propio cuerpo en protesta por la desaparición de dos de sus hijos.

La proyección, con el registro de la acción, muestra a Lemebel y Casas acostados en el suelo, formando una franja vertical en símil del territorio de Chile y exponiendo sus cuerpos como superficie de contacto con los minerales explotados en la zona: la cal y el carbón. Su cuerpo está cubierto con cal viva —como suele hacerse en el tratamiento de cadáveres—, la que, en contacto con la humedad de la piel, les produce leves quemaduras. A los pies de Lemebel, una bolsa de cal tiene la letra S indicando el sur. En el otro extremo, Francisco Casas sujeta con sus brazos un televisor con la letra N trazada con billetes de dólares, señalando el norte. Al fondo hay televisores en los que se proyecta el video *Hospital del trabajador*,

de Pedro Lemebel [▶ACCIÓN RELÁMPAGO]. Un ayudante derrama carbón formando una hilera que los atraviesa de modo perpendicular y, a continuación, prende fuego al mineral. Los dos cuerpos quedan así atravesados como por una grieta, como signo del territorio herido.

Durante toda la acción, se escucha la reproducción de un audio con el recitado de nombres de ciudades y series de números de documentos de identidad. Ciudades, una señal que nos remite al dato decisivo de la desaparición forzada, el lugar y la fecha donde se produce el secuestro, como punto donde se separan cuerpo e identidad. Y los números, aquello que durante la dictadura chilena solicitan las fuerzas policiales como recurso de identificación al transeúnte, instalando la sospecha y el control sobre cualquier ciudadano en el espacio público. Las Yeguas citan uno de aquellos procedimientos de identificación del Estado que forman parte de las políticas de control de la vida y que, a la vez, están disponibles como técnica policial de identificación de aquellos sujetos que son sancionados como amenaza al orden y los subvierten en una particular forma de enunciar la ausencia. Esos números son los números de documento de Lemebel y Casas, que se reiteran una y otra vez junto a los nombres de ciudades, ubicando a Las Yeguas en el lugar de esos cuerpos ya despojados de nombre y de identidad, devenidos cifra, vacío. Lemebel y Casas se colocan en el lugar de los cuerpos desaparecidos, dando lugar así a una escena que parece ser aquella de los cuerpos sin nombre: Chile como una gran fosa común.

La segunda escena, que podría ser descrita como aquella de los nombres sin cuerpo (o del nombre como ceniza, como lo único que queda cuando el cuerpo desaparece o se extingue), transcurre en el subterráneo de la casa utilizada durante la dictadura como centro clandestino de detención. Lemebel y Casas instalan ahí un mar de copas de agua y, a continuación, se sientan de espaldas al público para realizar, en una suerte de letanía profana, la lectura en voz alta de cada uno de los nombres de las víctimas de la dictadura consignadas en el Informe Rettig. Entre ellos, sentados de espalda, y el mar de copas, hay un monitor de televisión que transmite en vivo lo que los asistentes no pueden ver directamente: sus rostros mientras leen.

Desde cierta perspectiva, ésta parece la escena de un interrogatorio. Los signos de la tortura están ahí, la mesa, los cuerpos con el torso descu-



fig. 8. Inmolación de Sebastián Acevedo en Concepción. Portada de la revista *Hoy*, Santiago de Chile, n° 330, 16-22 de noviembre de 1993.



figs. 9, 10. Las Yeguas del Apocalipsis, *Tu dolor dice: Minado*, Santiago de Chile, 1993. Fotografía: Paz Errázuriz (fig.9).

bierto, las copas con agua intactas, anunciando la sed y al mismo tiempo el impedimento de ingerir el líquido como secuela de la aplicación de electricidad sobre el cuerpo. Los cuerpos homosexuales, en el centro de la escena, parecieran comparecer frente a la lente de una cámara (que podría ser una cámara de vigilancia, la de la televisión neoliberal, o simplemente una cámara). Sin embargo, a pesar de todos los signos en juego, no se trata de una escena de confesión o delación. Al recitar el nombre de cada una de las víctimas, con las cuales no tienen un vínculo previo, Lemebel y Casas establecen, en el acto de decir los nombres, un pacto o una alianza clandestina (contra el olvido, por la justicia) con los proscritos de ayer.

Por otra parte, el gesto de Lemebel y Casas de enumerar en voz alta nombres ordenados según el alfabeto, conlleva el acto de *pasar lista*, es decir, de *llamar en alta voz* para que respondan las personas cuyos nombres figuran en una nómina. En efecto, pareciera que en el nombre hubiera una promesa de volver y, así, una voz precisa, justa,

invoca. Permanece y hace resonar una llamada sin contestación. Es decir, hace resonar la muerte como lo sin-respuesta. En el arrebató de la forma ejecutado por lo sonoro, no es una forma de la desaparición lo que ahí comparece, sino una cierta experiencia para el sobreviviente de la “sin-respuesta”<sup>14</sup>. Es preciso saber acoger el silencio de los muertos. Ése es el secreto robado que la voz da a escuchar, la resistencia al olvido que rasga la continuidad operativa del relato apaciguador del pacto democrático neoliberal.

Quizás por ello, en esta acción no sólo se pone en juego un testimonio político<sup>15</sup>, sino también una forma de *enunciar la ausencia*, pues junto con una política de la voz (una voz que certifica cada uno de esos nombres mientras los pronuncia, evidenciando la ausencia de sus cuerpos), resulta necesario pensar aquí, al mismo tiempo, una política del silencio (el silencio de la sin-respuesta, la imposibilidad de escuchar la voz de un muerto como una forma de hacerlo presente). Mientras las políticas oficiales de punto final buscan negar una herida abierta, Las Yeguas contraponen aquí la exigencia de hacer imposible el olvido: dar nombre y presencia a quien ha desaparecido, para reclamar justicia.

A través de diferentes estrategias, Las Yeguas del Apocalipsis intervienen en las políticas de la memoria, desbordando el signo “desaparecido” como término homogéneo que sintetizaría, de una vez y sin fisuras, a las víctimas de la dictadura. En *La conquista de América*, Lemebel y Casas contaminan y descalzan la imagen monolítica del “desaparecido” erotizándolo, haciendo mutar sus contornos hacia una semblanza más compleja que no queda ya exclusivamente reducida a la lógica sacrificial. En *Tu dolor dice: Minado*, se trata de una particular forma de enunciar la ausencia, trabajando sobre los quiebres de la identidad que ocurren en las discontinuidades entre nombre y cuerpo. El filósofo Sergio Rojas señala que

con el tiempo [la expresión “detenidos desaparecidos”] llega a ocupar, en cierto sentido, el “lugar” de la ausencia que ella misma nombra. Así, los desaparecidos desaparecen en “los desaparecidos”. Nicanor Parra trabaja desde esta paradoja cuando escribe: “de aparecer apareció/pero en una lista de desaparecidos”<sup>16</sup>.

Es justamente en esa aporía en la que interviene la acción de Las Yeguas, que hace que aquellas

E

listas dejen de ser letra muerta, pues son activadas por la performatividad de la voz. Y es como si esa voz le otorgase una fuerza particular a un vocablo que no pronuncia: “desaparecido”. Por un lado, pareciera que ensanchara la palabra “desaparecido” en el espacio de su resonancia, un espacio saturado, *atacado* por el ir y venir de nombres, números y lugares que, a su vez, subvierten los procedimientos que el Estado dictatorial utiliza para gestionar la vida y la muerte de las personas. Por otro, se trata de voces que, al mismo tiempo, producen la escucha del silencio del que ya no está. Si las políticas oficiales buscan a toda costa ahuyentar a los muertos, dejarlos a un lado, la escucha del silencio es una forma de incorporar al que ha desaparecido (al que nunca estará *bien muerto*) como un otro que nos constituye, que constituye a la comunidad política, por más que se quiere exorcizarlos. Así, frente a la pretensión oficial de un dolor calculable, acotado, finiquitable, *Tu dolor dice: Minado* hace resonar un dolor *diseminado*, derramado, incontenible.

FC, FN

#### NOTAS

- <sup>1</sup> El *Siluetazo*, siendo un dispositivo inscrito en el régimen de lo visual, sin duda parece estar más cercano al registro de la evocación.
- <sup>2</sup> Jean Luc Nancy, *A la escucha*, Buenos Aires: Amorrortu, 2007, p. 44.
- <sup>3</sup> *Ibid.*, p. 34.
- <sup>4</sup> Jacques Derrida, *Nietzsche: políticas del nombre propio*, en *La filosofía como institución*, Barcelona: Juan Granica Ediciones, 1984. Edición digital de Derrida en castellano, en [http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/nietzsche\\_nombre\\_propio.htm](http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/nietzsche_nombre_propio.htm) (consultado el 4 de junio de 2012).
- <sup>5</sup> *Ibid.*
- <sup>6</sup> Paul Zumphthor, *Performance, recepção, leitura*, São Paulo: Cosac Naify, 2007, pp. 86 y 63.
- <sup>7</sup> El trazado de la silueta humana, práctica común a la labor policial, aparece también de forma completamente subvertido en el *Siluetazo*.
- <sup>8</sup> Ley N° 15.848 del 22/12/86, en <http://www0.parlamento.gub.uy/leyes/TextoLey.asp?Ley=15848&Anchor=>. (consultado el 21 de mayo de 2011).
- <sup>9</sup> En ese momento Padín retoma el contacto con la red de arte correo a través de una convocatoria en la que participan 86 artistas latinoamericanos. La exposición organizada en la DAAD Galerie fue donada posteriormente al Museo de la Solidaridad con los Pueblos de Managua, Nicaragua.
- <sup>10</sup> Justamente en este momento deja de valer la disposición de “Libertad Vigilada” que pesa sobre las espaldas de Clemente Padín. Su pena duró más de siete años, entre la cárcel y el domicilio, pero a los dos años y tres meses, el 17 de noviembre de 1979, a través de una potente e incansable campaña de solidaridad que se diseminó rápida y ampliamente, involucrando a toda la comunidad internacional a través de la red de arte correo, las embajadas de Uruguay en sus respectivos países, autoridades locales y Amnistía Internacional, se logró su salida de prisión. Ver Fernanda Nogueira, “El cuerpo político más allá de sus límites. Clemente Padín y el flujo postal”, en Mauricio Marcín (ed.), *Arte Correo*, Ciudad de México: Museo de la Ciudad de México; RM Verlag, 2011, pp. 77-92.
- <sup>11</sup> Padín retrata los más crueles mecanismos de tortura usados en las últimas décadas en varios países que enfrentaron dictaduras en Latinoamérica: la picana (transferencia de electricidad por zonas sensibles del cuerpo: orejas, genitales, encías, ano, etc.), el pau-de-arara (posición en la que el cuerpo se cuelga de los brazos y piernas cruzados encajados en un palo que se apoya entre dos soportes), el pentotal (inyección intravenosa), el lavaje/clyster (introducción de un chorro de agua por el ano), el platón (estar parado en la misma posición durante días), el teléfono (pegar una bofetada en ambos oídos a la vez), el submarino (meter la cabeza del interrogado en una pila de agua para provocar ahogamiento), etc.
- <sup>12</sup> El poema/proceso fue un movimiento activista de creación poética cuya actuación se extendió entre 1967 y 1972, cuando sus integrantes decidieron colectivamente realizar una “parada táctica” frente a la violencia y persecución impuestas por el régimen dictatorial en el Brasil de aquellos años.
- <sup>13</sup> Se trata de la casa donde actualmente está ubicado el Centro de Investigación Avanzada en Educación (CIAE), que se encuentra en un terreno vecino al recinto que funcionó como cuartel general de la DINA y luego de la DINE (Dirección Nacional de Inteligencia del Ejército), actualmente emplazada en la calle Periodista José Carrasco Tapia, n° 75, en Santiago de Chile.
- <sup>14</sup> Emmanuel Lévinas, *Dios, la muerte y el tiempo*, Madrid: Cátedra, 1994, p. 22.
- <sup>15</sup> Juan Pablo Sutherland, *Nación marica. Prácticas culturales y crítica activista*, Santiago de Chile: Los Mecanismos de la Medusa, 2009, p.131.
- <sup>16</sup> Sergio Rojas, “Cuerpo, lenguaje, representación”, en *Políticas y estéticas de la memoria*, Nelly Richard (ed.), Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2ª edición, 2006, p. 179.



## ESTRATEGIA DE LA ALEGRÍA

### BAILAR HASTA PERDER LA FORMA HUMANA

“Normalmente la formas humanas están rigidizadas, acorazadas. Al calor de las emociones se pueden poner nuevamente plásticas y son posibles de remodelar. Los encuentros de rock tienden a producir ese calor, pero esto es azaroso”, escribían Los Redonditos de Ricota en septiembre de 1983.

Provocar el azar que logre esa mutación fue, acaso, la apuesta del grupo desde sus comienzos, durante los años de la última dictadura militar en Argentina. En sus primeros recitales —encuentros experimentales donde se mezclaban números circenses, monologuistas, bailarinas de *striptease*, poetas, artistas plásticos y más de diez instrumentos en escena— se trataba de que la conmoción recorriera los cuerpos.

Bailar hasta perder la forma humana: ésa era la invitación y la promesa de Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota hacia sus seguidores.

Éramos tan pocos —recuerda el Indio Solari, líder del grupo— 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<sup>1</sup>.

Cuerpos vivos y atentos, receptivos a nuevos estímulos. Cuerpos dispuestos a percibir la sensualidad de los sentidos de un modo diferente. Cuerpos permeables a impresiones no ordinarias. Cuerpos que enuncian aquello que resulta inexpresable con palabras. Movimientos y energías que, al decir de Gurdjieff, convocan informaciones provechosas para el ser. El baile y la danza como generadores de experiencias capaces de despertar un nuevo estado de conciencia del mundo. Los músicos como los encargados de proyectar esos descubrimientos. Mientras el afuera aparecía signado por el terror y la vida cotidiana se plagaba de temores y ausencias, el mundo subterráneo de los recitales se convertía en el espacio de la vida desbordante, de la cercanía intensa, de la fusión

colectiva en acontecimientos plagados de delirio y libertad.

“Innumerables son las herramientas del cambio como múltiples son los planos de la realidad”, proclamaba en 1973 el manifiesto “Las pieles del fracaso”, del escritor y periodista Miguel Grinberg. Perder la forma humana podría pensarse como una de esas múltiples herramientas de transformación propiciadas por la exploración de otras latitudes de la consciencia. Perder la forma humana como una invitación a la mutación, como un salirse de

E



fig. 1. Invitación para un concierto en el Parakultural, Buenos Aires, ca. 1986.

fig. 2. Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota en La esquina del Sol, Buenos Aires, julio de 1984. Fotografía: Aspix.



fig. 3. Los Peinados Yoli, Buenos Aires, 1986. Fotografía: Aspix.

fig. 4. Miguel Abuelo y Pipo Cipolatti, Buenos Aires, ca. 1984. Fotografía: Aspix.

fig. 5. Gambas al Ajillo, Buenos Aires, 1986-1991.

fig. 6. Gambas al Ajillo. "Debacle", show en el Parakultural, Buenos Aires, 1986. Fotografía: Alejandro Leroux.

fig. 7. Gambas al Ajillo. Invitación para el Teatro de la Cortada-Parakultural, Buenos Aires, 1986.



sí mismo hacia nuevos parámetros de lo sensible. Perder la forma humana como una elección del camino de la autocreación permanente, del espíritu libre que se emancipa de la razón y de los dogmas modernos occidentales en busca de una sensibilidad diferente. Un modo de fuga del sujeto sujetado a sentidos comunes rutinizados que definen cómo y qué deben ser los cuerpos, las almas, los pensamientos, las conductas, las voluntades.

Una política del éxtasis donde se fusionan retribalización, primitivismo, chamanismo, vagabundeos beats y filosofías malditas. Una política de la dislocación que rehúye los valores absolutos y no adhiere a mapas ideológicos preestablecidos. Un llamado al movimiento que es también una apelación a la diferencia y al extrañamiento con las propias verdades. Una invitación a la diversidad, a la búsqueda incesante, a lo inclasificable. Porque, tal como afirma Solari, “sólo lo que no tiene identidad sobrevive”<sup>2</sup>.

#### PROTEGER EL ESTADO DE ÁNIMO: EL CUERPO COMO ALEGRÍA

La política del éxtasis fue también una política de la protección del estado de ánimo, donde el placer rige como el principio ordenador de las acciones y elecciones. Desconfiar de lo que daña

y seguir las huellas de aquello que gratifica fue la máxima que guió a Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota cuando, en plena dictadura, el grupo se ocupó de la creación de espacios de alivio y bienestar donde pudiera generarse el estallido expresivo de las sensaciones:

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 paralizara y 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 mas no fuera esporádicamente<sup>3</sup>.

Lo dionisiaco, ese sentimiento descrito por Nietzsche bajo la metáfora de una embriaguez que conduce a la disolución del individuo, operaba como una guía en la construcción de esas pequeñas y difusas cápsulas de vida grupal.

Con la llegada de la democracia las guaridas dionisiacas destinadas a proteger el estado de ánimo se multiplicaron, impulsadas por artistas, músicos e intelectuales que promovieron una serie de novedosas prácticas estético-políticas donde el juego, el humor, el cuerpo, el placer, el baile, las emociones, la distancia irónica y la relación con el otro tuvieron un rol privilegiado.

El artista plástico y sociólogo Roberto Jacoby utilizó el término “estrategia de la alegría”<sup>4</sup> (2000) para referirse a estas disruptivas acciones culturales que procuraron la defensa del estado de ánimo y buscaron potenciar las posibilidades de los cuerpos, frente a la feroz estrategia de ordenamiento concentracionario y aniquilamiento desplegada por el terrorismo de Estado<sup>5</sup>.

Durante los años ochenta, la “estrategia de la alegría” se desplegó como una forma molecular de resistencia, conformando un entramado under de formas de encuentro microsociales en bares, discotecas, estaciones ferroviarias, clubes, parques o sótanos en ruinas. Espacios no convencionales del circuito artístico a veces intermitentes o efímeros, otros creados por sus propios protagonistas como centro de reunión y creación artística colaborativa. Una apuesta/respuesta política de resistencia, pero también de confrontación que, valiéndose de la afectividad de los sujetos, apuntó a reconstruir el lazo social quebrado





fig. 8. Performance de Emeterio Cerro y Alicia Mouxaut en La Zona, Buenos Aires, 1984. Fotografía: Rafael Bueno.

por el poder desaparecedor a partir de la instauración de otras formas de sociabilidad.

Así, a través de una estética-política relacional y festiva, que apuntaba a la generación de espacios de experimentación, disfrute e interrelación, la defensa del estado de ánimo se convirtió también en una defensa de la vida y un desobediente rescate de las pasiones alegres. Si los poderes, para su ejercicio, se valen de la composición de fuerzas afectivas dirigidas a entristecer y a descomponer nuestras relaciones, la alegría podía ser, tal como señala Spinoza, esa pasión-núcleo fundamental para la formación de una nueva comunidad política fuera del miedo, la tristeza y la inacción.



fig. 9. Trío Loxon en el Café Einstein, Buenos Aires, 1983. Fotografía: Rafael Bueno.



fig. 10. Sergio Aisenstein y Katja Alemann en el Café Einstein, Buenos Aires, 1982. Fotografía: Rafael Bueno.

La generación de afectos alegres capaces de aumentar la potencia de actuar resultaba entonces un gesto emancipatorio sumamente significativo, aunque cuestionado o descalificado, en tanto micropolítica cotidiana que escapaba a las ideas de revolución y compromiso militante de las izquierdas latinoamericanas. En un país de cuerpos atemorizados, torturados, desaparecidos, los cuerpos expuestos en su goce resultaban perturbadores e inquietantes, incluso más que las palabras o acciones de protesta emprendidas por varios de los artistas “comprometidos” más prestigiosos de la época.

#### FIESTA Y POLÍTICA

“Era una fiesta”, coinciden en señalar quienes formaron parte de esos espacios donde se desplegó con todo su desenfado la “estrategia de la alegría”, y no es extraño que sea ésta la palabra elegida para describir lo que allí sucedía. Por su agitación desordenada, sus arrebatos colectivos, sus excesos y exuberancias, el tiempo vivaz de la fiesta contrasta fuertemente con el de la vida cotidiana que transcurre en el marco de un sistema de prohibiciones que aseguran la reproducción ordenada del mundo. La fiesta interrumpe la rutinaria normalidad y con su jubiloso caos suspende temporalmente las responsabilidades de la vida diaria, proponiendo el escenario justo para el movimiento, el desborde y el disfrute de los sentidos.

Así lo entendió Roger Caillois, quien, en su teoría de la fiesta señaló que los encuentros festivos oponen “una explosión intermitente a una gris continuidad, un frenesí exaltante a la repetición cotidiana de las mismas preocupaciones materiales,

el hálito potente de la efervescencia común a los serenos trabajos donde cada uno se absorbe a solas, la concentración de la sociedad a su dispersión, la fiebre de esos momentos culminantes a la tranquila labor de las fases atónicas de su existencia”<sup>6</sup>. En los años de la dictadura y posdictadura, la fiesta ofrecía la posibilidad de otro mundo, desestructurado y placentero, donde sus participantes se sentían sostenidos y transformados.

Las fiestas saben más que quienes las generan, decía una crónica periodística de la época, aludiendo tal vez a la dimensión (re)creativa de los encuentros festivos. De allí su potencia política como generadora de espacios de reunión capaces de intensificar los flujos de energía vital y suscitar estados de efervescencia colectiva que resignifiquen los sentidos cristalizados. La fiesta como un escenario donde se condensan y asimilan la integración grupal y la creatividad; un tiempo de máxima expresión de la vitalidad social donde el despliegue creativo de fuerzas es capaz de generar nuevas concepciones ideales que impriman otros significados a la vida colectiva.

Así, puede pensarse que a la concepción atomista de la ciudadanía y de la vida social planteada por la dictadura, las fiestas under de los ochenta contrapusieron los valores de la producción colectiva y la creación en colaboración. Cambiaron el aislamiento, el encierro y la clandestinidad por el encuentro grupal, la visibilidad y el regocijo del contacto con los otros. Propusieron, en contrapunto con el martirio y el padecimiento de la tortura, la exacerbación de los sentidos y la recuperación del cuerpo como superficie de placer. Criticaron el modo de organización estructurado y jerárquico de las organizaciones militares —y guerrilleras— a partir del trabajo autogestivo, sin directores, y de la fusión de disciplinas y lenguajes artísticos. Inventaron nuevas estéticas vestimentarias, extravagantes y andróginas que desacomodaron las asignaciones tradicionales de género frente a las imposiciones anodinas y homogeneizantes del poder en materia de moda. Desafiaron las técnicas de disciplinamiento y normalización desplegadas por el poder militar con una estrategia política que apuntó a la mutación, a la protección del estado de ánimo y a la dispersión de afectos alegres. Propusieron, en este sentido, la militancia del humor, la militancia del placer, la militancia sexual y la militancia de la expresión como nuevas formas de práctica política. Promovieron, en suma, una serie de nuevas e irreverentes concepciones ideales

que irrumpieron como valores alternativos a los que intentó instalar la dictadura militar. Ideales que se sobreañadieron a lo real con un alto poder revitalizador, contribuyendo en la restitución del tejido social desarticulado por el terror. Nuevos modos del ser y del hacer que no fueron meras abstracciones, sino que se imbricaron en la sociedad con todo su potencial liberador y constituyeron un punto de partida referencial para las generaciones posteriores.

DL

Mi afectuoso agradecimiento a Gisela Laboureau, Darío Sztajnszrajber y Nicolas Viotti por los materiales y las charlas compartidas, que aportaron estimulantes ideas y preguntas a mi trabajo sobre los años ochenta en Argentina.

E

#### NOTAS

- <sup>1</sup> Entrevista a Carlos Solari realizada por Daniela Lucena y Gisela Laboureau, 2011.
- <sup>2</sup> Entrevista a Carlos Solari realizada por Marcelo Figueras, en *La Razón*, Buenos Aires, 1986.
- <sup>3</sup> Carlos Solari, ídem, 2011.
- <sup>4</sup> Roberto Jacoby, “La alegría como estrategia”, en Ana Longoni (ed.), *Roberto Jacoby. El deseo nace del derrumbe*, Barcelona, Madrid, Buenos Aires: Ediciones de La Central, MNCARS, Adriana Hidalgo Editora, 2011, pp. 410-412.
- <sup>5</sup> La “estrategia de la alegría” puede pensarse como el lado B de aquella otra estrategia desplegada en la misma época por las Madres de Plaza de Mayo y el movimiento de derechos humanos, que tuvo como objetivo la denuncia y visibilización de los cuerpos ausentes de los desaparecidos por el gobierno militar y cuyo punto central fue la acción artístico-política del *Siluetazo*. En ambas, son los cuerpos los que se hacen presentes para reclamar aquello que les fue negado: cuerpos ausentes que se vuelven visibles a través de un cuerpo-imagen-silueta que les restituye su historicidad; cuerpos gozosos que escapan de la culpa y el miedo para recuperar su conexión con otros cuerpos a través de una nueva estética, en el sentido de una sensibilidad exterior perceptiva.
- <sup>6</sup> Roger Callois, *El hombre y lo sagrado*, Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 111.



## FOSA COMÚN

Diez, veinte, treinta mil torturados, muertos, desaparecidos...

En estos rangos las cifras dejan de tener una significación humana<sup>1</sup>.

Genocidio, fosa común, exhumación, NN, campos de concentración, vertederos de cadáveres. Parece imposible poner de manifiesto en su entera magnitud los macabros hallazgos de decenas de miles de cuerpos torturados y enterrados clandestinamente a lo largo del continente durante el último medio siglo. Pocas palabras parecen poder dar cuenta de esa geografía del terror modelada por una multitud de fosas exhumadas y un número aún inconcluso de restos ocultos que, cada cierto tiempo, brotan violentamente de la tierra para comprobar crímenes silenciados o ignorados. Esta operación sistemática de desapariciones forzadas —hoy ya verificada y en varios casos judicializada— fue en su momento negada por los gobiernos represores que la impusieron por varias décadas como ilegal política de Estado, rechazando durante largo tiempo su responsabilidad frente a los detenidos-desaparecidos y construyendo además en la opinión pública un sentido común dominante que convertía a estos cuerpos en *subversivos*, en una utilización generalista del término que suponía el despojo de su condición humana, cuando no una negativa a nombrarlos. En la condena de estos cuerpos a carecer de nombre, de entierro y de sepultura, es donde reside el mayor horror de las violaciones de los derechos humanos y el exterminio, encubiertas por los poderes fácticos. Esos muertos que no descansan, esos muertos que mueren para resucitar y volver a morir en un acto inacabable, son un legado que todavía pone en crisis y fractura el entendimiento de la memoria colectiva. Lo es más aún porque en muchos casos nos encontramos con el deseo de la sociedad de permanecer indiferente (aún hoy) ante su propia responsabilidad en la historia, tal como queda plasmado en ese brutal “Nosotros no sabíamos”. Esta expresión sintetiza las justificaciones de parte de la sociedad civil argentina para explicar su permisividad ante un gobierno que ejerció el terrorismo de Estado. Esta situación puede ser extendida a varios otros países

de América Latina. Precisamente, esta frase fue elegida por el artista argentino León Ferrari para dar título al conjunto de 41 hojas sobre las que pegó, en ambos lados, un collage con recortes de los diarios de circulación nacional que compiló entre el golpe de Estado del 24 de marzo de 1976 y el mes de noviembre de ese mismo año, en el que el artista y su familia debieron dejar el país rumbo al exilio en Brasil —a excepción de su hijo Ariel, que desaparecería en Buenos Aires unos meses más tarde—.

Las noticias reunidas en esta pieza dan cuenta de la presentación de hábeas corpus y la aparición incesante de cadáveres. Así, mientras la dictadura argentina negaba la existencia de los desaparecidos y la sociedad civil se excusaba en el argumento “nosotros no sabíamos”, el procedimiento de Ferrari evidencia muy temprano (desde 1977) no sólo la existencia de esos cuerpos exterminados y de los familiares que los buscaban, sino también el síntoma colectivo de mirar hacia otro lado y hacer como si nada pasara<sup>2</sup>. El (auto)silenciamiento es el síntoma de una violencia extrema enmascarada en lo cotidiano, que consiente los crímenes a través de su indiferencia, ya sea por medio de un velado apoyo y complicidad por parte de un grupo de la sociedad, o a través de la resistencia a enfrentar aquello tan conflictivo e inmanejable que terminaba por ser negado, reproduciendo ese “no querer saber” del propio poder represor.

Si bien estas políticas de exterminio pueden rastrearse desde los tempranos años de la Guerra Fría a través de las respuestas que diversos gobiernos autoritarios impulsan frente a las insurgencias populares y el avance de movimientos socialistas y comunistas, en América del Sur es con la creación de una organización internacional como fue la Operación Cóndor, en 1975, cuando la violencia política toma claramente la forma de terrorismo de Estado, en estrecha alianza con el servicio de inteligencia de los Estados Unidos<sup>3</sup>. Su origen se encuentra en la reacción violenta de las clases dominantes (rezagos de las oligarquías nacionales apoyadas por el Ejército) ante la posibilidad de perder el poder económico y político que detentaban, frente a la amenaza que significaban los grupos guerrilleros y los discursos socialistas que proponían una revolución a gran escala y la transformación de la sociedad en todos sus niveles. En ese marco, América Latina se vio invadida de dictaduras militares o gobiernos autoritarios que llegaban al poder a través

## Una situación expuesta al Presidente

La señora Inés de Zeff, madre del joven Ricardo Zeff, de 18 años, secuestrado de su domicilio el 23 de julio último, dirigió una nueva carta al Presidente de la Nación, cuya copia hizo llegar a los diarios, en la cual pregunta por el paradero de su hijo ante el resultado negativo arrojado por el recurso de *habeas corpus* presentado ante un juez federal hace catorce días.

En su nota revela que junto al joven -estudiante de Química-, el grupo de personas armadas, vestidas de civil, que no se identificaron, llevó también a tres menores, entre ellos una niña de 16 años, de los que tampoco se sabe su destino.

La señora de Zeff dice que tanto ella como su esposo nunca observaron nada irregular en la vida de su hijo, "pero si existe algún cargo contra él afirma, lo acataremos con dolor pero estrictamente, porque somos enemigos acérrimos de la violencia. Lo que consideramos que no puede ser, que es inhumano, que destruye a las familias -agrega- es no saber dónde se encuentran sus hijos, quiénes son los responsables de su desaparición, a qué repartición pertenecen y cuáles son las imputaciones". Señala asimismo que personalidades militares y políticas los ayudaron en la búsqueda, que ha sido hasta ahora infructuosa.

"¿Este tipo de cosas puede ayudar a la reorganización del país?, pregunta finalmente.

Y concluye: "Hemos contribuido siempre con fe y entusiasmo con nuestro país y creímos sinceramente en este proceso. Es tiempo de hacer correcciones, que funcione la justicia, que los padres no sigan viviendo en la incertidumbre, el temor y la impotencia, que cesen las arbitrariedades, que haya seguridad para las personas y los bienes".

8/8/76

## Familiares de detenidos procuran lograr informes

La tranquila fisonomía habitual de la Casa Rosada se vio quebrada ayer, cuando una larga cola -formada en su mayoría por mujeres- desfiló por las dependencias policiales que allí funcionan, para requerir información acerca de familiares de detenidos a disposición del Poder Ejecutivo.

Una gran cantidad de personas se presentó por la mañana en el acceso al Ministerio del Interior -en la planta baja del palacio gubernamental- haciéndose eco de una advertencia que formulara el martes último esa cartera de Estado, donde se aclaró a familiares de detenidos a disposición del PEN que sus inquietudes debían ser formuladas en la Dirección General de Asuntos Policiales. En el mismo comunicado se denunció la existencia de

presuntos gestores que ofrecen solucionar la situación de los detenidos, restando validez a esas maniobras.

De tal manera, por primera vez se ofreció públicamente a los familiares de estos presos una directiva precisa y concreta sobre el lugar donde deben acudir para recabar informes al respecto.

Un vocero oficial del Ministerio del Interior destacó ayer que las consultas no son evaluadas por empleados administrativos de la dependencia sino por personal de las fuerzas de seguridad, agregando que en la atención se tiene en cuenta el especial estado anímico de los consultantes.

También pudo saberse que diariamente serán atendidas, desde las 7 hasta las 13, un máximo de veinte consultas.

## Una empleada estatal y su esposo

### Denuncia oficial de un secuestro

La Secretaría de Hacienda de la Nación denunció ayer el secuestro de una empleada de la Superintendencia del Tesoro, que depende de ese organismo oficial, y del marido de la misma. A la vez, pide "a quienes puedan proporcionar información sobre el matrimonio", que lo hagan a esa Secretaría.

En un comunicado oficial, que trasunta la inquietud producida por el

episodio, se detalla que "el día 26 de agosto de 1976, a las 24, fue secuestrada junto con su marido, Juan Alberto Galizzi, de su domicilio de la calle Lavalleja 201, cuarto piso, departamento 14, la señora Aída Pucinos de Galizzi, "empleada de la mencionada Superintendencia

25/9/76

## Hay reacciones que expresan lealtad a los principios básicos del proceso

La Secretaría de Hacienda emitió ayer un comunicado inusual: denunció el secuestro, el 26 de agosto, de una empleada de un organismo de su dependencia. La señora Aída Pucinos de Galizzi, que se desempeña en la Superintendencia del Tesoro, fue secuestrada de su domicilio junto con su esposo, el señor Juan Alberto Galizzi. (Ver página 7)

Que un organismo del Estado formule semejante denuncia de manera pública y que reconozca que "No ha sido posible obtener información alguna sobre este secuestro" pone en evidencia, oficialmente, el deterioro de los márgenes de seguridad personal. Si casi un mes después de producido el hecho el secretario de Hacienda acude a aquel trámite para exteriorizar su compromiso personal con la situación, es porque en las semanas transcurridas el doctor Juan Alemann ha hecho discretamente todo lo posible por obtener un esclarecimiento sin obtener resultados.

Escribe  
José Ignacio López

La actitud del doctor Alemann es la de un hombre preocupado por la suerte corrida por dos semejantes, ante uno de los cuales se siente responsable porque es una empleada de su dependencia.

Si desde el punto de vista humano el secretario de Hacienda está ejercitando un derecho y cumpliendo un deber, desde un punto de vista político -porque es obvio que el doctor Alemann debe haber advertido la significación política de su gesto- parece estar marcando un límite, más allá del cual su compromiso con el proceso comienza a resquebrajarse. ¿No sería apropiado vincular el paso dado por el doctor Alemann con el que acaba de dar el doctor Arnaldo Musich al alejarse de la embajada en Washington? En un reportaje efectuado en los Estados Unidos el diplomático termina de decir que las

razones de su renuncia son personales pero de índole moral.

Ambos funcionarios aparecen, al mismo tiempo, como hombres constanciaados con los principios enunciados por las Fuerzas Armadas y con el objetivo prioritario de terminar con el flagelo de la subversión.

El Presidente dijo anoche en Tucumán que se ha empezado a construir la paz y que la seguridad servirá para fundar "un orden justo para todos".

La reacción del doctor Alemann y la renuncia presentada por el doctor Musich, como la que hace pocos días impulsara el alejamiento del doctor Alberto Costantini de la rectoría de la Universidad de Buenos Aires, coinciden aparentemente, por diversos caminos, en pretender que esa fundación sea legítima y duradera, conforme a los principios esenciales que confieren validez y fuerza moral a la lucha contra todos los extremismos.

Copyright La Opinión, 1976

25/9/76



## Religiosos detenidos

Un sacerdote y cinco seminaristas fueron detenidos en Córdoba, según revelaron fuentes eclesísticas de esa provincia. El procedimiento, que culminó con estas detenciones, se habría producido el martes último, e informes de prensa procedentes de los Estados Unidos señalan que el sacerdote aprehendido sería el padre James Weeks, de la orden de Misioneros de Nuestra Señora de Lasalette, a la que también pertenecen los seminaristas.

A propósito de estas detenciones en la antevíspera el Obispo auxiliar de Córdoba, monseñor Cándido Rubiolo entrevistó al Ministro de Gobierno de esa provincia, coronel Miguel Ángel Marino, quien se encuentra internamente a cargo del Poder Ejecutivo.

## El caso del padre Weeks

El lunes próximo le sería levantada la incommunicación al sacerdote norteamericano James Weeks, detenido en Córdoba junto con unos seminaristas, en averiguación de presuntas actividades subversivas, trascendió de fuente informada.

Al cesar la incommunicación, el padre Weeks podrá ser entrevistado por el representante consular de su país, como lo había pedido oficialmente el Departamento de Estado.

Como se sabe, el Comando del III Cuerpo de Ejército había informado oficialmente sobre la detención de Weeks, quien pertenece a la orden de Nuestra Señora de Lasalette, de Hartford, Connecticut, en EE.UU., pero el cónsul norteamericano no había podido entrevistarlo, debido a la incommunicación que pesaba sobre el religioso.

### Se fue Weeks

Anoche a las 20 en un avión de Braniff partió desde Ezeiza hacia los Estados Unidos el sacerdote norteamericano James Weeks, quien se hallaba detenido en Córdoba por presuntas actividades subversivas. Luego de intensas gestiones diplomáticas el clérigo abandonó el país sin suministrarle se aún información oficial al respecto.

Pese a ello un funcionario del Ministerio del Interior manifestó que el sacerdote había sido "expulsado de La Argentina", pero que desconocía los fundamentos de la medida.

## U.S. priest suspected

THE CORDOBA army command yesterday announced that a North American priest and five "alleged seminarians" were captured on Tuesday at a house in which "abundant Marxist-Leninist bibliography and a record with subversive songs" were found.

The priest is James Martin Weeks, of the Lasalette Novitiate of Hartford, Connecticut, and four Argentine seminarians were identified as Alfredo Daniel Velardes, Daniel Andrés García Carranza, José Luis Destefani and Alejandro Ramón Dausa. A fifth seminarian was identified as Chilean Humberto Hugo Pantaja Tapia, who was said to have entered the country three months ago without documents.

The army statement said the house in Los Boulevares was raided because of neighbours' reports that activities in the house were suspicious. The army said a former nun who lived at the house was being sought.

## Preocupación de los EE.UU. por un clérigo detenido en Argentina

Washington, 11 (UP) — El Departamento de Estado expresó su preocupación al gobierno argentino por "la falta de acceso al reverendo James Weeks", un religioso norteamericano detenido en ese país hace una semana.

Funcionarios del Departamento de Estado dijeron que la nota fue entregada a la cancelaría argentina el lunes último. La nota expresa que los gobiernos de los Estados Unidos y Argentina, por ser firmantes de la Convención de Viena, están obligados a cumplir las disposiciones de ese instrumento internacional. La convención dispone el libre acceso a los detenidos.

Los mencionados funcionarios declararon que hasta esta mañana no se había recibido contestación a la queja presentada por los Estados Unidos.

Por su parte, un portavoz de la embajada argentina en esta capital dijo que hasta ahora no había confirmación oficial de la presentación de la nota norteamericana en Buenos Aires.

Weeks fue detenido hace una semana por agentes de seguridad argentinos acusados de presuntas actividades subversivas en el país. Extraoficialmente se supo que funcionarios diplomáticos norteamericanos en la Argentina habían tratado infructuosamente de hacer contacto con Weeks a quien tampoco se le ha permitido entrevistarse con un abogado.

## Información de la cancillería argentina

Un vocero de la Cancillería, informó que el gobierno de los Estados Unidos desea obtener información acerca de la detención del religioso, de esa nacionalidad James M. Weeks, ocurrido la semana pasada en Córdoba.

Se expresó que el gobierno norteamericano está preocupado porque el cónsul de ese país no haya podido ver al detenido, que el referido religioso está incommunicado.

# Renunció ayer el embajador ante EE.UU.

El embajador argentino en Estados Unidos, doctor Arnaldo Musich, renunció ayer al cargo y la dimisión fue aceptada por el presidente de la Nación, teniente general Jorge Rafael Videla, según informó oficialmente anoche la Cancillería.

El desplazamiento del diplomático se produce 12 días antes del viaje del ministro de Relaciones Exteriores, contraalmirante César Augusto Guzzetti, a Estados Unidos para asistir a la XXXI Asamblea General de las Naciones Unidas. Guzzetti —según se adelantó— hablará en el plenario del organismo.

Sin embargo, Musich permanecerá en funciones, no obstante el carácter de dimite, hasta que se haya realizado ese viaje del canciller.

Aun cuando la renuncia de Musich está fundada en "razones particulares", ayer circularon diversas versiones sobre la actitud del embajador en Estados Unidos. Pudo establecerse, al respecto, que se habrían producido discrepancias entre el diplomático y el contraalmirante Guzzetti.

Una de las fricciones estaría motivada por el hecho de que Musich recibió en la sede diplomática de Washington, al sacerdote norteamericano James Weeks, que fue detenido en Córdoba, hace unos 40 días. Luego, como se sabe, ese religioso fue puesto en libertad y expulsado del país por el gobierno argentino.

La designación de Musich obtuvo el placet del gobierno norteamericano el 3 de junio pasado. El 19 de julio presentó las cartas credenciales al presidente Gerald Ford, oportunidad en la que declaró que las actuales autoridades argentinas "pueden ser capaces de vol-

ver a encaminar el país por una senda de justicia, orden, estabilidad y desarrollo, de la que jamás debió ser arrancado como lo fue".

En esa misma oportunidad, el diplomático expresó el compromiso del gobierno argentino para "terminar con el terrorismo en un contexto de respeto por las leyes y los derechos humanos".

Pero antes de presentar sus cartas credenciales, Musich había acompañado al ministro de Economía, José Alfredo Martínez de Hoz, en la gira financiera que realizó por Estados Unidos, oportunidad en la que departó con las figuras más influyentes del gobierno norteamericano.

El embajador arribó a Estados Unidos a fines de la semana pasada. El martes se entrevistó con el canciller Guzzetti y luego declaró que "las relaciones entre nuestro país y Estados Unidos se están desarrollando con toda normalidad, dentro del mayor espíritu de colaboración".

Musich, nacido en 1926, es abogado. En 1958 fue designado asesor del ministro de Relaciones Exteriores y, más tarde con la jerarquía de embajador, se desempeñó como asesor económico del presidente Arturo Frondizi. En esa época, como delegado argentino al Comité de los 21, trazó las bases que sirvieron para concretar después la Alianza para el Progreso. Trabajó en la constitución de la ALALC y presidió la delegación de nuestro país ante las conferencias del GATT en Tokio (1959) y en Ginebra (1960). Es autor de numerosas publicaciones sobre temas económicos e internacionales.

de derrocamientos y violentos golpes de Estado en países como Paraguay (1954-1989), Brasil (1964-1985), Perú (1968-1980), Bolivia (1971-1978), Chile (1973-1988), Uruguay (1973-1988) y Argentina (1966-1976; y 1976-1983)<sup>4</sup>. Varios de estos gobiernos aplicaron la estrategia, apoyada por Estados Unidos, de “guerra de baja intensidad”: programas de ejecuciones y acciones clandestinas que intentaban acabar con líderes y cuadros de la militancia con el fin de debilitar sus futuras acciones. La Operación Cóndor se encargó así, en un primer momento, de recolectar información sobre los dirigentes políticos opositores y, en un segundo momento, de secuestrar y conducir a los exiliados políticos a sus países con la intención de hacerlos desaparecer. A lo largo de sus más de diez años de funcionamiento, esta operación criminal instrumentó el asesinato y la desaparición de decenas de miles de opositores a las dictaduras, la mayoría de ellos pertenecientes a movimientos de la izquierda política.

#### EXHUMAR—INHUMAR

Aunque en sus inicios las protestas de los movimientos de derechos humanos en distintos países exigían la “aparición con vida” de los detenidos-desaparecidos, el descubrimiento paulatino de fosas comunes empezó a diluir las esperanzas del retorno de los secuestrados. En Argentina, el hallazgo de 88 fosas comunes con alrededor de 400 cadáveres no identificados, entre 1976 y 1979, y el surgimiento de los primeros testimonios de algunos pocos sobrevivientes confirmó drásticamente la existencia de centros clandestinos de detención y de métodos ilegales de exterminio masivo. Sin embargo, para un sector importante de estos movimientos de derechos humanos (como el grupo de las Madres de Plaza de Mayo liderado por Hebe de Bonafini) la posibilidad de aceptar las labores de los equipos de antropología forense, dedicados a la exhumación de las fosas y a la identificación de los NN, o incluso de recibir reparaciones económicas por parte del Estado resultaría contrario a la demanda del retorno de los detenidos-desaparecidos: “Con vida los llevaron, con vida los queremos” era la principal consigna coreada por las Madres durante los años ochenta, que se acompaña de acciones, principalmente con siluetas y fotos, que intensifican el impacto simbólico de esa demanda de “aparición con vida”. La negativa tajante de esa fracción de las

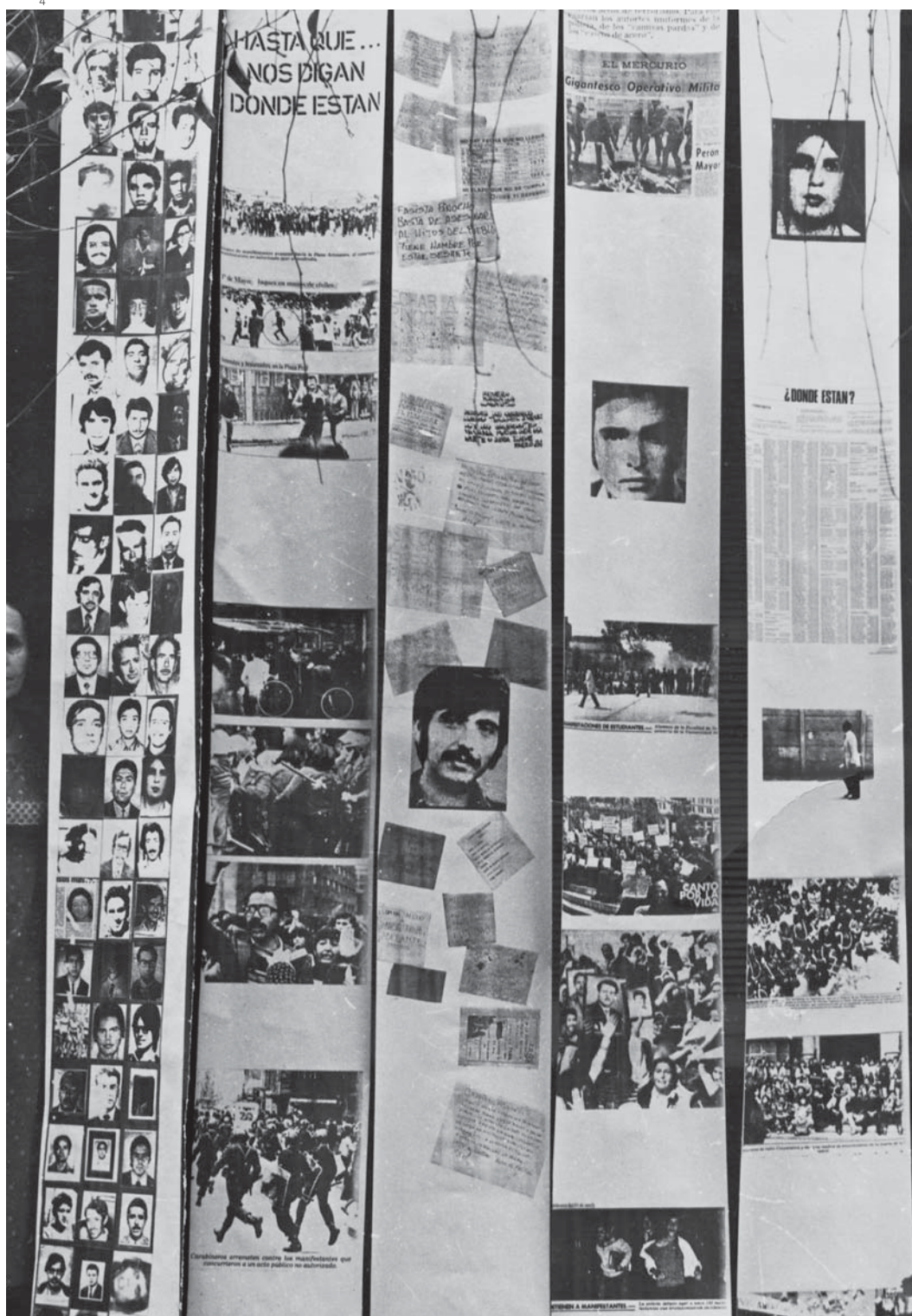


fig. 3. Domingo Ocaranza, *Siluetas negras de Dalmiro Flores*, acción de C.A.Pa.Ta.Co durante el *Siluetazo*, Buenos Aires, 21 de septiembre de 1983.

Madres de admitir la posible muerte de esos cuerpos, de rechazar incluso su identificación por los equipos forenses es, al decir de la escritora y sobreviviente argentina Pilar Calveiro, una evidencia del “drama del genocidio en su verdadera dimensión”<sup>5</sup>. Esta situación es tanto más compleja cuanto esa digna negativa a aceptar el deceso y la identificación parece replicar el proceso de invisibilización de las víctimas operada por las propias fuerzas militares.

Es posible encontrar un contrapunto en la intervención que realiza el grupo GAS-TAR en el contexto del primer *Siluetazo*, el 21 de septiembre de 1983. A la consigna “Aparición con vida”, enarbolada por las Madres de Plaza de Mayo, el Movimiento al Socialismo (MAS) oponía en ese entonces la exigencia “Toda la verdad”. A la sostenida interrogación sobre el destino de los desaparecidos o, incluso, a la secreta esperanza de su retorno, confrontaba la demanda de investigación y la denuncia a los responsables de esos asesinatos. En medio de las miles de siluetas blancas pegadas sobre las paredes en aquella histórica jornada en Plaza de Mayo, los integrantes de GAS-TAR trazaron una silueta negra y caída sobre el pavimento, a metros del Cabildo, estampada en el lugar preciso donde se produjo el hallazgo de un cadáver: el de Dalmiro Flores, un obrero asesinado por parapoliciales durante una masiva marcha contra la dictadura, el 16 de diciembre de 1982.









figs. 4, 5. Luz Donoso, *Huincha sin fin*, Santiago de Chile, 1980.

**GAS-TAR** elige entonces aludir a una víctima concreta de la represión, de cuyo destino se tiene triste certeza. La silueta sobre el piso remite claramente al procedimiento policial con el que se deja señalado el sitio donde cayó un abatido, antes de retirar su cuerpo. Según Roberto Amigo, esta silueta inducía en su contraste con las otras erguidas de pie a “una asociación inmediata: todos los desaparecidos están muertos, como Dalmiro Flores”<sup>6</sup>.

La decisión de hacer desaparecer no sólo a las personas sino también a los cadáveres, formó parte de las políticas de exterminio implantadas por los regímenes militares. No entregar los cadáveres era determinar para estos cuerpos la condición de lo doblemente muerto: la vida quitada era además borrada en sus marcas y grafías, desposeída de la capacidad de ser nombrada y de la posibilidad social de generar espacios para el duelo. Resulta elocuente que muchos asesinados con nombre y apellido hayan sido programáticamente enterrados como NN, forzando una ausencia que se cristaliza en una multitud de tumbas anónimas. Uno de los modos en que se respondió a esa doble supresión fue la reinscripción de nombres a través de “recordatorios” que familiares y deudos de los desaparecidos aún publican a diario en el periódico argentino *Página/12* desde 1987<sup>7</sup>. Como una sucesión de epitafios, como huellas de los miles de cadáveres que aún restan por inhumar, estos textos que aparecen junto a la fotografía

del detenido-desaparecido reponen sobre la figura del nicho vacío una identidad que se resiste a desaparecer.

El potencial estético y político de esta reiteración de imágenes es similar a otros ejercicios visuales que, en distintos momentos de violencia, intentan extraer de las fotografías una clave para hacer saber la impunidad. Así ocurre en la acumulación de un numeroso grupo de fotografías anónimas que realiza el artista chileno Eugenio Dittborn en 1977 titulado *Fosa común*. Se trata de una matriz de imágenes que, en su repetición de rostros sin nombre conocido, alude a una doble represión: por un lado, la captura disciplinaria de las identidades por parte de los procesos de clasificación ciudadana desde el Estado y, por otro, la maquinaria criminal de borramiento social que pone en marcha la dictadura con el fin de desvanecer todo rastro físico de los cuerpos. En *Fosa común* parece asomar una equivalencia entre esos “retratos abandonados” que Dittborn recoge para su obra y “los cuerpos tirados por la máquina de desidentidad (tortura + anonimato) en los cementerios clandestinos”<sup>8</sup>. Esta serialidad de imágenes se hace también presente en otras obras como las varias *Huincha sin fin*, de la artista chilena Luz Donoso, que consiste en largas y anchas cintas de papel sobre las que se pega una acumulación de retratos de los ausentes, así como materiales de prensa e imágenes de la represión, construyendo una nueva temporalidad para los desaparecidos. Este “archivo-vivo” de casos irresueltos recupera los cuerpos para insistir en la demanda: “hasta que nos digan donde están”, en los momentos en que los primeros enterramientos clandestinos, como el caso Lonquén (1978), salían a la luz pública en Chile<sup>9</sup>.

F



fig. 6. Luis Navarro Vega, *Hornos de Lonquén*, Santiago de Chile, 1979.



fig. 7. Las Yeguas del Apocalipsis, *La Conquista de América*, Santiago de Chile, 1989. Fotografía: Paz Errázuriz.

El hallazgo de restos óseos en los hornos de una mina de cal en la localidad de Lonquén, cinco años después de iniciada la dictadura militar de Augusto Pinochet, mostró con claridad la existencia de detenidos-desaparecidos por el régimen militar. Los restos pertenecían a 15 campesinos asociados a un sindicato agrario, de edades comprendidas entre los 17 y 51 años, que fueron fusilados y quemados para luego ser clandestinamente enterrados en el interior de aquellos hornos poco después del golpe de 1973. Aun cuando las investigaciones pudieron verificar que aquellos restos pertenecían a los campesinos y que era evidente que se había querido eliminar por completo sus identidades y cuerpos, el caso fue sobrepasado en virtud de un Decreto Ley de Amnistía dictado en 1978. Más aún, ante la exigencia de los familiares de que se les entregaran los restos de sus parientes, y pese a haberse emitido la orden del Fiscal Militar de devolverlos, los restos fueron nuevamente secuestrados y enterrados clandestinamente en una fosa común del Cementerio Municipal de Isla de Maipo. Lo infame de ese caso —que sólo pudo volver a la discusión pública con la caída de la dictadura, diez años después—, fue representado en instalaciones como *Lonquén 10 años* (1989), de Gonzalo Díaz, que trabajó sobre la impunidad ante esos 15 cuerpos ausentes y su condición insepulta<sup>10</sup>.

El retorno de la democracia no solucionó, sino que complejizó el problema de la memoria, el cual, como sostiene la teórica Nelly Richard, se ancló en muchos casos en una falsa disputa entre la

posibilidad de “olvidar (sepultar el pasado de los cuerpos sin sepultura: *recubrir*) y recordar (exhumar lo que tapa —vela— ese pasado: *descubrir*)”<sup>11</sup>. Fue en ese espacio de imprecisiones donde muchas prácticas artísticas y culturales operaron, reactivando fracturas y ambivalencias que desbordaron las retóricas dicotómicas que parecían dibujar el terreno de los derechos humanos como una disputa reducida a la polaridad: “víctima/victimario, daño/reparación, ofensa/perdón”. Es decir, imágenes o acciones que operaran como espacio desmitificador y reavivaran de otros modos el cuerpo ausente a través de una relativización del testimonio y una reafirmación de identidades en crisis ubicadas en las periferias de la verdad social. Ello tiene una fuerza importante en experiencias que desquician el género y la “normalidad” sexual de los cuerpos arrasados, como en la intervención *La conquista de América*, realizada por el colectivo Las Yeguas del Apocalipsis el 12 de octubre de 1989 en la Comisión de Derechos Humanos de Chile. A través de un baile que emula la “cueca sola” —las madres y esposas chilenas vestidas de negro danzando con el “ausente”—, Francisco Casas y Pedro Lemebel realizan la danza, con un pañuelo blanco y con equipos de sonido personales (con la música de la cueca que sólo ellos escuchan), sobre un mapa de América Latina cubierto de vidrios rotos. Se trata de un desplazamiento de la reclamación tradicional de los detenidos-desaparecidos hacia esos otros cuerpos

invisibles, arrancados de todo nombre y recuerdo por su condición sexual: homosexuales perseguidos y asesinados impunemente a lo largo del continente y que prácticamente no existen en los recuentos oficiales. Una situación que Las Yeguas simbolizan a través del baile y de los gritos: “Compañero Mario, alias La Rucia, caído en San Camilo ¡Presente!”<sup>12</sup>.

### CADÁVERES

El trabajo a partir de los residuos de la violencia ha sido una de las formas más poderosas de análisis del estado de terror socialmente implantado. Si bien es cierto que México, a diferencia de otros países de América Latina, no vivió una dictadura en el estricto sentido de la palabra, es habitual la referencia a los 70 años de gobierno del PRI (antes PNR y PRM) como una “dictadura blanda”<sup>13</sup> en la cual la represión se dejaba sentir algunas veces de modo sutil y otras veces con hostilidad extrema. Sin embargo, además de ser un índice de las distintas maneras de coerción social, aquel



fig. 8. Diario *La República*, Lima, portada del 31 de enero de 1983.



fig. 9. Alejandro Montoya, *Cadáver, sección gavetas* (SEMEFO), Ciudad de México, 1985.

inventario moderno de imágenes de muerte es también un síntoma de las maneras en que han cambiado las formas de inscribir y representar la violencia después del imaginario del genocidio y de los campos de concentración (los campos nazis, pero que son extensibles a los episodios de exterminio en América del Sur), los cuales fracturaron para siempre la imagen del cuerpo violentado (y el carácter de la violencia misma) en la cultura contemporánea pos-Segunda Guerra Mundial. Esa nueva iconografía de la violencia aparece en nuestras sociedades anclada en los medios masivos de comunicación, conviviendo con los signos de la sociedad de consumo que equiparan los muertos con elementos descartables de la vida urbana. Si en las dictaduras del Cono Sur fue la figura del detenido-desaparecido el estremecedor símbolo de las maquinarias de aniquilamiento de las fuerzas militares, en otros escenarios de aparente democracia, como México o Colombia, fue la figura de lo desmembrado y lo mutilado la que dio legibilidad a una lógica de muerte enclavada en la vida cotidiana. Esta fue incluso elevada a condición de espectáculo público, convirtiendo las ejecuciones en rituales de exterminio que sirvieran como amedrentamiento o escarmiento social —las cuales son hoy las estrategias preferidas en las guerras del narcotráfico—. Los dibujos del artista mexicano Alejandro Montoya durante los años ochenta y, más tarde, los de Martha Pacheco hacia los años noventa detonan la pregunta por el significado cultural y político de los muertos a través de representaciones de las morgues y las salas de urgencia de hospitales de la Ciudad



de México. Ese interés por retratar los cuerpos no reclamados en el Servicio Médico Forense (SEMEFO) sería llevado a sus últimas consecuencias con el surgimiento de un colectivo que, en 1989, asume ese mismo nombre para una serie de performances e instalaciones donde el cadáver ya no aparece como representación, sino como soporte de sus propias obras. Se propone así una gramática de los excesos donde son los propios excedentes corporales (los fluidos, la grasa humana o cabellos humanos recogidos de las morgues) los que señalan las formas brutales que asume el conflicto social.

En otro contexto de democracia como es el Perú de los años ochenta, la violencia asesina detonaría en una manera nunca antes vista. El inicio del conflicto armado entre las guerrillas comunistas y el Estado peruano desata la desaparición forzada y el asesinato sistemático de personas como estrategia central del Estado en la lucha contrasubversiva, un derivado de las tácticas de exterminio impulsadas algunos años antes por las dictaduras militares del Cono Sur. La entrega del control de nueve provincias del Perú a las fuerzas militares, el 30 de diciembre de 1982, por parte del gobierno de Fernando Belaunde Terry, inaugura el periodo de crímenes masivos, indiscriminados e intensos en departamentos de la sierra sur del país como Ayacucho, Huancavelica y Apurímac, entonces declarados en "estado de emergencia"<sup>14</sup>. Entre ellos, la matanza de Uchuraccay, con ocho periodistas asesinados por una comunidad andina que los confundió con integrantes de Sendero Luminoso; la matanza de Lucanamarca en la que 69 campesinos fueron asesinados en Ayacucho por Sendero Luminoso; la matanza de Soccos en la que 32 campesinos fueron muertos por la Guardia Civil, entre otras. Uno de los varios episodios que más crudamente ilustró aquel infierno fue el hallazgo de siete fosas comunes en la comunidad de Pucayacu: cuerpos desnudos con las manos amarradas en la espalda, torturados, acribillados a balazos, con los rostros cubiertos de trapos, los dedos cortados y los cráneos destrozados. Las fotografías de ese incidente plasmaron uno de los más impactantes documentos que puso en evidencia las políticas de arrasamiento de las fuerzas militares. El editorial del diario *La República* que publicó aquellas imágenes es elocuente:

La idea misma de humanidad vacila ante las fotografías que, con real pesadumbre y furia, publicamos



fig. 10. Herbert Rodríguez, *Cadáveres*, Lima, 1986.

en esta edición. Las comparaciones con los hitos más siniestros de la historia del genocidio vienen rápidamente a la memoria<sup>15</sup>.

El surgimiento de una movida marginal, contracultural y anarquista en torno a la música, la poesía y las artes visuales puede interpretarse como una poderosa reacción desde el campo cultural ante el conflicto: decenas de carátulas de discos, letras de canciones, fanzines y agresiva poesía se niegan a callar frente a las noticias de torturas y desapariciones, identificando sus propios cuerpos con los miles de cuerpos masacrados en las miles de imágenes de muerte que configuran el sentido común de un país en guerra<sup>16</sup>. Una de las respuestas artísticas más enérgicas la tenemos en la producción de collages y fotocopias que Herbert Rodríguez (exintegrante del Taller E.P.S. Huayco) realiza a partir de imágenes de las distintas manifestaciones de la violencia desde 1982. Desde fotografías de prensa de cuerpos desfigurados hasta los iconos de la sociedad de consumo, los fotomontajes de Rodríguez señalan la indiferencia social de las clases medias urbanas ante la continua aparición de fosas comunes de

campesinos muertos en el interior del país. Un aspecto decisivo fue su posicionamiento crítico frente a la lucha armada como opción política, denunciando las acciones subversivas de Sendero Luminoso y disputando abiertamente las paredes y murales de la Universidad de San Marcos donde Sendero Luminoso solía colocar su propaganda. Rodríguez montaba allí grandes murales-collage con fotocopias y estenciles que exhibían la obscuridad de una revolución sangrienta, reiterando una y otra vez, como una letanía interminable, la palabra “cadáveres” [►VIOLENCIA ESTRUCTURAL]. Aquella invocación, que daba cuenta crudamente de una retahíla de cuerpos sin vida, sería uno de los clamores más explícitos para una violencia sin nombre. Es esa misma letanía la que enuncia el extenso poema del escritor y activista argentino Néstor Perlongher titulado precisamente “Cadáveres”, escrito en 1981 en un viaje terrestre desde Argentina a Brasil, donde el poeta se había refugiado en lo que denominó un exilio sexual. “Hay cadáveres en los pajonales, en los campos, en las olitas, en las vías del tren, en los rincones más sórdidos de la ciudad. Hay cadáveres en cada rincón de nuestros cuerpos arrasados por el terror”

[►LOCA/DEVENIR LOCA].

Desde un lugar político distinto, el Taller NN (1988-1991) se dedicó a trabajar sobre la violencia implantada como política desde el Estado, colaborando desde sus inicios con grupos de poesía radical y con la movida anarquista vinculada a la música “subterránea”. El nombre del grupo aludía a la multitud de cuerpos no identificados aparecidos en fosas comunes a diario. Para un concierto organizado por NN y la banda hardcore-metal “Kaos” en 1989, Alfredo Márquez (NN-a-c-falo) confecciona un volante en serigrafía en base a una fotografía del diario *La República* (25 de agosto de 1984) que muestra los cuerpos hallados en la fosa común de Pucayacu después de su desentierro, colocados en fila en el hospital de Huanta para el reconocimiento por sus familiares. Así, en varias otras piezas gráficas, la inefabilidad y el horror era convocado por el grupo. La última parte de su pieza *NN-PERÚ* (la “Carpeta Negra”), de 1988, registra imágenes de las varias matanzas y violencias extremas de aquellos años: el desalojo de pobladores de asentamientos humanos en Garagay (ocho muertos, 104 heridos), el motín y la represión policial en el penal El Sexto (22 muertos), los cuerpos de campesinos asesinados y clandestinamente enterrados en Pucayacu (50 cadáveres),

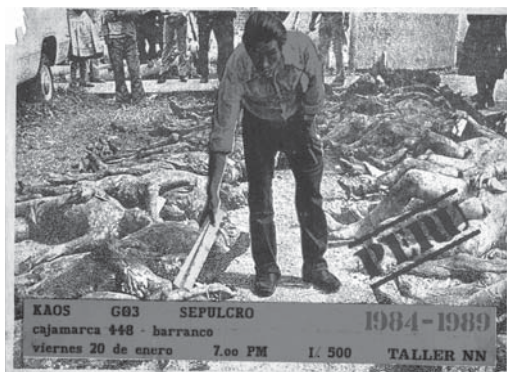


fig. 11. Taller NN, Perú 1984-1989. Cartel del concierto organizado por la banda Kaos y NN, Lima, 1989.

entre otros. El coloreado de estos cuerpos asesina- dos alegorizó la negación y el exterminio del antagonismo en todas sus formas, confrontando la propia invisibilidad derivada de la sobreexposición de imágenes. Aquellos testimonios expusieron uno de los efectos más abominables de esa guerra totalitaria: la naturalización de la muerte, la deshumanización del sujeto, la conversión de los cadáveres en la nueva escenografía del espectáculo.



fig. 12. Diario *La República*, Lima, portada del 25 de agosto de 1984.



Resulta imposible narrar la vastedad y complejidad de las experiencias estético-políticas generadas como respuesta a las condiciones de violencia generalizada, secuestro, tortura y asesinato masivo que ocurren en cada uno de los países de América Latina. En estos episodios, sin embargo, despunta una característica común: la voluntad de intervenir la “normalidad” social que pretendía hacer admisible la desaparición, la tortura y el entierro clandestino. En aquellos momentos, estas imágenes y acciones asumen el difícil rol de *pensar* eso que excede todo nombre y racionalidad, que sobrepasa la humanidad misma. Un horror tal sólo puede existir, como nos recuerda Pilar Calveiro, “en medio de una sociedad que elige no ver, por su propia impotencia, una sociedad ‘desaparecida’, tan anonadada como los secuestrados mismos”<sup>17</sup>. Volver a esas historias inconclusas a partir de las estéticas marginales que lograron, pese a todo, dejar vestigios de la masacre nos da la oportunidad de contrarrestar a la voluntad totalizadora de los discursos conservadores que aún hoy intentan arrojar esos cuerpos al olvido.

ML

Agradezco a Ana Longoni y a Sol Henaro sus aportes y comentarios durante la escritura de este texto.

## NOTAS

- <sup>1</sup> Pilar Calveiro, *Poder y desaparición: Los campos de concentración en Argentina*, Buenos Aires: Colihue, 1998.
- <sup>2</sup> Ferrari se autoenvió esos collages a Brasil por correo, con un nombre de destinatario falso, y cuando se volvió a encontrar con ellos los fotocopió y los difundió, cada vez que tuvo oportunidad, como un documento anillado en pequeñas tiradas.
- <sup>3</sup> La Operación Cóndor es impulsada por la CIA norteamericana, la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA) de Chile, bajo el mando del general Augusto Pinochet, y la Triple A (Alianza Anticomunista Argentina). El 25 de noviembre de 1975 se aprueba su creación en un encuentro en Santiago de Chile que reúne a los jefes de inteligencia militar de Argentina, Paraguay, Uruguay, Brasil y Bolivia, convocado por el jefe de la DINA, Manuel Contreras Sepúlveda. Ver J. Patrice McSherry, *Los Estados depredadores: la Operación Cóndor y la guerra encubierta en América Latina*, Santiago de Chile: Lom Ediciones, 2009.
- <sup>4</sup> La dictadura en Perú es probablemente la única de todas ellas que carga un signo distinto: impulsada por el gobierno reformista y nacionalista del general Velasco, este régimen militar intentó cancelar el periodo oligárquico en el Perú a través de una intervención sin precedentes en las relaciones de producción del país. No obstante, la segunda etapa del gobierno militar, liderada por el general Francisco Morales

Bermúdez, colaboró con los feroces regímenes dictatoriales de los países vecinos proporcionando información de inteligencia sobre personas exiliadas y deportando y extraditando a intelectuales vinculados con la izquierda. Ver Edmundo Cruz, “El Perú sí estaba vinculado al Plan Cóndor, según documentos desclasificados de la CIA”, en *La República*, Lima, 29 de diciembre de 2007.

- <sup>5</sup> Ver Ana Longoni y Gustavo Bruzzone (comp.), *El Siluetazo*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008, p. 50. Ver también Pilar Calveiro, *op. cit.*
- <sup>6</sup> Roberto Amigo “Aparición con vida: las siluetas de los detenidos-desaparecidos”, en *El Siluetazo*, *op. cit.*
- <sup>7</sup> Ver Laura Vales, “Registros de la ausencia”, *Página 12*, Buenos Aires, 24 de agosto de 2008.
- <sup>8</sup> Nelly Richard, *La insubordinación de los signos (Cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis)*, Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 1994, p. 21.
- <sup>9</sup> Paulina Varas, “Una obra termina al volverse una acción”, en *Una acción hecha por otro es una obra de la Luz Donoso*, Santiago de Chile: Centro de Arte Contemporáneo Municipalidad de Las Condes, 2011, pp. 2-5 [cat. exp.].
- <sup>10</sup> Ver Justo Pastor Mellado, “Sueños privados, ritos públicos”, en *Lonquén 10 años*, Santiago de Chile: Ediciones La Cortina de Humo, 1989 [cat. exp.]; y Gustavo Buntinx, “Identidades póstumas. El momento chamánico en *Lonquén 10 años* de Gonzalo Díaz”, en Reynald Belay, Jorge Bracamonte, Carlos Iván Degregori y Jean Joinville Vacher (eds.), *Memorias en conflicto: Aspectos de la violencia política contemporánea*, Lima: IEP, IFEA, 2004, pp. 301-321.
- <sup>11</sup> Nelly Richard, *op. cit.*, p. 32.
- <sup>12</sup> Ver Fernanda Carvajal, “La convulsión coliza. Notas sobre las Yeguas del Apocalipsis”, en *ramón*, n° 99, abril de 2010, pp. 19-23.
- <sup>13</sup> En 1990 el escritor peruano Mario Vargas Llosa sostuvo que el sistema político de México era una “dictadura perfecta” y Enrique Krauze, entonces subdirector de la revista *Vuelta*, acotó que más bien se trataba de una “dictablanda”. Ver Mario Vargas Llosa, “La dictadura perfecta”, en *El País*, Madrid, 1 de junio de 1992.
- <sup>14</sup> Ver Comisión de la Verdad y Reconciliación, “Los Peruanos que Faltan: Lista preliminar de personas desaparecidas por la violencia (1980-2000)”, en *Informe Final*, tomos II y VI, Lima: CVR, 2003. La estimación precisa que ofrece el Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR) de víctimas fatales en los años del conflicto (1980-2000) es de 69.280 personas, con un intervalo de confianza al 95%. La CVR también indica que 1983 y 1984 fueron los años más feroces de todo el conflicto, llegando a perder la vida un tercio de las víctimas de todo el periodo de violencia.
- <sup>15</sup> “Editorial”, *La República*, Lima, 25 de agosto de 1984.
- <sup>16</sup> “En este país los muertos no descansan” suele decir desde fines de los años ochenta el artista Juan Javier Salazar (exmiembro del Taller E.P.S. Huayco) en alusión directa al sensacionalismo y la exposición constante de las imágenes de muerte en la prensa peruana. La frase pertenece a una de sus piezas nunca realizadas, titulada *Trampa para arqueólogos* (1987), que consistía en semienterrar una serie de láminas de madera, todas serigrafiadas con la imagen de una momia, en huacas prehispánicas y en espacios donde fueron halladas fosas comunes.
- <sup>17</sup> Pilar Calveiro, *op. cit.*

## CUERPOS IMPRESOS

Y como si ese pellejo hubiera quedado embebido de una íntima verdad de la carne separada; verdad a medias, que está tanto en la mancha como en el cuerpo y no se encuentra completa en ningún lado [...]. Las imágenes impresas son vestigios de un cuerpo retirado<sup>1</sup>.

A mediados de los años setenta, el artista paraguayo Osvaldo Salerno, después de trabajar en grabado imprimiendo una serie de objetos reales, como llaves y candados, empieza a usar su propio cuerpo como matriz para dejar huellas en el papel.

El cuerpo del artista o, mejor, sus fragmentos o retazos, dejan marcas que atestiguan pelos, piel, cicatrices. Se imprimen en el papel para luego retirarse. En algún punto se podría decir que la obra de Salerno de allí en más se ocupará —en su materialidad, en el dispositivo técnico, en los sentidos que despliega— del conflicto de la relación presencia-ausencia.

En ese punto se podría vincular el recurso de Salerno con el dispositivo de producción de siluetas utilizado durante el *Siluetazo*. En la Plaza de Mayo los manifestantes producen siluetas delineando los bordes de su cuerpo apoyado sobre el papel, deviniendo en una doble huella: la propia y la del desaparecido al que le prestan el cuerpo. En el recurso que utiliza Salerno, es el cuerpo entintado y solitario del artista el que trabaja a manera de sello. Si bien ambos procedimientos son muy diferentes (uno realizado colectivamente en la plaza y el otro realizado en la intimidad del taller del artista), los dos se fundan en el acto de que alguien ponga el cuerpo para “hacer aparecer la ausencia” de otros. El cuerpo presente convertido en huella de la desaparición.



figs. 1, 2. Osvaldo Salerno, *Sin título*, Asunción, 1976-1981.

La obra de Salerno, además, trae consigo otra información. Los pies entintados e impresos en el papel están atados. Son señal de los métodos de tortura infligida sobre los prisioneros de la dictadura. Pero además, la constatación de que el artista solo no pudo aproximar y retirar su propio cuerpo atado del papel. En el papel permanece inscrita la violencia ejercida sobre el cuerpo (el presente y el ausente).

Como señala Roberto Amigo,

las impresiones corporales de fragmentos de cuerpos quebrados, anudados, colgantes no son la representación del sacrificio militante, de la heroicidad, sino una pregunta sobre el cuerpo historiado por el arte y la política. No es la denuncia de la tortura en el contexto preciso de un régimen político; las impresiones no refieren a la liberación, al dolor, a la fortaleza ante la tortura, sino al hombre solo ante la historia [...]. Las impresiones sobre papeles trabajan el cuerpo fragmentado: torsos, piernas, pies; a la vez se suma la impresión de elementos como cuerdas y perchas. Atado, colgado, el artista no transita el camino cristiano del martirio, sino el de “documento”, es decir, prueba, testimonio<sup>2</sup>.

En el lugar/nombre de los ausentes, el artista se constituye en testigo y, a la vez, en soporte de la huella.

LC, AL

## NOTAS

<sup>1</sup> Ticio Escobar (ed.), *La cicatriz*, Madrid: Casa de América, 1999, [cat. exp. sobre Osvaldo Salerno].

<sup>2</sup> Roberto Amigo, *Los derechos humanos en el arte*, Asunción: Palacio de Justicia, noviembre de 2011, [cat. exp.].

## INSEPULTO

El teatro se erigió como un territorio desde donde señalar lo insepulto, incluso como su sustituto ritual. Desde fines de los años ochenta, el Periférico de Objetos, un grupo argentino de teatro formado principalmente en la manipulación de títeres, realiza diversas propuestas escénicas que operan reflotando a la superficie la memoria y el terror de hechos que se habían querido ocultar<sup>1</sup>. Dos de ellas, *El hombre de arena* (1992), una versión libre del cuento de E. T. A. Hoffmann, y *Máquina Hamlet* (1995), basado en la obra del dramaturgo alemán Heiner Müller, son potentes metáforas de esa carencia en medio del silencio y la impunidad que terminó por consolidar el gobierno de Menem en los años noventa, al conceder indultos presidenciales a los pocos responsables del genocidio acaecido durante la dictadura que habían sido condenados en el Juicio a las Juntas (1985). El escenario de *El hombre de arena* es una caja llena de tierra seca, en la que se observan muñecos semienterrados. Los desenterradores de estas criaturas son también los que vuelven a enterrarlas, una y otra vez. No se trata de títeres sino de muñecos antiguos con las cuencas de los ojos vaciadas, los miembros descoyuntados, despojados de su cabellera o con el pelo seco y áspero, a veces mutilados o con el cráneo trepanado. Los muñecos parecen tener autonomía, mirada, voluntad, incluso rebeldía. ¿Son autómatas o personas? Se ocultan, reaparecen, buscan la superficie, se estreñecen. “El terror sórdido de sucesos que teniendo que quedar ocultos se han manifestado (en) una especie

de ritual animista”<sup>2</sup>. El juego (porque tiene mucho de macabro juego infantil) está en diluir la frontera entre vivos y muertos. Un mundo a lo Pedro Páramo en el que no se puede distinguir qué condición tiene cada quien. Los muertos nunca lo están del todo ni en paz, resucitan para volver a morir en un acto circular inacabable. Los actores-manipuladores de objetos también están en peligro, se transmutan en sus muñecos o interactúan con ellos como pares, sin aceptar del todo el poder del otro.

Juguetes, otrora amorosos, se convierten en ánimas terroríficas. “Lo cotidiano, lo familiar, lo conocido aparece afectado por circunstancias fantásticas que no permiten diferenciar el terreno preciso de lo viviente, lo racional y lo irracional, el de los objetos inanimados, la materia muerta”, define el grupo (formado en 1989 e integrado por Ana Alvarado, Emilio García Wehbi, Daniel Veronese, Román Lamas y, más tarde, Alejandro Tantanian) en explícita referencia al concepto freudiano de lo siniestro: “Nos basamos más en el trabajo que hace Freud sobre Hoffmann que en el cuento mismo”. Y en medio de la oscuridad, apenas munidos de velas y frágiles lamparitas, los manipuladores son a la vez deudos que visten de luto y jueces-verdugo que condenan y ejecutan a sus víctimas. *El hombre de arena* perturba al evidenciar lo insepulto ante una sociedad arrasada por el “terror concentracionario”<sup>3</sup> a la que le negaron la posibilidad de hacer rituales de duelo. Las propuestas del Periférico de Objetos desentierran aquello socialmente oculto, lo no procesado, que insiste en emerger a pesar de la amnesia colectiva porque continúa sin estar resuelto. Los miles de desaparecidos,

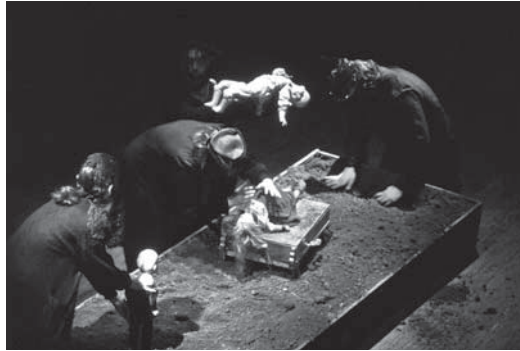


## FOSA COMÚN

2



3



figs. 2-4. Periférico de Objetos, *El hombre de arena*, Buenos Aires, 1992. Fotografías: Magdalena Viggiani.

4



5



fig. 1. Sergio Zevallos (Grupo Chaclacayo), *Algunas tentativas sobre la Inmaculada Concepción*, Lima, 1986.

fig. 5. Sergio Zevallos (Grupo Chaclacayo), escena de performance en una prisión, Lima, 1986.

F

torturados y asesinados sin justicia ni tumba se cuelan como presencias insistentes, interpeladoras. Espectros.

Desde una performatividad que bordea lo teatral, el Grupo Chaclacayo (Helmut Psotta, Raúl Avellaneda y Sergio Zevallos) produce a partir de 1983 una serie de acciones donde violencia y placer funden deliberadamente sus roles y significados. A través de fotografías y acciones el grupo escenifica los excesos de violencia no reconocidos por el Estado peruano en medio del conflicto armado. En sus distintas apariciones, el Grupo Chaclacayo emplea ropas y objetos que aluden, de manera ominosa, al fanatismo religioso y a las ideologías políticas, superponiéndolos con elementos que simbolizan la tortura, el secuestro y la muerte, como esqueletos humanos recogidos de la morgue o una serie de “bultos” hechos con basura (bolsas o empaques negros que encarnaban la habitual manera de [des]aparecer esos cuerpos amordazados, maniatados, despedazados). En *La agonía de un mito maligno* (1984), dirigida por Helmut Psotta, una serie de cuerpos semienterrados rodeados de velas y una escolta de personas con capirote sirven de escenografía a un rito fúnebre en las orillas del océano Pacífico. Un momento después, en la misma escena, hace su aparición la figura travestida de Santa Rosa, que cae derribada y agoniza. La figura de Santa Rosa, primera Santa de América y patrona de la ciudad de Lima, se muestra como un símbolo ambiguo que cataliza la sordidez de las políticas de exterminio encubiertas bajo la devoción religiosa. Ello permite a los asesinos aparecer ante el poder “con la cara limpia” después de cometer los más atroces crímenes<sup>4</sup>. Así se refleja en las fotografías de Sergio Zevallos, *Ensayos sobre la Inmaculada Concepción* (1986), en las que una momia, hecha con desechos, vendas y un cráneo humano, aparece retratada en un intercambio erótico y tanático con un cuerpo masculino desnudo. Ello se radicaliza aún más en su serie *Rosa Cordis* (1986), en la que un personaje travestido con una túnica negra y una corona de rosas se maquilla, para luego masturbarse al lado de un cuerpo muerto ubicado en un cubículo cubierto de pintura roja e imágenes de pornografía y publicidad. Un instante después, Santa Rosa se convierte en un torturador encapuchado que penetra sexualmente al cadáver. Los estímulos creativos del grupo son las exploraciones en sus memorias personales marcadas por el racismo y la discriminación, pero también la búsqueda de una iconografía sexual profana, capaz de dar cuenta de que las maneras en que el legado colonial y cierta ideología religiosa

fueron en realidad los mejores garantes de los crímenes y torturas perpetrados por el Estado durante el conflicto.

AL, ML

#### NOTAS

- <sup>1</sup> La manipulación de muñecos es una de las constantes dinámicas del grupo. Hacen lo que podría definirse como un teatro de manipulación que procura “crear una magia más cruda a la del teatro de títeres que no funciona ocultando la relación entre el títere y el manipulador, sino exhibiendo ese *entre*. Algo que es él y a la vez no lo es: son sus movimientos pero no su materia”. Daniel Link, “Casa de Muñecas”, en suplemento *Radar*, Buenos Aires, 8 de agosto de 1989.
- <sup>2</sup> Periférico de Objetos, “El hombre de Arena”, en el programa del Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz, 1993.
- <sup>3</sup> Pilar Calveiro, *óp. cit.*
- <sup>4</sup> Así lo señala Sergio Zevallos, ver Dorothee Hackenberg, “Dieser Brutalität der Sanftheit. Interview mit Helmut J. Psotta, Raul Avellaneda, Sergio Zevallos von der Grupo Chaclacayo über ‘Todesbilder’”, en *TAZ*, Berlín, 26 de enero de 1990, p. 23.



## GUERRILLAS

La herramienta fundamental empleada por Jaime Guzmán para iniciar la creación de una nueva institucionalidad [del régimen dictatorial chileno] es la noción de Poder Constituyente tal como aparece en la obra de Carl Schmitt [...], el Kronjurist de Hitler. En 1933, Schmitt emplea esta noción para declarar muerta la Constitución de Weimar y luego legitimar a Hitler en el poder. En España, Luis Sánchez Agesta y otros discípulos de Schmitt, emplean la misma noción para explicar cómo el golpe de Estado de Franco destruye la Constitución de 1931. En Chile en 1980, Guzmán [hace] uso de esta noción para destruir la Constitución de 1925 [...]. La Constitución de 1980 carece de legitimidad democrática en su origen<sup>1</sup>.

Irregularidad, movilidad incrementada, intensidad del compromiso político y carácter telúrico. Éstas son las características con las que Carl Schmitt define al guerrillero en su *Teoría del partisano*. Agrega, además, que en el siglo XX, bajo el contexto de la Guerra Fría, el guerrillero, atraído por una progresiva tecnificación, industrialización y desagravación, se convierte en el territorio urbano en “un técnico del combate invisible, en saboteador y en espía”, una descripción que, si bien puede aplicarse a algunos de los grupos guerrilleros que surgen en América Latina durante la centuria, no abarca la totalidad de los mismos<sup>2</sup> [► GUERRA POPULAR, GUERRA SIMBÓLICA].

Para Schmitt, la política presupone la distinción entre guerra (*polemos*) y discordia (*stasis*). En la medida en que toda guerra presupone la declaración de un enemigo, posibilita la distinción entre un afuera y un adentro de la comunidad política. La *discordia*, en cambio, constituiría la posibilidad de articular dentro de esa comunidad la disputa entre adversarios dentro de un marco de saludable pluralidad. Sin embargo, la figura del guerrillero (o el partisano), aquél que, al interior del sistema está dispuesto a quedar fuera de la ley, adquiere la específica figura del *enemigo interno*. Se trataría de una figura más compleja en la que, señala Schmitt, podrían superponerse la guerra de los ejércitos regulares, la guerra colonial, la guerra civil y la guerra de guerrillas. Es preciso subrayar que el discurso de Schmitt porta consigo una ma-

triz sacrificial según la cual es la construcción de un enemigo común lo que hace posible la unión de lo diverso al interior de la comunidad política. El partisano, al introducir la figura del enemigo dentro de la comunidad política, complica la distinción entre guerra y discordia.

Schmitt señala, a su vez, que el guerrillero como combatiente irregular siempre depende de la ayuda de un regular poderoso. Ese “tercero”, además de apoyo material puede brindarle reconocimiento, legitimidad política. Los insurgentes de los países latinoamericanos de los setenta y ochenta no sólo reciben entrenamiento (de Cuba), también combaten en otros suelos (en Nicaragua) y reciben el reconocimiento de la Unión Soviética, del bloque socialista y de la socialdemocracia europea que, en algunos casos, llega a financiarlos indirectamente.

Por contra, en el contexto del mundo bipolar y de la consecuente demonización del comunismo internacional, los regímenes dictatoriales aún vigentes en los años ochenta sancionan la figura del insurgente político bajo la noción de *terrorista*. Esa calificación era paradójicamente asignada por Estados terroristas, apoyados también por un “tercero” (Estados Unidos), que ejercieron su violencia contra el cuerpo social (no sólo contra los grupos armados, sino contra la sociedad en su conjunto) amparándose en el estado de excepción. La guerra contra el comunismo internacional camuflaba así el terrorismo de Estado en una retórica bélica.

Más tarde, en el contexto de las democracias neoliberales, la razón posdictatorial estableció un juicio histórico perverso al equilibrar en la balanza de las culpas a dos contrincantes de carácter sustancialmente distinto en un discurso, el de la “guerra entre dos demonios”, que presentaba al Estado y a los grupos armados como enemigos equivalentes. La falacia de esta interpretación de la historia reciente partía de una delimitación de dos bandos, el Estado represivo por un lado y las organizaciones armadas por otro, que obviaba que el accionar del primero de ellos contaba con la complicidad de actores no estatales (empresarios, medios de comunicación) y que el alcance de sus víctimas iba mucho más allá de las organizaciones armadas, extendiéndose a toda la sociedad civil.

Aun así, la sanción de “terrorista” sobre el extremista político marca, bajo la consolidación de la hegemonía neoliberal, el tránsito de la lucha de las dictaduras contra el comunismo internacio-

G

nal y contra la insurrección hacia la lucha contra el narcotráfico, la delincuencia y el terrorismo internacional por parte de las democracias tuteladas, en una perfecta reproducción de la lógica sacrificial de la política.

Frente a esa lógica, el reciente colapso de las políticas neoliberales y la impugnación de los relatos transicionales en países como Chile y España plantea una coyuntura histórica en la que la presencia de las fuerzas del cambio social en el espacio urbano ha reabierto el debate público sobre la violencia. En esa tesitura, cabe arriesgar una lectura del papel que la violencia jugó en los procesos políticos que, bajo circunstancias históricas diversas, se desarrollaron en esos y otros países en el periodo de implantación global del neocapitalismo. La emergencia de la violencia guerrillera o terrorista permitió con frecuencia, por seguir los términos de Schmitt, la identificación de un enemigo interno cuyo modo de ejercer el antagonismo se sustraía tanto a la discordia del juego político al interior de las estructuras del Estado (mínima durante los regímenes dictatoriales y un tanto más acusada con la introducción del parlamentarismo) como a las formas del disenso escenificadas en la esfera pública por la política movimentista (que, paradójicamente, en algunos casos se vio desarticulada con la llegada de las democracias formales a esos países).

En ese contexto, cabría pensar el papel que jugaron tanto la violencia guerrillera como el terrorismo (el cual, como decíamos más arriba, se asimiló progresivamente a aquélla) a la hora de reducir el abanico de posiciones políticas posibles al interior del arco parlamentario (condicionado por la fuerza centrípeta de la cohesión necesaria frente al enemigo interno), fomentando la ideología consensual que supuestamente trataba de combatir. Pero también parece urgente evaluar críticamente hasta qué punto los movimientos sociales post-socialistas de las últimas décadas no han podido encarar la necesidad de pensar el pasaje de las formas de resistencia y oposición encarnadas por la potencia micropolítica de los agenciamientos colectivos a la proposición de proyectos de aliento macropolítico, debido a la intuición de que ese tránsito implica de por sí un cambio estructural del estado de cosas actual que, en última instancia, no pueda prescindir de la violencia. Es decir, se trataría de determinar hasta qué punto la demonización mediática y social de la violencia ejercida por la guerrilla y el terrorismo (cuyo accionar durante las últimas décadas ha caído con suma

frecuencia en la lógica sacrificial derivada de su fijación macropolítica que despreciaba o supeditaba de antemano toda atención a lo micropolítico) ha clausurado el debate en el seno de la izquierda acerca de si es posible imaginar en la encrucijada histórica actual una violencia revolucionaria que desbanque las relaciones de poder mediante las cuales el capitalismo global ejerce una violencia objetiva, diaria y cotidiana sobre el cuerpo social.

Para combatir esta violencia sistémica, Slavoj Žižek retomó en su libro, sucintamente titulado *Violence* (2008)<sup>2</sup>, la distinción establecida por Walter Benjamin entre violencia mítica y violencia divina. El interés de la distinción benjaminiana es que sustraía esta última forma de violencia a la lógica del sacrificio que ha caracterizado la dicotomía amigo/enemigo, la cual ha presidido las luchas políticas entre las dictaduras/gobiernos neoliberales y las acciones guerrilleras y terroristas durante las últimas décadas. La violencia divina se situaría al margen del finalismo característico de la violencia mítica, sujeta en el esquema de Benjamin a la fundación o la preservación del Estado de derecho. Para Žižek, esa violencia divina, que se habría expresado históricamente en el terror revolucionario francés (1792-1794) y en el Terror Rojo de 1919, no se identificaría en la actualidad ni con la violencia ejercida por el fundamentalismo religioso en su afán por materializar la supuesta voluntad de Dios, ni con aquellas formas de violencia anárquica que únicamente se presentan como síntomas del malestar social sin inscribirse en el seno de un proceso revolucionario. A diferencia de estos fenómenos de violencia, si la violencia divina se manifiesta como un medio sin fin lo hace, según el filósofo esloveno, en aquellos “acontecimientos” que expresan un exceso de vida que permite a la voluntad soberana rebelarse contra la asimilación ideológica/biopolítica de la vida a la mera existencia.

Ante esta serie de problemas, el aparente anacronismo que supone la inclusión en la muestra *Perder la forma humana* de imágenes que dan cuenta de prácticas guerrilleras, generalmente asociadas con las décadas anteriores (sesenta y setenta), responde a dos ambiciones: en primer lugar, pensar la década de los ochenta como un periodo de temporalidades y modos de hacer política superpuestos (del *Siluetazo* a los atentados del Frente Patriótico Manuel Rodríguez [FPMR]) que, a diferencia de los habituales enfoques estancos, deben ser entendidos en su mutua interpelación. En segundo lugar, reconsiderar en el presente, ante

las consecuencias de la crisis sistémica del capitalismo financiero padecida por un amplio espectro de la población mundial, las relaciones entre la política y la violencia.

Por lo tanto, la inclusión de registros o materiales de las acciones emprendidas por diversos grupos guerrilleros desde la segunda mitad de la década de los setenta no pretendía estetizarlos a través de su asimilación a la impronta visual de determinadas obras artísticas o mediante el señalamiento enfático del carácter simbólico de algunas de esas incursiones en la esfera pública (pensemos, por ejemplo, en las acciones del M-19). Somos conscientes de que la equiparación general entre la actividad de los grupos guerrilleros y la de ciertos colectivos artísticos sería un completo dislate, pero también nos preocupa una tendencia observable en la producción teórica contemporánea sobre el arte político, en la que el establecimiento de analogías parciales y aparentes entre ciertas acciones del arte activista y las emprendidas por la guerrilla deriva en una estetización de la violencia que, desde una posición moralizante, bloquea la posibilidad tanto de detectar la violencia simbólica inscrita en las retóricas de la vanguardia artística como de realizar una valoración crítica y contextual de la violencia subjetiva de las acciones guerrilleras<sup>3</sup>.

## I

Aunque, al llegar a la década de los ochenta buena parte de los movimientos guerrilleros de los años sesenta y setenta han sido derrotados, el proceso revolucionario del marxismo latinoamericano iniciado con la Revolución cubana no se extingue del todo, sino que continúa con otro semblante tras el triunfo de la Revolución sandinista en Nicaragua. A su vez, esta década ve surgir otra vertiente guerrillera de raigambre maoísta, conducida por Sendero Luminoso en Perú y analizada en el siguiente apartado [► GUERRA POPULAR].

El Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN) en Nicaragua se funda en 1961 inspirado en la Revolución cubana, el guevarismo y en la figura de Sandino y su lucha contra la intervención norteamericana a comienzos de siglo. Aun así, su llegada al poder en 1979 trae consigo nuevos elementos que se expanden y tienen eco (ya sea provocando oposición o adhesión) a lo largo de América Latina y que hacen posible establecer distinciones respecto a experiencias previas<sup>4</sup>. Quizás uno de los cambios

más importantes viene dado por la crisis de la autoproclamación vanguardista que, aunque no se abandona, muta desde la idea del partido-vanguardia hacia un devenir *frentista*. A diferencia de las experiencias de primera generación, la Revolución cubana y las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC), la llegada al poder del FSLN en Nicaragua muestra una apertura ideológica en la que marxismo y teología pasan de ser opuestos filosóficos a constituirse como complementos políticos. A la vez, ponen en cuestión la idea de un sujeto de cambio monolítico o centrado en la cuestión de “clase”, pasando a expresar una noción redefinida y amplificada de “pueblo”. A diferencia del socialismo de Estado cubano, los sandinistas se adjudican un concepto de democracia política que considera el tema del *pluralismo* y una concepción de la economía política de la revolución que sustituye la idea del centralismo estatal por la economía mixta<sup>5</sup>. Sin duda, las repercusiones de la Revolución nicaragüense tuvieron fuerte alcance en América Central, especialmente en El Salvador<sup>6</sup> y Guatemala<sup>7</sup>. En estos tres países, los procesos revolucionarios estuvieron marcados por la fusión del marxismo con tradiciones populares de lucha social de fuerte impronta antiimperialista, que permanecieron en la memoria colectiva de los oprimidos: la lucha de Sandino en Nicaragua, el levantamiento campesino de 1932 en El Salvador y la lucha centenaria de los indígenas contra la colonización en Guatemala<sup>8</sup>. Corrientes de varios orígenes se reunieron en los tres frentes de liberación incluyendo la Teología de la Liberación y los partidos comunistas históricos, que participaron en el caso de El Salvador y Guatemala (en cambio, en Nicaragua, el Partido Comunista se mantuvo al margen del proceso revolucionario tildando al FSLN de ultraizquierdista). En menor medida, el radio de influencia de estas experiencias también llegará a prácticas como el FPMR (1983), en Chile, y, probablemente, a la Coordinadora Guerrillera Simón Bolívar (1987)<sup>9</sup>, en Colombia. En los siguientes párrafos vamos a centrarnos brevemente en el primero de estos casos.

## II

El 14 de diciembre de 1983 Chile quedó a oscuras: la primera acción del FPMR se concretó provocando un apagón que dejó a gran parte del territorio en penumbras.

Tres años antes, en 1980, los días previos al plebiscito ilegítimo con que la dictadura aprueba

G

la Constitución de 1980, el Partido Comunista chileno (PCCH) anuncia su Política de Rebelión Popular de Masas —inspirada en la Revolución de los Claveles de Portugal (1974) y en la caída del Sha en Irán (1979)—, que levanta la consigna de validación de “todas las formas de lucha”, incluso de “la violencia aguda”. En ese marco, el FPMR nace como una estructura militar dentro de la orgánica del Partido Comunista de Chile. Es preciso señalar que la incorporación por primera vez de formas militaristas insurgentes por parte del PCCH no implicó un abandono de la política partidista tradicional (negociación y alianzas políticas amplias), y que el principal objetivo de la Política de Rebelión Popular de Masas fue la lucha por la democracia; sin embargo, no había en ella una estrategia de “asalto al poder” que alentara la destrucción del estado burgués para proponer un modelo de Estado basado en la dictadura del proletariado<sup>10</sup>. En efecto, su política parecía atravesada por una discontinuidad entre la lucha por la recuperación democrática y un proyecto socialista, que mostraba la ausencia de una estrategia revolucionaria integral y, quizás debido a ello, el partido mantuvo también una política ambigua respecto al FPMR.

Lo cierto es que en sus orígenes el FPMR no fue concebido como una guerrilla organizada para enfrentarse al ejército chileno. Si bien los movimientos de liberación latinoamericana fueron sus referentes, y parte de sus miembros recibieron entrenamiento militar en la República Popular de Bulgaria y en Cuba, mientras que algunos lucharon en Nicaragua, el grupo insurgente chileno adquirió características propias. En los primeros años, sus acciones político-militares tendían a la autodefensa, a la desestabilización, a las “recuperaciones” (de armamentos, recursos financieros y bienes de consumo básico como alimentos) y, en menor medida, a los secuestros. Buscaron articularse con la *lucha de masas*, para formar “un gran Frente Político y Militar del conjunto del pueblo... único protagonista de su liberación”<sup>11</sup>.

Sin embargo, en el año 1986 la historia del Frente da un giro decisivo. El descubrimiento de arsenales de armas en el norte del país y el fallido atentado a Pinochet llevan al PCCH a retroceder en su política de apoyo a “todas las formas de lucha”. Ante un nuevo escenario que podría dejarlo marginado del proceso democratizador y hacer peligrar su posibilidad de alianzas con el resto del mundo opositor, el PCCH se repliega por temor

a quedar sometido a un virtual aislamiento político. Se desata entonces el quiebre con el FPMR, que desde entonces, como FPMR-Autónomo, adquiere una deriva foquista radicalizando sus estrategias. En 1988, tras el triunfo del “no” en el plebiscito que derrotó a Pinochet, en un acto a destiempo, impulsa la denominada Guerra Patriótica Nacional (inspirada en las experiencias nicaragüense y salvadoreña) que consistía en la creación de focos guerrilleros rurales que irían extendiéndose a lo largo del territorio. Como la experiencia desarrollada por el MIR a comienzos de los ochenta, el intento del FPMR fracasó rotundamente, dejando como saldo la muerte de sus dos principales líderes. Tras divisiones y conflictos internos, la deriva del FPMR en los años noventa forma parte de otra historia.

Pero, antes de que se avistara la división entre el PCCH y el FPMR, el año 1986 fue decretado decisivo. El 7 de septiembre de aquel año, en el Cajón del Maipo, una localidad a 40 km de Santiago, un comando del FPMR tendió una emboscada a la caravana que trasladaba a Augusto Pinochet hacia Santiago. Sucedió entonces algo imprevisible, fuera de todo cálculo: un grupo de jóvenes sin preparación militar regular y con armamento de mala calidad ponía en jaque a un grupo de élite de las Fuerzas Armadas chilenas. Entre ellos había un escolar, un gasfiter, un bombero, un culturista, un cantante, un exseminarista, un exestudiante de cine, otro de filosofía y una estudiante universitaria. Utilizaron, entre otras, el travestismo como estrategia militar: en la casa rodante que cortó el paso a la comitiva del dictador, dos fusileros simulaban ser una pareja que estudiaba un mapa en el camino, estando uno de ellos vestido de mujer. La operación fracasó, pero todos los fusileros salieron con vida del operativo<sup>12</sup>. En cambio, cinco de los escoltas de Pinochet resultaron muertos. El dictador se salvó gracias a su chofer, que pudo maniobrar marcha atrás, escabulléndose entre la montaña que cercaba el camino y el grupo de retaguardia del FPMR. En ese momento, el auto de Pinochet recibió la mayor cantidad de impactos:

Probablemente ahí, en medio de esa balacera, se formó la imagen de la Virgen del Perpetuo Socorro que los adeptos al régimen vieron aparecer en el vidrio posterior izquierdo del auto blindado del general, exhibido posteriormente en los patios de La Moneda<sup>13</sup>.



La escena del atentado del FPMR, una escena frágil, de una épica precaria, que pretende encarnar una voluntad popular latente, nos remite casi inevitablemente a una escena transcurrida 13 años antes: la de la muerte de Allende y el despliegue de fuerzas del Estado en el bombardeo a La Moneda, ejecutado por militares golpistas en representación de las fuerzas conservadoras chilenas.

Frente a la espectacular imagen de La Moneda en llamas, la del atentado, estampada en la imagen del automóvil destrozado de Pinochet. El mismo que fue instalado en la casa de gobierno como una suerte de talismán que buscaba poner de manifiesto la protección divina que aseguraba la invencibilidad del dictador, pero que, al mismo tiempo, no podía sino poner en evidencia que era posible lo que hasta ese momento parecía imposible: franquear el invulnerable cerco de seguridad del dictador.

Lo cierto es que el atentado a Augusto Pinochet se transforma en una parte-aguas de la década de los ochenta en Chile. Cierra, de algún modo, un ciclo de luchas, y con ello termina de extremarse la dicotomía entre las estrategias de oposición al régimen. El descarte de la lucha del movimiento social da lugar a la mesa de negociaciones. Se inicia un proceso de transición pactada encabezada por la clase política socialdemócrata, que oblitera otras alternativas políticas. Terminan así por abrirse paso los complejos pactos transicionales que están en la base de la conformación sociopolítica de Chile hasta el día de hoy.

Imágenes como las que muestran los resultados del atentado perpetrado por el FPMR

fig. 1. Marco Ugarte, *Imagen de auto destrozado tras el atentado a Augusto Pinochet a manos del Frente Patriótico Manuel Rodríguez*, Santiago de Chile, 1986.

contra Augusto Pinochet son un testimonio de la violencia de resistencia contra la dictadura, que difícilmente puede ser interpretado en una clave esteticista. Sin embargo, otras acciones del FPMR sí que permiten detectar ciertas analogías materiales (en ningún caso filológicas) entre formas de conexión con la comunidad practicadas por la guerrilla y algunas experiencias impulsadas por grupos artístico-políticos. Así, por ejemplo, el CADA integró en su acción *Para no morir de hambre en el arte* (1979) una cita de la política del gobierno de Salvador Allende consistente en el reparto de una bolsa de leche entre los habitantes con mayores carencias alimenticias de las poblaciones de Santiago de Chile. Esta iniciativa del gobierno de la Unidad Popular convertía en política social de Estado un gesto populista anclado en el imaginario comunitario de la izquierda. Así, mucho antes de la llegada al gobierno de Allende, las “recuperaciones ilegales” practicadas por distintos grupos de guerrilla eran una táctica reiterada de conexión afectiva con el medio popular. Tales recuperaciones se siguieron practicando bajo el régimen de Pinochet, como demuestra la acción del FPMR registrada por Pablo Salas en otra de esas poblaciones de Santiago, cuando el 19 de julio de 1986, con motivo del séptimo aniversario de la Revolución sandinista, realizó un reparto de pollos entre las personas que acudieron a recibirlos [►TELEANÁLISIS].

FC, JV

G



## NOTAS

- <sup>1</sup> Renato Cristi, *El pensamiento político de Jaime Guzmán: Autoridad y libertad*, Santiago de Chile: Lom Ediciones 2000, p. 16.
- <sup>2</sup> Edición en castellano, *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*, Buenos Aires: Paidós, 2009.
- <sup>3</sup> Ésta es la tendencia que apreciamos, por ejemplo, en el libro de Luis Camnitzer, *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*, Murcia: Cendeac, 2008. Camnitzer centra su reflexión en la lectura en paralelo de Tucumán Arde, experiencia culminante de la vanguardia argentina de los años sesenta, y algunas de las acciones de la guerrilla uruguaya Tupamaros.
- <sup>4</sup> Aun así, Raúl Burgos señala que si bien “difundía elementos originales, la Revolución sandinista se colocaba como continuidad del ideario revolucionario que inauguró e inspiró la Revolución cubana”, Raúl Burgos, “La interferencia gramsciana en la producción teórica y política de la izquierda latinoamericana”, documento preparado para la discusión en el encuentro de 1997 de la Latin American Studies Association en el Continental Plaza Hotel de Guadalajara, México, del 17 al 19 de abril de 1997. Disponible en: [lasa.international.pitt.edu/LASA97/burgos.pdf](http://lasa.international.pitt.edu/LASA97/burgos.pdf), p.7.
- <sup>5</sup> Ibid.
- <sup>6</sup> El Frente Farabundo Martí para la Liberación Nacional y Social (1980), en El Salvador, sostiene una guerra civil por más de diez años. En 1992, tras un acuerdo de paz y casi coincidiendo con la disolución de la Unión Soviética, pasa a conformarse como partido.
- <sup>7</sup> La guerrilla guatemalteca, iniciada en los años sesenta tras el golpe de Estado que derrocó al gobierno electo de Jacobo Arbenz con el apoyo de Estados Unidos, alcanza una nueva fase con la creación de la Unidad Revolucionaria Nacional Guatemalteca (URNG), que sella la unidad de cuatro organizaciones armadas en 1982. La UNRG continuará la guerra civil hasta 1996, cuando deponen las armas tras 36 años de conflicto armado y, como el FMNL, se convierte en un partido político.
- <sup>8</sup> Michael Löwy (ed.), *El Marxismo en América Latina*, Santiago de Chile: Lom Ediciones, 2007, p. 58.
- <sup>9</sup> La Coordinadora Guerrillera Simón Bolívar nuclea a las FARC, al Ejército de Liberación Nacional Camilo Torres ELN, al M-19, al Comando Ricardo Franco Frente-Sur, al Movimiento Armado Quintín Lame y al ERP.
- <sup>10</sup> Samaniego citado por Luis Fernando Martínez, *El Frente Patriótico Manuel Rodríguez, 1980-1987*, tesis de grado, Universidad de Santiago de Chile, USACH, Facultad de Humanidades, Historia, Santiago de Chile, 2004, p.14.
- <sup>11</sup> Frente Patriótico Manuel Rodríguez, *Manuel cabalga de nuevo*, Santiago de Chile: Ediciones El Rodriguista, 1986, p.16.
- <sup>12</sup> Aunque el episodio desataría una sangrienta persecución por parte de los organismos de seguridad, que en los días inmediatamente posteriores al atentado asesinaron a cinco militantes comunistas que nada tuvieron que ver con el atentado (el mismo numero de bajas de la comitiva de Pinochet) y posteriormente ejecutaron la llamada Operación Albania.
- <sup>13</sup> Cristobal Peña, *Los fusileros. Crónica secreta de una guerrilla en Chile*, Santiago de Chile: Debate, 2007, p. 126.



5



6



figs. 2-6. Pablo Salas, fotogramas de *Acción del Frente Patriótico Manuel Rodríguez*, Santiago de Chile, 19 de julio de 1986.

### Entrevista a Pablo Salas

Pablo Salas fue, junto con su hermano Francisco, colaborador desde su formación de la productora Ictus Tv (en un principio focalizada a la producción de ficciones) y gestor, junto a su madre, Babi Salas, de la Red de video popular Ictus, la más amplia red de distribución del país en esos años. Con los equipos de filmación y edición de Ictus a su disposición, Salas fue el primero en registrar las protestas nacionales que se desataron tras la fuerte crisis económica que atravesó Chile durante los primeros años ochenta, registrando las así llamadas "Marchas del Hambre" y convirtiéndose en uno de los más importantes camarógrafos chilenos que captó imágenes durante la dictadura. Por otra parte, en contacto con camarógrafos y periodistas extranjeros, que le permitían duplicar o le regalaban las cintas de

lo que habían filmado, fue conformando uno de los más vastos archivos de prensa del periodo. Con un considerable material a su disposición, comenzó a producir una serie de videos de forma autodidacta: *Protestas 1983* (1983), *Hasta Vencer* (1983), *Septiembre de 1984* (1984), o *1° de Mayo* (1986), entre muchos otros que circularon prolíficamente por la Red de video popular de Ictus. A su vez, realiza junto a Pedro Chaskel, los videos *Somos+* (1985) y "Por la vida" (1987), sobre Mujeres por la Vida y El Movimiento contra la Tortura Sebastián Acevedo, respectivamente. El primero de ellos fue premiado en festivales internacionales.

FC: ¿Cómo fue la filmación del video que registra la acción del Frente Patriótico Manuel Rodríguez?

PS: Vi una vez un video del FPMR que era muy malo, un video que duraba como 50 minutos. Se veían sólo pies, un par de disparos, balas, unos fusiles y un tipo hablando. Era tremendamente aburrido. Entonces recuerdo que yo dije que era un video malo, que no se podía ver. Duraba 50 minutos y hasta el día de hoy, sentarte a ver un video de 50 minutos es tedioso. Obviamente depende de lo que quieras hacer, si tú quieres participar en un festival de largometrajes tienes que hacer un video de hora y media y tienes que rellenar. Pero cuando tú quieres hacer una pieza informativa, diez, 15, 20 minutos, media hora, es suficiente, tienes que mostrar lo justo y necesario. Entonces como yo alegué que el video era malo, unos tipos llegaron a mi oficina y me dijeron que ellos sabían que yo estaba dispuesto a ayudarlos. Eran del Frente.

G

FC: Y ése, el primer video, ¿dónde lo viste?

PS: Nosotros teníamos la red de distribución con el Ictus, entonces nos llegaba todo. Todos los videos, hasta los más malos, nos llegaban ahí, porque era la manera de distribuirlos, de mostrarlos y que circularan. Era una forma de oponerse a los milicos. Por eso me llegó el video y lo vi. Y los tipos del Frente llegaron a mi oficina, y me dijeron "nosotros estamos encargados de comunicaciones del Frente, nos dijeron que tú nos podías ayudar. No podemos mostrar esto, mostremos una cosa más entretenida y más ágil". Y entonces yo dije "sí, puede ser". Y entonces yo fui como a cuatro, cinco conferencias de prensa. A filmárselas enteras y a filmar para mí también. Obviamente era algo arriesgado, entonces cuando íbamos a las conferencias de prensa me encapuchaba, encapuchaba la cámara, encapuchaba todo.

FC: Para las conferencias, ellos te trasladan sin que tú sepas adónde vas.

PS: Sí. Dos veces fui a conferencias de prensa como periodista, fui con unos italianos. Entonces era complicado. Recuerdo que una vez los tipos nos dieron una guía, teníamos que salir con la bolsa y sólo llevar los equipos pero que no se notara que eran equipos, tomar una micro, bajarnos, tomar un metro, bajarnos, volver a tomar una micro, bajarnos, caminar, caminar y de repente nos encontramos con un tipo. Ese tipo que nos encontró nos hizo caminar otro poco, nos metimos en la parte de atrás de un auto, nos tiraron una frazada y anduvimos una media hora en el auto. Nos bajaron en una casa, nos metieron en un lugar y esperamos. Empezaron a llegar otros periodistas, hasta que llegaron unos tipos que dieron la conferencia de prensa, terminó la conferencia de prensa, se fueron ellos, después nos empezaron a sacar a nosotros de la misma manera y nos soltaron. Duró el día entero...

FC: ¿Y cómo fue en el caso del video de la recuperación de pollos?

PS: Cuando hice el video de la recuperación de los pollos era lo mismo pero en vez de salir a las dos, tres de la tarde, para terminar a las nueve de la noche, salí a las diez de la mañana y volví a las diez de la noche. Yo no sabía lo que iba a filmar, pero sabía que era una acción armada. Porque esa era la idea del Frente. Llegamos muy temprano a la población La Victoria y nos escondi-

mos en una casa. Yo estaba asustado y urgido, porque no sabía dónde estaba. O sea, era La Victoria, y yo a La Victoria había ido muchas veces, conocía La Victoria, había hecho documentales de La Victoria, conocía a la gente, todo. Pero estaba metido en una casa que obviamente era de alguien del Frente, o de ayudistas del Frente, entonces si llegaban los pacos y me tomaban preso ahí, yo no podía negar mi vínculo con ellos. En cambio, si me pillaban en la calle yo podía decir, he hecho muchas cosas aquí en La Victoria y estoy filmando, soy uno más, entonces así era más fácil sacármelo. Entonces le digo al tipo del Frente, "sabes qué más, yo no aguanto más aquí, vámonos para afuera, yo conozco a la gente". Y entonces nos fuimos a la olla común. Y nos quedamos en la olla común, porque yo había estado muchas veces en la olla común y me quedé con ellos conversando. Hasta que nos fuimos de la olla común, y de repente llegó el camión de pollos a una cuadra cortita. Porque en La Victoria hay unas cuadras largas y unas cuadras cortas. Y justo llega el camión ahí, salimos corriendo y llegamos hasta ahí y filmamos. Yo andaba con un tipo del Frente, el que me andaba acompañando. O sea, andábamos con el U-matic, con una cámara, un grabador y el grabador sujetado al micrófono y todo. Entonces estábamos ahí, filmando, estaba el camión y toda la historia. Y de repente, después de un buen rato, de repente yo siento unos balazos, miro, corto y veo a dos pacos que venían corriendo hacia el camión. Corto la cámara y salgo corriendo. Corrí por la calle larga, tremendo error. Pero corrimos, corrimos, corrimos. Tanto que yo iba corriendo y solté el cable cámara para separar el grabador y el micrófono, y corrí, corrí a perderme. Bueno, corríamos y de repente miro para el lado y veo unos tipos corriendo con pistola al lado de nosotros. Llegamos a la esquina, y le digo al tipo del Frente que me estaba ayudando, "oye y qué hacen estos tipos con pistola" y él me contesta, "no, si nos vienen defendiendo", "defendiendo de qué", le dije yo, o sea justamente lo peor que podía pasar era que nos pillaran con armas. Estábamos discutiendo y de repente llega una señora con un micrófono y dice, "oye se les cayó esto". Nos devuelve el micrófono, nos subimos al auto y nos vamos. Y ahí estaba la filmación de los pollos. Ahora, filmamos la recuperación de los pollos y todo, pero resulta que uno de los tipos, que es el que grita y habla, se le cayó la capucha. Entonces aparece en cámara sin capucha. Por eso ese video lo tuvimos que guardar mucho rato, tuvimos que editarlo y sacar al tipo de la capucha y todo porque esa parte no podía salir. Después le pasé ese video a varias personas. Agarré ese video, lo puse en la máquina para hacer una copia y empecé a perder generaciones,

cosa de que quedara de muy mala calidad. De esa manera, si el video llegaba a los agentes de la dictadura, y por alguna razón llegaban a mí después, yo podía decir que a mí me había llegado una copia. Entonces no teníamos el original, el original lo guardamos. Yo siempre tuve copia de copias, sobre todo en video en ese tiempo. Hacer que el video pierda calidad era una forma de cuidarse, había que cuidarse.

FC: ¿Cómo crees tú que funcionaba este video en la política de comunicación del Frente?

PS: Me imagino que se trataba de hacer y mostrar cosas. Porque llegar a una población repartiendo un camión de pollos, era llegar donde estaban todos muertos de hambre, porque en ese tiempo había un 30 % de cesantía y más de la mitad del país pasaba hambre. Entonces llegar con un camión repartiendo pollos era como llegar a una fiesta de borrachos repartiendo garrafas. Era un regalo caído del cielo. Entonces era, por un lado, hacer una acción que mostrara simpatía con el pueblo, y por otro lado una acción de propaganda. Mientras más se viera, mejor.

FC: Entonces ellos te lo pidieron también a ti, para que tú mismo lo distribuyeras.

PS: Lógico, yo tenía una red de distribución buena. El video de los pollos salió a las dos para afuera, lo vieron en un montón de partes al tiro. Entonces, imagínate, muchas de las cosas que filmábamos, todo salía.

Por Fernanda Carvajal,  
Santiago de Chile, 27 de marzo de 2012.



## GUERRA POPULAR

El origen de la mayoría de los partidos prochinos en América Latina es principalmente consecuencia de la escisión chino-soviética en 1964. Aquella ruptura se originó luego de la condena pública que hizo Nikita Jruschev en 1956 de los crímenes de Stalin, llamando a una transición pacífica al socialismo (la “coexistencia pacífica”) y al abandono de la promoción de la lucha armada en los países del llamado tercer mundo por parte de la Unión Soviética. Una decisión duramente criticada por el Partido Comunista Chino, que lo interpretó como una traición al marxismo y a la revolución, lo que devino en una serie de continuos enfrentamientos que determinaron la ruptura entre ambos hacia 1963. El primer partido prochino continental se fundó en Brasil en 1962 —antes de la escisión—, y en los años siguientes se crearon partidos en Ecuador (1963), en Chile (1964), en Perú (1964), en Bolivia (1965) y en Colombia (1965), los cuales se posicionaron contra sus gobiernos a través del impulso a la lucha armada<sup>1</sup>. Desde esta perspectiva ideológica, los países latinoamericanos eran vistos como escenarios semif feudales y semicoloniales cuyas condiciones económicas estaban enteramente sometidas bajo el yugo del imperialismo. A diferencia de los planteamientos guevaristas o prosoviéticos, la demanda maoísta señalaba que la revolución tenía que realizarse en el campo a través de la obtención del apoyo de las masas. Por ello, para los dirigentes comunistas prochinos, la educación en la ideología revolucionaria era una de las principales y primeras tareas. Recién luego de preparar las fuerzas revolucionarias en el campo era posible rodear y tomar las ciudades a través de la estrategia de guerra prolongada de liberación: la guerra popular.

La aplicación de las ideas de Mao en estos contextos latinoamericanos se intentó llevar a cabo en sus inicios al pie de la letra, desdeñando otras posiciones políticas de izquierda que los discursos prochinos tildaban, en muchos casos, de “revisionistas”. Otra diferencia con respecto a los grupos prosoviéticos era la importancia otorgada al partido dentro de la lucha armada, señalando que el Comité Central era el único que podía dirigir y garantizar el triunfo de la revolución. Así, a diferencia de las impulsos “foquistas” (como lo entiende la teoría de Régis Debray estimulada por las acciones del Che Guevara), que procuraban el surgimiento de pequeños focos guerrilleros capaces de expandirse con rapidez y despertar a las masas, los líderes prochinos buscaban, antes que todo, elevar el nivel

G

de conciencia del pueblo y de los campesinos, a fin de que la guerra de guerrillas se realizaría siempre en estrecha colaboración con las masas.

Si bien los años sesenta son el período internacional de mayor agitación ideológica maoísta, hacia la mitad de la década siguiente estos mismos grupos empezaron a enfrentar en América Latina fracturas y divergencias que debilitan su accionar, tanto por la acción represiva de los gobiernos como por su incapacidad para transformar e integrar las ideas maoístas a las condiciones específicas de sus propios contextos (ejerciendo poca o nula influencia sobre las masas campesinas)<sup>2</sup>. Y es solamente en Perú donde esta corriente ideológica se cristaliza en una violenta guerrilla (Sendero Luminoso) que da inicio a una larga lucha armada. Una guerra que sus propios militantes perciben como una instancia decisiva en la refundación y nuevo liderazgo de la revolución comunista internacional, y que se desencadena y sostiene en el país producto de la insatisfacción y el profundo enojo de una multitud de comunidades totalmente segregadas de un proyecto nacional caracterizado desde sus inicios por sus dinámicas coloniales.

Sendero Luminoso nace de una serie de rupturas del Partido Comunista Peruano hacia mediados de los años sesenta. El grupo se distinguió por su voluntad de retornar ideológicamente a las ideas del fundador del Partido Socialista en el Perú, José Carlos Mariátegui, pero alineándolo con el pensamiento guía de Mao Zedong. La reconstitución del partido para la guerra popular desde las ideas de Mariátegui enfatizaba la necesidad de establecer una alianza del proletariado con el campesinado y la pequeña burguesía, desde donde impulsar la lucha revolucionaria<sup>3</sup>. Aunque los supuestos aportes del discurso de Mariátegui a Sendero Luminoso fueron siempre limitados y generales, su recuperación implicaba un gesto estratégico de posicionamiento del discurso senderista como heredero directo y legítimo del Partido Comunista Peruano fundado en los años veinte. Desde esa posición, Sendero Luminoso respondió a los distintos gobiernos locales, que tildó de fascistas, declarando la guerra al Estado peruano de forma abierta en 1980, durante los momentos de transición democrática tras 12 años de régimen militar (1968-1980). Aquella participación "formal" de la izquierda en las elecciones de ese año fue así interpretada por los sectores ortodoxos prochinos como una resignación burguesa o un oportunismo electorero. Sin embargo, la obtención de un porcentaje importante de votos obligó a esas izquierdas electas a transformar y moderar sus agendas políticas, las cuales, hasta

la década anterior, habían defendido la posibilidad de una vía armada para alcanzar el socialismo<sup>4</sup>.

A diferencia de otras guerrillas latinoamericanas, Sendero Luminoso se caracterizó por su naturaleza letal, impulsando formas extremadamente violentas de operar en un terrible conflicto armado donde la represión ilegal provino siempre de ambos bandos (subversión guerrillera y terrorismo de Estado), dejando un saldo de víctimas fatales de casi 70.000 personas<sup>5</sup>. Desde el pensamiento militar del grupo maoísta peruano, la violencia revolucionaria era precisamente "la médula del marxismo"<sup>6</sup>. Resulta elocuente que el primer gesto público con que Sendero Luminoso dio inicio a la lucha armada, en mayo de 1980, fuera la quema de 11 ánforas electorales en el pueblo de Chuschi, en la provincia de Ayacucho. Y que poco después, el 26 de diciembre de 1980, Sendero Luminoso volviera a hacer su aparición a través de un montaje impactante, colgando más de una decena de perros muertos en los postes de luz del centro de Lima, con carteles que decían: "Teng Hsiao Ping, hijo de perra"<sup>7</sup>. El alto nivel escenográfico sugerido por las acciones del grupo, al igual que cierta dimen-



fig. 1. Perro muerto por Sendero Luminoso con el cartel "Teng Hsiao Ping, hijo de perra", en la portada de la revista *Caretas*, Lima, diciembre de 1980. Fotografía: Carlos Bendezú.





fig. 2. Jaime Rázuri, *Perro colgado por Sendero Luminoso*, elecciones municipales, Lima, 1989.

sión ritual reiterada, ingresaba en la vida cotidiana como una comunicación nueva que se quería cautivadora e intimidante al mismo tiempo. Una gramática del horror que algunos críticos culturales no dudaron en denominar como "aterradoras performances visuales"<sup>8</sup>.

En tales circunstancias la producción y el despliegue de signos fue una de las esferas más dinámicas de la guerra. Y así como las representaciones "revolucionarias" de los grupos maoístas intentaron producir una identidad política seductora, otras experiencias culturales de la época lograron penetrar también en ese ámbito público de lucha por lo simbólico, cuestionando sus construcciones mistificadoras, sus esquemas retóricos, e interviniendo allí donde la ideología pretendía controlar los significados y los cuerpos. Es revelador que algunas de las prácticas artísticas de la época, dirigidas a representar las violencias más extremas o a parodiar la seducción del discurso revolucionario, hayan sido irresponsablemente vinculadas durante los años ochenta, desde el periodismo o la crítica, con Sendero Luminoso, en momentos donde una acusación de ese tipo significaba la detención inmediata, cuando no el secuestro y la muerte. Testimonios que, a su manera, nos permiten repensar los límites de una guerra revolucionaria cuyo discurso pretendidamente emancipador colisiona de forma violenta con sus prácticas dogmáticas, mesiánicas y totalitarias de imposición política a través del amedrentamiento o el asesinato. Allí donde el autoritarismo vela toda utopía, muchas de las imágenes y signos producidos en aquel momento ofrecen y registran esa subjetividad dislocada y alterada que emerge del conflicto.

ML

#### NOTAS

- <sup>1</sup> Para ver los lineamientos y estrategias políticas de algunos de estos grupos maoístas en América Latina, ver Partido Comunista de Brasil, "La guerra popular" [título original: "Guerra Popular: Caminho da luta armada no Brasil", 1969]; y Partido Comunista (ML) de Colombia, "La Guerra del Pueblo" [título original: "Conclusiones del II Pleno del Comité Central del PCML de Colombia", 1965], en Michael Löwy (ed.), *El Marxismo en América Latina*, Santiago de Chile: Lom Ediciones, 2007.
- <sup>2</sup> Sobre ello ver Marisela Connelly, "Influencia del pensamiento de Mao en América Latina", en *Estudios de Asia y África*, n.º 2 (56), vol. 18, abril-junio de 1983, pp. 215-231.
- <sup>3</sup> Ver Partido Comunista del Perú, "Retomemos a Mariátegui y Reconstituamos el Partido", 1975.
- <sup>4</sup> Para algunos grupos de izquierda radicales su participación formal implicaba aplicar la "sentencia leninista de utilizar las elecciones y los parlamentos como tribunas de agitación y propaganda" que no excluían la posibilidad de la lucha armada. Naturalmente estas aspiraciones terminaron atrapadas en el sistema que intentaban transformar. Ver Iván Hinojosa, "Sobre parientes pobres y nuevos ricos: la relaciones entre Sendero Luminoso y la izquierda radical peruana", en Steve J. Stern (ed.), *Los senderos insólitos del Perú. Guerra y sociedad, 1980-1995*, Lima: IEP-UNSC, 1999, p. 86.
- <sup>5</sup> Ver "Fosa común", nota 14.
- <sup>6</sup> PCP-Comité Central, *¡Desarrollemos la creciente protesta popular!*, Lima: Ediciones Bandera Roja, 1979.
- <sup>7</sup> Los perros hacían una referencia a Teng Hsiao Ping, iniciador de las reformas en China poco después de la muerte de Mao (1976), a quien los integrantes de Sendero Luminoso tildaban de "revisionista".
- <sup>8</sup> Juan Carlos Ubilluz y Víctor Vich, "Juicio Sumario de Ángel Valdez", en J. C. Ubilluz, Alexandra Hibbett y V. Vich, *Contra el sueño de los justos: La literatura peruana ante la violencia política*, Lima: IEP, 2009, p. 263.

## GUERRA SIMBÓLICA

Tranquilo viejito que nosotros no somos hampones, somos guerrilleros.

El 17 de enero de 1974, seis muchachos “bien presentados y que demostraban cierta cultura en su conversación” *rescataron* la espada de Bolívar del immaculado recinto de la Casa Museo Quinta de Bolívar, en Bogotá. Este hecho fue la consumación de una campaña publicitaria que, días atrás, se había desplegado en uno de los principales diarios del país y que rezaba:

Falta de energía... inactividad? Espere M-19  
Parásitos... gusanos? Espere M-19  
Decaimiento... falta de memoria? Espere M-19

Estos dos sucesos (la publicación de la campaña de expectativa y la recuperación de la espada de Bolívar) marcaron la aparición en público del Movimiento 19 de Abril (M-19). El M-19 lo conformó un grupo de jóvenes disidentes (desertores) de las guerrillas tradicionales del país y universitarios de la clase media urbana. Desde sus inicios se caracterizó por la evidente distancia que lo separaba, en términos ideológicos y militares, de guerrillas como las FARC y el ELN. La revolución, en el caso del M-19, se proclamaba como una “revolución democrática” de carácter nacionalista y, por consiguiente, antiimperialista, en las voces de sus líderes Jaime Bateman, Álvaro Fayad, Iván Marino Ospina, Carlos Pizarro, Carlos Toledo Plata y Vera Grabe. En este sentido, la cúpula del M-19 coincidía sólo parcial y fragmentariamente con los horizontes ideológicos del marxismo, del maoísmo, del marxismo-leninismo, del trotskismo y de otras vertientes revolucionarias setentistas, y demandaba una “militancia blanda” que contrastaba fuertemente con las guerrillas “clásicas” activas. Esta posición les valió la antipatía de los sectores más ortodoxos de la izquierda en Colombia y una relación conflictiva con las demás agrupaciones guerrilleras.

La historia del M-19 estuvo signada por una doble tendencia táctica, cuyos componentes se combinaron generando un alto grado de popularidad: la político-militar y la encaminada a desarrollar una política revolucionaria del símbolo. Aunque sus acciones militares fueron pocas, el carácter sensacional de las mismas y el hecho de ser planteadas en franca simbiosis con las instituciones políticas existentes (forzándolas a funcionar como propias de un régimen

plenamente democrático), les valió una popularidad inesperada por parte de la opinión pública colombiana.

Tres de sus acciones más recordadas, que marcaron su lugar en la historia contemporánea del país, fueron: la Operación Ballena Azul (1979, consistente en la recuperación de armas del Cantón Norte), la Operación Libertad y Democracia (1980, que tuvo como objetivo la toma de la Embajada de República Dominicana, uno de los primeros pasos para la negociación del reconocimiento del estatus de presos políticos para los guerrilleros en cautiverio y su liberación) y la Operación Antonio Nariño (1985, que concluyó con la toma del Palacio de Justicia). Esta última, sin duda la más polémica, dejó una huella profunda en la memoria del conflicto armado en Colombia: el 6 de noviembre de 1985 un grupo de 35 guerrilleros del M-19 tomó el Palacio de Justicia con el propósito de hacer un juicio público al entonces presidente Belisario Betancur, por el incumplimiento del acuerdo de paz de Corinto, en el que se pactó un cese al fuego bilateral y que terminó por convertirse en una tregua armada con consecuencias fallidas para el movimiento guerrillero. La controvertida acción fue repelida por las Fuerzas Militares en la denominada Operación Rastrillo, una contratoma que aprovechó el vacío de poder dejado por el ejecutivo. La contratoma concluyó con el incendio y la destrucción total del Palacio de Justicia, el asesinato



fig. 1. Luisa Fernanda Ordóñez, Sylvia Suárez y Andrés Arizmendy, *Palacio de Justicia en llamas*, Bogotá, 6 y 7 de noviembre de 1985/2012.

de la mayor parte de los civiles que se hallaban en el Palacio durante la toma —entre ellos 11 magistrados de la Corte Suprema de Justicia— y la desaparición forzosa de varios sobrevivientes. Las consecuencias nefastas de la toma y la contratoma del Palacio tuvieron, paradójicamente, un efecto transformador del



figs. 2, 3. Campaña de expectativa del M-19 publicada en el periódico *El Tiempo*, Bogotá, 13 y 17 de enero de 1974.

la memoria de esta guerrilla apenas son consideradas como cuestiones anecdóticas o se interpretan como un “síndrome de Robin Hood criollo”, síntoma de su ligereza política y revolucionaria. Lo mismo ocurre con los estudios desarrollados desde perspectivas sociológicas e históricas. Entonces, ¿desde dónde mirarlas? La noción de “activismos artísticos” puede arrojar luz sobre su riqueza táctica y sobre sus posibles interpretaciones. Estas acciones no procedieron ni estaban dirigidas al mundo del arte, pero su análisis permite identificar al menos tres núcleos de reflexión sobre el activismo artístico: su relación con los relatos históricos, el uso de la *función monumento* como un recurso crítico y la construcción de una retórica irónica alrededor de la idiosincrasia nacional, regional y revolucionaria. Desde este punto de vista, el caso del M-19 abre la posibilidad de explorar las tensiones entre lo legal y lo legítimo bajo democracias restringidas y represivas.

Así, la campaña de expectativa del M-19 es un ejemplo del ejercicio de la política del símbolo que, a través de la subversión del discurso hegemónico en

los medios de comunicación masiva (en este caso en el periódico *El Tiempo*, el diario de mayor circulación en Colombia), se sirve de la ironía de un hipotético antiparasitario para aparecer en escena. El robo de la espada de Bolívar como punto culminante de la campaña le permite al M-19 reclamar su lugar como legítimo sucesor de la herencia del Libertador y, en este sentido, del monopolio de las armas para defender al pueblo de sus agresores. El efecto sorpresa de la infiltración del M-19 se ajustaba a las teorías de comunicación contemporáneas, en las que cada vez se hacía más evidente la inminente relación entre medios de comunicación y medios de dominación. Esta toma de conciencia podría relacionarse en gran medida con el concepto de “guerrilla semiológica” propuesta por Umberto Eco en 1967, cuando afirmaba que “en los países pobres incluso la publicidad (televisiva) puede funcionar como mensaje revolucionario”.

Por su parte, la Agenda Colombia 83, coordinada por el No-Grupo con la asesoría del Grupo Mira y del Grupo Proceso Pentágono, es un caso revelador de las formas de compromiso que los intelectuales y artistas establecieron con los procesos revolucionarios. En este caso, la propuesta tuvo por objetivo colaborar con las causas del M-19 mediante una táctica a la vez artística, crítica, propagandística y de (fallida) financiación que denominaron “agenda artístico-política”. Concebida como “instrumento de solidaridad y como homenaje al pueblo colombiano y a una de sus organizaciones, el M-19”, la Agenda Colombia 83 es el punto de cruce de varios referentes culturales relacionados con la acción estético-política: el auge de la gráfica, el desarrollo de las teorías de la comunicación en América Latina, la crítica materialista del arte (presente en la agenda a través de Juan Acha, quien redactó el texto introductorio denominado “La producción artística antes de la revolución”), la acción coordinada entre el trabajo cultural y los movimientos de guerrilla para la concepción de una política revolucionaria y la labor artística colectiva como forma de autoría colectiva y de asociación estratégica. Además, la concepción de la agenda implicó una crítica de la Historia como discurso de dominación: los artistas involucrados en su ejecución se propusieron refundar el calendario como espacio simbólico donde se expresan las relaciones de poder, proponiendo fechas patrias y festividades diferentes, vinculadas a una discursividad alternativa, revolucionaria, sobre la historia de Colombia y mundial. Por otra parte, en el conjunto heterogéneo de obras que conformaban la agenda

es factible reconocer un pequeño gabinete de las propuestas estéticas desarrolladas en el ámbito de la gráfica, a través de la participación de 40 autores cuya estética oscilaba entre lo conceptual y la caricatura, pasando por la neofiguración testimonial.

LO, SS

#### NOTAS

<sup>1</sup> En este sentido, es importante recordar que una de las condiciones planteadas por el M-19 para su desmovilización fue la realización de una consulta popular para la conformación de una Asamblea Nacional Constituyente, abocada a la redacción de una nueva Constitución Política para Colombia, que finalmente se firmó en 1991.

<sup>2</sup> En el caso colombiano la mayor parte del conflicto armado se desarrolla a nivel rural. Las acciones en las áreas urbanas son casos excepcionales.

# HACER POLÍTICA CON NADA

1. La primera marca del arte político de los años ochenta es que su existencia se debe a la derrota. Este punto, rara vez señalado, es central: lo diferencia de toda acción artística o imagen política producida en las décadas anteriores, que aspiraban a actuar en el proceso revolucionario y de liberación; el arte de los ochenta —salvo en el Perú— carece de todo valor profético y teleológico, actúa sobre los saldos de la derrota. Es arte desarmado. A mediados de los sesenta Pablo Suárez podía afirmar su deseo de usar el arte como un arma; a fin de cuentas la práctica artística debía ser abandonada para pasar a la clandestinidad y a la lucha armada o a la proletarianización fabril. El arte, entonces, debía emular las estrategias de la acción política de tornarse en una acción rápida, táctica de guerrilla, de interrupción del sistema. En los ochenta la acción política, por el contrario, debe sostenerse en tácticas artísticas. Actuar con nada. Los hijos de Sartre dejaron su lugar a los hijos de Foucault, era necesario entender el castigo.

2. Aceptar el asincronismo de Latinoamérica, históricamente tiempos cortos, la imposibilidad de un discurso común, unificado, que produzca la misma validez de imágenes, de registros. Por ello, en el Perú es arte armado de perros colgados, retratos de maos, exhibición de cadáveres. En el Perú se asume la violencia en el propio acto artístico, mejor aún, lo constituye, se acepta sólo como violencia armada, carente de sublimación o metáfora.

3. La violencia armada obligó al abandono del arte, a asumir la condición militante. Si se producían imágenes eran sin densidad, ya que el proceso represivo las convertía inmediatamente en anecdóticas; por ello, el arte de los setenta retorna al realismo como parodia: la estética que autorizaba la interpretación social relatada la imposibilidad de hacer política y, así, liquidaba las herramientas visuales. El realismo sólo podía pervivir como residuo estético por artistas militantes, convencidos de la efectividad muralista o de la literalidad de las imágenes de caballete.

Tal vez, por este motivo, las acciones estéticas de los ochenta, básicamente, surgen como suplanteamiento del realismo como discurso estético-político; para ello inventan una nueva genealogía donde ocupa un lugar preeminente Tucumán Arde (que ofrece, además, la nota revolucionaria de que el fracaso de la acción puede ser revertido con su triunfo en el tiempo, en la larga recepción). Revisitar el conceptualismo político de los sesenta es también la posibilidad de inventarse como vanguardia, pero si aquél fue secundario a la lucha revolucionaria, ahora es estructural, la política se define por la acción estética. El activismo artístico de los ochenta no discute la autonomía de la institución artística porque actúa en otro espacio de legitimación, en otra institucionalidad que es la de los movimientos sociales. No se “apoya” en el movimiento de derechos humanos, no produce “imágenes” en el contexto de las movilizaciones, sino que lo constituyen. La acción estética es la forma que asume la praxis política. Nota marginal: en la aversión al realismo se encuentra la alianza con la pintura de los ochenta, la transvanguardia argentina y, tal vez, con la Escena de Avanzada chilena.

4. Las acciones estéticas apelan a lo intemporal, a aquello que está o no está, que no tiene lugar, que es desaparición. Aunque puede ser efectiva conformándose como campaña —por el no, por la libertad de los presos políticos, juicio y castigo, etc.—. Su fuera es cuando actúa desde consignas que retóricamente proponen la imposibilidad: aparición con vida. Desaparición no sólo porque traza los cuerpos ausentes, sino también por aceptar la fragilidad con que lo hace.

5. Las acciones se realizan en un contexto de vacío tecnológico, previo a la sociedad de redes y digital. Así, su afirmación visual es resultado de una materialidad marginal, sostenida en la serigrafía, la fotocopia y el cuerpo. Una materialidad proletaria de cuerpos desnudos a caballo.

6. El cuerpo mártir, mesiánico, debe dejar lugar al cuerpo desnudo y danzante. Del cuerpo torturado al cuerpo festivo, haciéndose cargo de la mutación producida por la violencia de los setenta. Los cuerpos sobrevivientes declaran el goce como una demanda política, y esto se contrapone radicalmente con la moralidad de los organismos de derechos humanos, en los que pervive la lógica

H



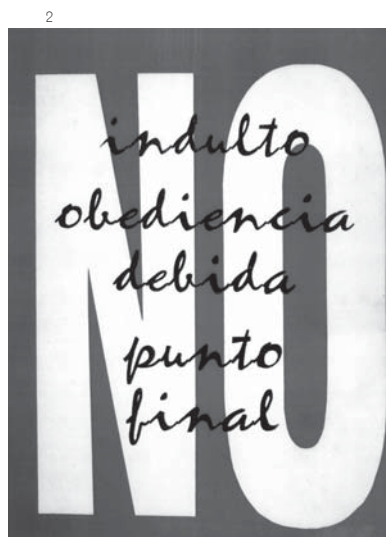


fig. 1. Madres de Plaza de Mayo, *No pasarán*, Buenos Aires, ca. 1987.

fig. 2. VV. AA., *NO al indulto, obediencia debida y punto final*, cubierta del libro colectivo de artistas, Buenos Aires, 1989.

figs. 3, 4. Edward Shaw, campaña "Dele una mano a los desaparecidos" convocada por las Madres de Plaza de Mayo, Buenos Aires, 1985.

fig. 5. Héctor Carballo, *Décimo aniversario de las Madres de Plaza de Mayo*, Buenos Aires, 30 de abril de 1987.



8



9



10



6



7



figs. 6, 7. Patricia Alfaro, acción del Movimiento contra la Tortura Sebastián Acevedo, Santiago de Chile, 1986.

figs. 8-10. Las Yeguas del Apocalipsis, fotograma del video de la instalación *Homenaje a Sebastián Acevedo*, Concepción, 1992.



fig. 11. Juan Carlos Romero, *Informe Salvaje*, Buenos Aires, 1985.

de la militancia revolucionaria, el modelo de los hijos caídos. Se han interpretado las siluetas como mesianismo, como resurrección; sin embargo, no contienen la idea de muerte ni de retorno, sólo la desaparición.

7. La contraposición del activismo estético de los ochenta no es la residual retórica visual estalinista —cuyo canto de cisne es el muralismo de Managua con la Revolución sandinista— ni el conceptualismo de bienales. Su enfrentamiento real es el dominio de la publicidad sobre la política, efecto de la imposición de la organización en partidos de las transiciones democráticas. Una de las acciones más constantes es la subversión de la publicidad: la intervención sobre los afiches políticos burgueses y el desarrollo de una gráfica política que intenta interpretar una “estética popular”. La mínima intervención para el máximo efecto.

8. Un rasgo de los ochenta es la convivencia con un conceptualismo político residual, de herencia

estalinista, cuya máxima expresión es el arte correo, y su base política la idea de “solidaridad”. Esta opción por el arte que actúe en la conciencia, que elabore mecanismos de protección y ayuda mutua, no tiene otra efectividad que la propia “campaña”. Su envejecimiento radica en la idea de la distancia física que lo constituye (y le da sentido), su juego retórico entre el frente y la clandestinidad. Por el contrario, los ochenta son fundamentalmente el contacto de los cuerpos, que pasan de su roce privado, clandestino, a su festejo público. El avance tecnológico convirtió el arte correo en una política de la nostalgia, en un testimonio de la certeza del Partido a largo plazo. Son, ahora, postales de la derrota.

9. La mayoría de las acciones estéticas fracasaron en su objetivo, por ello toda discusión se afirma desde las siluetas de detenidos-desaparecidos, que logró separarse de la situación concreta de su producción, anular a sus creadores y constituirse como resultado colectivo, la disolución de la acción en símbolo. A la vez se han borrado las huellas de la profunda discusión política que implicó la acción del *Siluetazo* entre las Madres de Plaza de Mayo, el peronismo y los grupos de artistas trotskistas. La breve coyuntura política desde la situación terminal de la dictadura argentina y la elección del gobierno democrático en la Argentina de 1983 es lo que determina su excepcionalidad. Es la acción estética del vacío de gobierno, no hay ya fuerza en el poder burgués. Por eso adopta la forma de la toma del espacio público y se confunde con la fiesta y la efímera victoria. Después, todas las acciones volvieron a su enclaustramiento de grupos, a su condición de minoría, a apelar a su condición “artística”, a la afirmación individual de sus “artistas”; en el mejor de los casos se tornaron en contrainformación. Perdida toda efectividad política aceptaron su inserción institucional, entre la academia y el museo. Se convirtieron en arte democrático.

RA



## HAZLO TÚ MISMO

Expresión empleada en las escenas independiente/underground/subte. Punk en su forma productiva. Este modo de hacer fue sintetizado en enunciados simples, a través de un manifiesto fundamental: un diagrama publicado por primera vez en 1976 en el fanzine inglés *Sideburns*, donde se ve el dibujo del brazo de una guitarra con la descripción “Éste es un acorde. Éste es otro. Éste es un tercero. Ahora forma un grupo”.

La ética del hazlo tú mismo (*Do-It-Yourself*, abreviado DIY) apuesta por estimular esferas alternativas de producción y distribución incitando a diferentes personas a llevar la iniciativa y a ser protagonistas en los procesos de creación artística. Esta ética se posiciona contra el patrocinio de actividades artísticas que busquen el lucro y la sumisión a las reglas del mercado mediante la delegación de la práctica y la gestión del arte en expertos y profesionales de la cultura, empresas, marcas, gobiernos e instituciones. En el hazlo tú mismo la autonomía es una palabra clave. Su alma es la autoconsciencia política, lo que lo distingue de las estrategias lanzadas por las agencias de publicidad (con sus acciones de *astroturfing*<sup>1</sup> y campañas de marketing viral) y de las de los creadores de tendencias cool al cooptar el lenguaje vernáculo de las situaciones informales. En otras palabras, la política del hazlo tú mismo quiere decir “haz tu propia cultura y para de consumir lo que hacen para ti”<sup>2</sup>.

Podría encontrarse una política del hazlo tú mismo en diversos modos de participación colectiva y democracia directa prefigurados por el anarquismo y llevados a la práctica por la acción directa: “la acción sin intermediarios por la cual un individuo o un grupo usa su propio poder y recursos para transformar la realidad en una dirección deseada”<sup>3</sup>. Una política que desconfía de los rituales y procedimientos sobre los que se sostiene la democracia representativa y, en cambio, opta por tomar la acción social en sus manos en un giro hacia el autonomismo.

Si hubiera que pensar en un procedimiento simbólico propio del hazlo tú mismo, el más exacto sería el bricolaje. La idea de bricolaje presupone que los materiales, objetos y elementos básicos se pueden utilizar en una variedad

de combinaciones improvisadas que generen nuevos significados e identidades<sup>4</sup>. Así, no sería exagerado decir que la chaqueta negra de un punk —decorada manualmente con tachuelas, nombres de bandas pintados a mano, parches anarquistas y pins, el dibujo de una esvástica tachada con una banda roja (para hacer explícita su postura antifascista) y otros códigos cualesquiera leídos muchas veces y conocidos apenas por los que pertenecen a alguna escena o movimiento— es una forma de bricolaje.

En el terreno de la arquitectura, colectivos como Los Bestias en los años ochenta en Perú, utilizaban materiales industriales de desecho o reciclables para construir las estructuras improvisadas con las que intervenían los espacios de la Universidad Ricardo Palma de Lima, imaginando nuevas formas precarias y autogestionadas de habitabilidad a contrapelo de los modelos modernizadores de urbanización. En el ámbito de la comunicación, diversas prácticas de “guerrilla semiológica” y de contrainformación ▶ CONTRAINFORMACIÓN, TELEANÁLISIS también actúan muchas veces con este sentido del *bricoleur* al apropiarse de un conjunto de imágenes, de los símbolos oficiales y de los discursos dominantes para anular, robar, manipular o subvertir sus significados.

Diversas formas de “interferencia cultural” (*culture jamming*) se llevaron a cabo en Latinoamérica coincidiendo con el periodo en que artistas y colectivos estadounidenses y canadienses ejecutaban sus acciones de activismo semiótico sobre la publicidad de ropa, tabaco y bebidas alcohólicas en las calles. El artista argentino Ral Veroni, en las intervenciones de su proyecto *Bienvenidos al circo* (1989), se sirve de estas tácticas situacionistas/hazlo tú mismo de desvío de mensajes y símbolos espectaculares colocándolos en una perspectiva crítica. Durante la campaña electoral, Veroni produjo una serie de serigrafías en adhesivo, “prótesis anatómicas gráficas” con narices de Pinocho, bocas de payaso, huesos y ojos en espiral que después compartía con centenares de personas anónimas que alteraban estas propagandas con los rostros de los candidatos políticos. A partir de esta operación se les daba un aspecto más “ajustado” a sus promesas y se realizaban comentarios ácidos sobre la corrupción política argentina.

Para muchos artistas y activistas, la apropiación subversiva de las herramientas existentes o el uso de cualquier recurso que esté en sus manos

H



figs. 1-4. Ral Veroni, *Bienvenidos al circo*, carteles de la campaña electoral de Menem intervenidos, Buenos Aires, 1989.

para producir sus intervenciones críticas son actitudes valoradas. En una economía de ayuda mutua y de cooperación, los repertorios de creación y de lucha son extensos y múltiples: fanzines, grupos musicales, espacios alternativos, radios pirata, collages, serigrafías, intervenciones urbanas, protestas, ocupaciones y teatro de guerrilla. La no especialización y el amateurismo son características apreciadas en estas acciones hazlo tú mismo, realizadas generalmente por individuos que se juntan para compartir una cultura no alienada y autoorganizada. Cultura entendida como *subcultura* —es decir, como una forma de oposición a la cultura dominante— y de elaboración de *instituciones*

*alternativas*: imprentas underground, comunas, cooperativas, escenas musicales, etc.<sup>5</sup>.

Múltiples instituciones alternativas que unieron a artistas, grupos o colectivos brotaron durante los años ochenta en espacios como el Café Einstein (1982-1984) y el Parakultural (1986-1996), en Buenos Aires, que se convirtieron en centros de una escena no convencional de músicos, artistas plásticos, poetas y actores que comenzaban a aparecer tras años de haber estado sofocados por el terrorismo de Estado argentino. Algo parecido ocurrió en Santiago de Chile, con un centro cultural similar



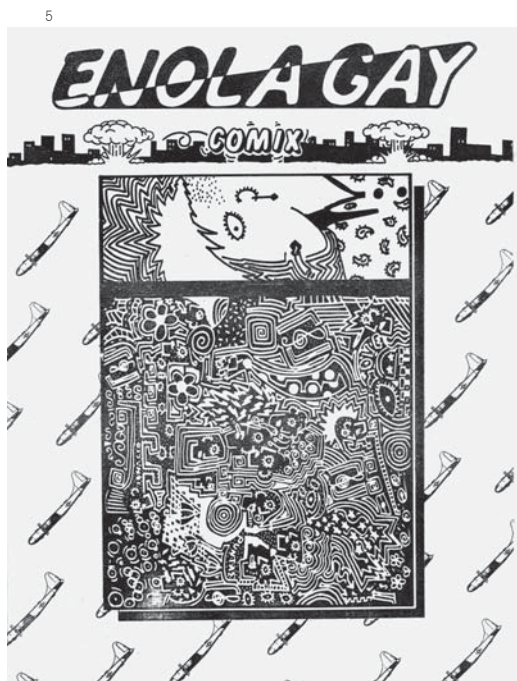


fig. 5. Karto Romero, *Enola Gay*, Santiago de Chile, 1985.  
fig. 6. Carlos Gatica, *Beso Negro*, n° 4, Santiago de Chile, 1987.  
fig. 7. El Marinero Turco, *La Maldita Garcha*, n° 2, Rosario, 1991.  
fig. 8. Maqueta de la portada de *Beso Negro*, Santiago de Chile, ca. 1989. Diseño: Felipe Silva.

a los espacios comunitarios europeos, el Trolley (1983-1988) —fundado por Ramón Griffero— y Matucana 19 —iniciativa de Jordi Lloret—, donde se realizaron obras de teatro, performances, desfiles de moda y presentaciones de bandas p(A)nk. En Brasil, cooperativas como el Centro de Livre Expressão (Clé), creado en febrero de 1981 por 3Nós3, Viajou Sem Passaporte, el TIT y otros artistas e investigadores, procuró iniciar un movimiento



## ...TAL VEZ NUNCA HA HABIDO TEATRO. TAN SOLO LITERATURA REPRESENTADA.

Porque nos vimos abandonados en un galpón dominado tan sólo por un gigante ropero, barroco, perverso y soberbio, implantado en medio de nuestros muebles ya destruidos, que fue "Historias de un Galpón Abandonado".

O tal vez parte de un viejo cine ya demolido, antiguo hito de nuestras calles... habiendo sido sus últimos espectadores de una película que vendría pero que no lograríamos entender, que fue "Cinema-Utopia".

Y porque moriré solo como alguna ballena varada en alguna playa desierta, rodeado de curiosos que temerán acercarse, y yo, varado, esperando que alguna ola gigante venga a envolverme llevándome al fondo del océano; pero siempre con la bruta esperanza que en el último minuto alguien llegue y golpee la puerta, siempre con la bruta esperanza, que fue "Recuerdos del Hombre con su Tortuga".

Y para qué seguir...

Ya que siempre fue así; una imagen para una historia, y la multiplicación y subdivisión de esa imagen para un cuadrilátero.

Pero aunque el rectángulo escénico nos fue legado como el rectángulo de una ventana o de una puerta, incuestionables como el rectángulo de una pantalla de Televisión... que comenzó a molestar.

El tener que escribir para él, entrando por la izquierda saliendo por la derecha apareciendo por el centro o por la sala... que decidí olvidarlo y dramatizar para escenas sin paredes, sin bordes ni fondo, sin rectángulos precisos (aunque el fantasma siempre está ahí), sino tan sólo para un lugar, para su límite... (una morgue - un urinario - una sala de cine y

Y buscar los espacios ocultos de ese lugar, como cuando niños jugando en un edificio encontramos las bodegas o la sala de incineración o detrás de las cortinas siempre cerradas de alguna modesta sala de estar aparece luego un comedor de mantel plástico y más allá una ventana sobre un callejón por donde pasa un ciclista y un camión que se detiene y abre sus compuertas donde vendrá talvez un refrigerador y al interior de éste una caja y al abrirla...

Así la escena también debe esconder otros espacios físicos. ¿Y dónde están los escenógrafos...?

Y esta multiplicidad de dimensiones físicas existe más aún en la situación del personaje escénico, y porque no es literario sino escénico es que su mente tiene que reflejarse ahí.

...Porque mientras a ella la tenían arrodillada frente al río con una pistola en el cuello, más allá tomaban un pisco sour y a la vuelta dos hombres se besaban y se sentían los aplausos del último desfile de moda.

Y el Teatro con su magia, sus ritos, sus convenciones infantiles, junta el abanico y lo abre en un solo espacio de una sola vez en un único tiempo... para conmovir, para ser un destello de lucidez en nuestra urbana, limitada monotonía; dejando un espacio abierto en el pensamiento que ya no podrán cerrar.

Pero la forma o lenguaje oculto es indispensable; qué sacaron con escribir sobre obreros y revoluciones si lo hacían con la técnica del Realismo burgués. "Y si yo le canto al avión como Víctor Hugo será viejo como el Vicente Huidobro".

Hay que cambiar los códigos y las imágenes de la forma teatral para no hablar como ellos hablan, para no ver como ellos ven, para no mostrar como ellos muestran.

Volver al abecedario, decodificar primero las vocales del lenguaje escénico, su espacio, su escenografía... y principalmente su actuación.

No nos sirven los actores que ellos generan; para un nuevo teatro una nueva escuela. No nos sirven sus espacios de representación; si su público.

Y la puesta en escena es el Alfabeto... su plástica, su gráfica, el movimiento del actor en su espacio y en el espacio colectivo.

Y el montaje llamado cinematográfico, nacido en la escena, un continuo asociar de situaciones pasadas y presentes, reales e ilusorias, negando constantemente la asociación pero que van manteniendo la acción... el vivir...

Hay que dibujar en el espacio, una gráfica continua, cientos de cuadros, mil esculturas que van entregando el subtexto oculto pero perceptible, porque fue cuando ella abrió sus brazos erigiéndose como alguna estatua griega - heroína - estrella grabada en nuestros sueños llenándonos de emociones prehistóricas y tan sólo dijo "por qué a nosotros", que ya actor y espectador fueron uno.

Se les olvidó al teatro "nacional" que es la imagen la que habla, no el verbo. ¿Quién dialoga en un funeral? O en un matrimonio ¿quién cuando llora larga un soliloquio o cuando ama un monólogo? ...nuestro verbo es la IMAGEN. La literatura del teatro no es más que palabras, frases mil veces repetidas... hace frío... te quiero... cómo está el mundo... no señor...



De nuestro teatro sólo puedo decir lo que no fue... obras de Huidobro, Heiremans, Díaz, nunca escenificadas. En suma. ¿dónde están los Directores escénicos, los arquitectos de los textos? Tenemos sí hartos planos (excepción Jodorowski). No han hecho más que extensos parlamentos como lugar de mensaje, livings y dormitorios con paredes de telas y "utilería kitsch (sin saberlo) como lugar de atmósfera.

Tal vez hubo teatro pero no lo conocimos. La generación desconexa destelló con un "nuevo teatro" surgido de imágenes heredadas de los años setenta; un teatro de pies descalzos, coligues y vestuario de indios mexicanos, buscando una raíz indígena, una quena, un bombo; tan distante de nuestra inmediatez pero de un creído sinónimo de lo que era alternativo.

Con el coligüe ya en su estertor aparecen los lenguajes autónomos, el Teatro Autónomo, y en nuestra soledad autonómica se van plasmando las nuevas imágenes para la nueva escena.

Comenzamos a atrevernos; frente a lo indecible, la violencia y la fuerza escénica. No más lamentos ni comedias.

Toda renovación del acto teatral conlleva una renovación social y cultural. Si éste logra hacer vislumbrar en el espectador lo que está en el límite de su pensamiento posible-impuesto... con la acción teatral conquistará otro milímetro de lo imposible quitándole otro milímetro al poder.

Y por un instante dejamos nuestra eterna pasividad, complacencia, conciliatoria concubina. Y hay un nombre que es más que el de una sala El Trolley: un grupo Teatro Fin de Siglo. Lugar de conjunción de lo que está en el aire y un esfuerzo de muchos.

Autónomos porque no tenemos nada y nada nos dieron.

Autónomos porque auto-generamos y nos auto-conducimos...

fig. 9. Ramón Griffero, manifiesto "Por un teatro autónomo", Santiago de Chile, 1985.



fig. 10. Ramón Griffero, *El Trolley*, Santiago de Chile, ca. 1985.

de investigación y de producción de nuevos lenguajes en São Paulo realizando intervenciones urbanas y publicaciones colaborativas que pretendían distribuir fuera del circuito mainstream del arte [►INTERVENCIÓN]. Alrededor de estos espacios se entramaron subculturas que subsistieron como ruidos e interferencias para las culturas de superficie.

Los circuitos marginales/*samizdat* incluyen también las diversas redes alternativas en las que la distribución de información es horizontal, independiente y no jerárquica, como el arte correo [►INTERNACIONALISMOS] y algunas iniciativas de resistencia política y denuncia que se llevaron a cabo durante los años ochenta. Mucho antes de Internet, los fanzines lograron documentar la diversidad de historias vividas por los propios protagonistas de una escena, comunidad o movimiento, publicar reflexiones críticas sobre una determinada política local y provocar debates y movilizaciones. Pasados de mano en mano o enviados por correo, los fanzines presentan un lenguaje gráfico vernáculo, collages, textos dactilografiados o escritos a mano. Hechos con fotocopias baratas, en ellos se mezclan cómics underground, reseñas de discos, comentarios, manifiestos, entrevistas, traducciones y poesía.

Más allá de un signo de precariedad y amateurismo y del carácter efímero de los procesos, el hazlo tú mismo estimuló a los artistas/activistas latinoamericanos en los años ochenta a realizar en las calles intervenciones rápidas e imprevisibles como una forma de "Arte p(A)nk"<sup>6</sup> burlando el control de la policía y de otros aparatos represores. Arte al Paso en Perú, Gang y su movimiento de poesía porno en Río de Janeiro, la delincuencia visual promovida por el grupo Ángeles Negros en Santiago de Chile, los murales de los poetas

mateístas en Bahía Blanca, las *interversiones* de 3Nós3 en São Paulo, o las siluetas producidas en un gran taller abierto en una plaza durante la III Marcha de la Resistencia realizada por las Madres de Plaza de Mayo y otras organizaciones de derechos humanos en Buenos Aires. Estos episodios son distintos entre sí, pero en la expresión de sus acciones colectivas —ya se hagan a la escala de un grupo o a través de una convocatoria abierta y pública— tienen en común por lo menos cuatro puntos genuinamente característicos del hazlo tú mismo:

- 1) la posibilidad de que los conocimientos adquiridos en una práctica artística subcultural sean socializados por otras personas;
- 2) la opción del uso de materiales simples y baratos;
- 3) la informalidad estética; y
- 4) la producción de otras formas de *hacer política con nada* en lo cotidiano.

AM

H

#### NOTAS

- <sup>1</sup> Término creado en la década de 1980 por el senador norteamericano Lloyd Bentsen para designar acciones políticas (generalmente apoyadas por el gobierno) o publicitarias que pretenden ser movimientos espontáneos y populares.
- <sup>2</sup> Stephen Duncombe, *Notes from Underground: Zines and the Politics of Alternative Culture*, Bloomington: Microcosm Publishing, 2008, p. 7.
- <sup>3</sup> Uri Gordon, *Anarchy Alive! Anti-authoritarian Politics from Practice to Theory*, Londres: Pluto Press, 2008, p. 17.
- <sup>4</sup> Dick Hebdige, *Subculture: The Meaning of Style*, Londres: Methuen, 1979, p. 103.
- <sup>5</sup> Dick Hebdige, *op. cit.*, p. 148.
- <sup>6</sup> El término "Arte Punk" (*Punk Art*) fue usado por el crítico Richard Goldstein en un artículo para el *Village Voice*, aparecido en junio de 1980, sobre la exposición *Times Square Show*, realizada en Nueva York ese mismo año y organizada por el colectivo Colab (Collaborative Projects). Sobre este tema ver Alan W. Moore, *Art Gangs. Protest & Counterculture in New York City*, Nueva York: Autonomedia, 2011.



## INTERNACIONALISMOS

En el ideario de izquierdas, el internacionalismo aparece como un llamado a la unidad, la asociación, la cooperación y la fraternidad de los explotados y oprimidos de todos los países y continentes. Se trata de una palabra inscrita en los cimientos del imaginario y de las utopías de izquierdas que está cargada de distintas herencias, de modo que parece no ser posible hablar de un solo internacionalismo. Si hubiera que hacer una breve genealogía del concepto, sin duda, el socialismo tendría un lugar fundante. Desde la I Internacional (1864), Bakunin, Marx y Engels concebían el “internacionalismo obrero” no sólo en términos de solidaridad internacional, sino también la acción unitaria como una estrategia efectiva para trastornar la correlación de fuerzas entre capital y trabajo. Si el capital componía un sistema económico mundial, entonces era necesario responderle con una política internacional independiente encarnada por la clase trabajadora. Sucesivos impulsos internacionalistas podrían situarse en la II y la III Internacional, en torno a los debates sobre la oleada revolucionaria que tendrá en la emergencia y la defensa de la Unión Soviética su mayor hito. El estalinismo establece las nuevas bases estratégicas que debían definir las alianzas y la solidaridad entre los países del mundo socialista en oposición al mundo capitalista. Contra esa revisión estalinista del internacionalismo obrero, fundamentada en la teoría del “socialismo en un solo país” y defendida en el XIV Congreso del Partido Comunista de la Unión Soviética (diciembre de 1925), la IV Internacional, impulsada por León Trotsky, se posicionaba contra el planteo según el cual la revolución podía ser emprendida y sostenida sin que el sistema imperialista fuera derrotado internacionalmente. Fundada en París en 1938, a las puertas de la Segunda Guerra Mundial, la IV Internacional abogaba por extender la teoría de la revolución permanente más allá del polo socialista que con tanta fuerza emergería durante la Guerra Fría en la Europa del Este, convencida de que sólo la internacionalización de la revolución podía impedir la traición de ésta bajo los axiomas ideológicos del socialismo en un solo país. Una experiencia

internacionalista crucial fueron las brigadas de voluntarios extranjeros que participaron activamente en la Guerra Civil española, no sólo para defender el proyecto de la Segunda República, sino porque sabían que en ese campo de batalla se dirimía en buena medida el destino de la revolución mundial. Más tarde, desde los años cincuenta, la aparición de los discursos tercermundistas introducen el eje norte/sur en los debates internacionalistas, que cobran nuevos bríos durante la siguiente década, cuando surge un “internacionalismo tercermundista”, mayoritariamente encarnado por los movimientos de liberación nacional y anticoloniales en África y América Latina. Aunque no abandonan una lógica de clase, estos movimientos están conformados por un espectro social amplio que incluye a las clases medias y al campesinado. Una de sus primeras y más importantes instancias de visibilidad fue el Movimiento de Países No Alineados.

Este impulso internacionalista pareció agotarse hacia fines de los años setenta, de modo tal que durante los ochenta esas aspiraciones revolucionarias transnacionales tendieron a reducirse a los movimientos de solidaridad internacional con la Revolución sandinista y las guerrillas centroamericanas, y al rechazo del apartheid en Sudáfrica, aproximándose a un discurso “centrado en los derechos humanos y contra el racismo, pero sin adquirir [...] el significado global de los movimientos de solidaridad internacional y de liberación nacional de los sesenta y setenta”<sup>1</sup>. Sin embargo, interpelamos aquí una serie de experiencias artístico-políticas que permiten explorar la hipótesis de la persistencia de ímpetus internacionalistas en esa década. Estas experiencias abarcan formatos muy diferentes: desde la profusa labor en componer una pedagogía visual por parte de las brigadas muralistas y gráficas que viajan a Nicaragua luego del triunfo de la Revolución sandinista (1979)<sup>2</sup>, hasta la ampulosa fundación de un Movimiento Surrealista Internacional entre grupos activistas de São Paulo, Buenos Aires y Rosario (1981) [PARTE REVOLUCIONARIO]; desde la dispersión internacional fuera de cualquier control de iniciativas tales como el NO+, impulsado por el grupo CADA (Chile), hasta las acciones estéticas de praxis política<sup>3</sup>, organizadas por la asociación AIDA en distintas ciudades europeas en solidaridad con las víctimas del terrorismo de Estado en América Latina o las convocatorias a acciones colectivas en solidaridad con el pueblo

chileno y los estudiantes chinos impulsadas desde Buenos Aires.

#### ENGENDRAR TERRITORIOS PARA “UTOPIÁS REALIZABLES”

A inicios de los años setenta, se empieza a gestar en esos países una vasta red de arte correo, un circuito independiente de distribución e intercambio de producciones artísticas libres de cualquier mecanismo de censura, ya sea política o artística. En la escena latinoamericana, la trama de intercambios se inicia con las conexiones entre artistas que se vinculan en torno a las prácticas de la “nueva poesía”. Pero el arte correo no sería solamente un medio de circulación de producciones artísticas experimentales, sino también un canal para la denuncia política en contextos represivos. Quizá por este motivo esta red artística excedió largamente su circuito latinoamericano para articularse con Europa (central y oriental) y otros contextos. Durante los años en que, en un perverso proyecto de internacionalización, el Plan Cóndor<sup>4</sup> intentaba frenar las posibilidades de resistencia de aquellos que se mostraban contrarios y críticos con la dictadura, instalando una red de vigilancia, cancelando el derecho al exilio político, persiguiendo, deteniendo y haciendo desaparecer personas, la red de arte correo funcionó paralelamente generando lógicas alternativas a esta situación. Fue una plataforma de resistencia y embate cuya urgencia principal era la diseminación de la información y la denuncia solidaria. Una herramienta que lograba contrarrestar micropolíticamente la represión y el control extendido sobre el continente. Una fuerza antagonista que se expandió reticularmente, generó un territorio propio, sin fronteras, y desafió a aquellos regímenes autoritarios que pretendían controlar la circulación de información y adiestrar la producción cultural. La red de arte correo era la posibilidad de hacer circular, divulgar y ensayar una producción que era resultado de un ejercicio de democracia-en-el-arte, en tanto negaba los mecanismos de selección, validación y legitimación del campo artístico que respondían a intereses ajenos a las urgencias políticas y sociales de los países del sur. Esa red fue cruzando y conectando proyectos estéticos y políticos comunes a las personas que la integraban, una comunidad artística con nodos y escenarios situados en puntos distantes del globo. Generó relaciones de solidaridad y afecto que fueron la base de una

creciente comunidad activa y que tuvo la fuerza para esparcirse superando las condiciones objetivas de censura. Un complejo programa poético y político que apostaba por la creación de un territorio en el que las aspiraciones utópicas tuvieran cabida y pudieran generar nuevos modos de vida. Este medio de comunicación ayudó a crear una atmósfera de libertad y de disenso que preparó el terreno para los cambios que la movilización artística internacionalista consolidaría en la década de los ochenta.

#### EL PROYECTO “SUEÑO DE PAZ UNIVERSAL”

Entre los más activos miembros de esta red figuraba Guillermo Deisler. A partir de su experiencia de exilio en Alemania posterior al golpe de Estado de Pinochet en 1973, el proyecto de este artista chileno, autoidentificado a partir de su exilio como “ciudadano del mundo”, se caracteriza por su deslocalización e internacionalismo. Esta idea se problematiza en distintas dimensiones, a través del desarrollo de un lenguaje artístico, del modo de distribución de las obras (que se mueven entre un continente y otro, caracterizadas por sus formatos pequeños y transportables, y la materialidad precaria) y de la participación colectiva en convocatorias internacionales.

Por un lado, en lo que se refiere a la gestación del lenguaje artístico de Deisler, cabe destacar una de sus primeras series de poemas visuales titulada *El mundo*, donde el artista trabaja con la imagen del globo terráqueo en el contexto de la fractura de la Guerra Fría y de la dependencia económica de los países subordinados al imperialismo. Esta serie se imprime en tarjetas postales y también en el cuadernillo *Le monde comme il va* de 1976, editado bajo el sello Ovum, del poeta y artecorreísta uruguayo Clemente Padín. Por otra parte, proyectos editoriales como *UNI/vers(,)*, *Peace Dream Project*, una carpeta de poesía experimental que Deisler dirigió desde Halle entre 1987 y 1995, trascienden la coyuntura latinoamericana. Este proyecto, que el artista vuelve a trabajar en otros contextos, surge como un espacio de utopía social donde se convoca a reflexiones globales no apegadas a coyunturas específicas.

El formato de tarjeta postal muestra el énfasis que pone Deisler en la distribución global de contenidos. La propiedad de reproducción de las tarjetas postales, formato en el que el artista rea-



liza la impresión de sus poemas visuales, permitía distribuir por todo el mundo esos mensajes de denuncia y solidaridad con Chile y Latinoamérica, ejerciendo una presión efectiva en el ámbito de los derechos humanos favorecida por el hecho de que los lenguajes experimentales lograban sorprender con mayor facilidad la censura. La precariedad del formato respondía a las circunstancias del exilio en Plovdiv (Bulgaria):

En general prefiero el tamaño pequeño. El problema es que no tengo dónde [imprimir]. Desde 1979 tengo un tallerito en pleno centro [...], en un 3<sup>er</sup> piso, una piecita de 3 x 4 m con una linda ventana, pero sin agua y sin servicio higiénico... Es decir, todo esto, hace que haga "Mail Art" y que los 10 x 15 cm sean, hoy en día, mi superficie de expresión, mi última esperanza en esta situación que no será siempre así<sup>5</sup>.

En cuanto a la dimensión colectiva del trabajo de Deisler, ésta se relaciona con la necesidad urgente de crear nuevas formas de intercambio que perseguían no sólo una expansión del sistema artístico para una comunidad establecida, sino que también se instalaban como una interrelación a los sistemas de circulación en el marco de contextos políticos represivos. Los aparatos disciplinarios de los regímenes dictatoriales en Latinoamérica y Europa del Este no lograban revisar la gran cantidad de remesas que pasaban por sus espacios de control. De esta manera, se conformaba un intersticio por donde se filtraban las cartas y envíos más allá del control signico y corporal de los sujetos. Por otro lado, en el caso de artistas que, como Deisler, vivían en el exilio político, la red de arte correo adquiría un valor de supervivencia epistolar:

Para los latinoamericanos, y ya somos unos cuantos los creadores, que voluntariamente o impulsados por circunstancias políticas nos vemos obligados al exilio, el "arte por correo" se transforma en el paliativo que neutraliza esta situación de "ciudadanos fallecidos", como ha dado por llamar el escritor paraguayo Augusto Roa Bastos a esta masiva emigración de trabajadores de la cultura del continente sudamericano<sup>6</sup>.

El continuo e intenso impulso de proyectos colectivos y la formación de redes de comunicación artística llevan a Guillermo Deisler a realizar con-

vocatorias internacionales, no sólo dirigidas a artistas sino también a aquellos productores culturales interesados en pensar y crear sobre las problemáticas derivadas de la Guerra Fría, y especialmente sobre los abusos y la dependencia económica latinoamericana. En este contexto, *América Latina ahora/Latin America Now/Lateinamerika jetzt* (1979), una acción postal iniciada por Deisler en conjunto con un colectivo de artistas conformado por Joseph W. Huber, Volker Kraft, Darío Quiñones y Karla Sachse, invitaba a fortalecer los contactos creativos y a pensar los problemas de la región a partir de las cifras entregadas en 1979 por la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL), en donde se daba cuenta de la creciente dependencia y del incremento de la deuda externa de los Estados latinoamericanos en el periodo en que estaban bajo regímenes militares.

#### DESCENTRALIZAR LA DENUNCIA, DESAFIAR LO LOCAL

Lo cierto es que el intercambio internacional de producciones artísticas e informaciones, alternativo al circuito oficial, permitía conocer las coyunturas políticas y sociales de diversas geografías. De este modo, las prácticas activistas internacionales han horadado los bloqueos y las fronteras políticas y han provocado una suerte de cosmopolitismo que ha dado soporte al concepto político de "solidaridad". Este modo de adhesión a determinadas causas y circunstancias lleva a considerar a los otros como a uno mismo, a ponerse en su lugar, a afectarse con aquello que ocurre en otro territorio. En ese sentido, la "solidaridad" fue un elemento medular para leer diversas estrategias "artísticas" que tuvieron sentido precisamente por la compenetración, por compañerismo o por fraternidad.

De este modo, denunciar en un espacio supuestamente ajeno acaba constituyendo un territorio común que enlaza circunstancias de forma más o menos directa entre distintos espacios. Provocar este tipo de enlace era la intención de aquella ocupación táctica del uruguayo Clemente Padín con la exposición de arte correo *Mailart aus Lateinamerika* (1984) en la DAAD Galerie, en Berlín Occidental [►ENUNCIAR LA AUSENCIA]. Otras propuestas de arte correo en las cuales estuvo involucrado Padín y que funcionaron como estrategias internacionalistas de resistencia fueron



figs. 1-3. Guillermo Deisler, tarjetas postales y collages, Plovdiv (Bulgaria), Halle (Alemania), 1975-1977.

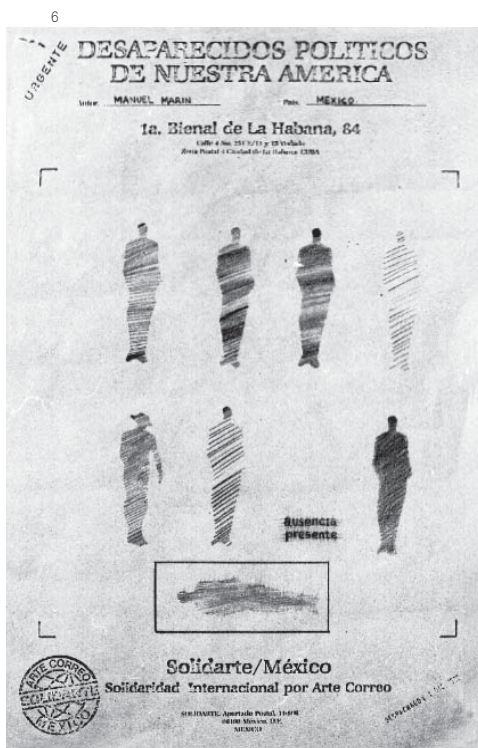
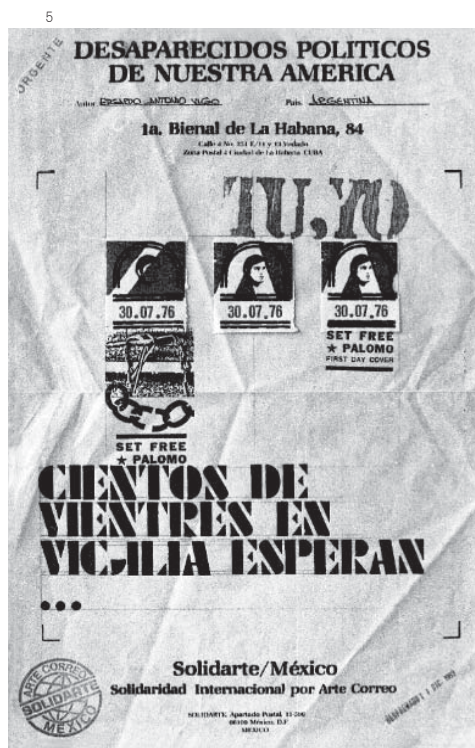


fig. 4. Solidarte/México, *Desaparecidos políticos de Nuestra América* (Paulo Bruscky), 1984.

fig. 5. Solidarte/México, *Desaparecidos políticos de Nuestra América* (Edgardo Antonio Vigo), 1984.

fig. 6. Solidarte/México, *Desaparecidos políticos de Nuestra América* (Manuel Marín), 1984.



*Contra el bloqueo a Nicaragua*, organizada por la Asociación Uruguaya de Artistas-Correo (1985), y *Rojhaiju Paraguay*<sup>7</sup>, organizada en repudio a la dictadura de Alfredo Stroessner en Paraguay (1988).

En América Latina muchas producciones pusieron en marcha ejercicios poético-políticos que apoyaban movimientos populares de resistencia, y denunciaban situaciones de tensión y hostigamiento que se vivían en países como Nicaragua, El Salvador, Guatemala, Honduras y países bajo gobiernos dictatoriales en el Cono Sur. Es el caso de producciones como *Desaparecidos Políticos de Nuestra América* y la Agenda Colombia 83, en las cuales artistas y activistas/militantes de un país que no vivía (oficialmente) bajo dictadura se sintieron interpelados, atravesados o afectados por la situación del otro, optando por un pronunciamiento colectivo desde sus propias prácticas (en este caso desde las artes visuales) con el fin de ampliar la manifestación pública, el reclamo de justicia ante la indiferencia, y llamar la atención sobre el propio contexto en el cual se manifestaban.

#### EJERCICIOS DEMOCRÁTICOS INMEDIATOS Y ACTIVACIÓN POLÍTICA DE LA MEMORIA

En enero de 1982 un grupo de artistas mexicanos se reunieron a discutir sobre la función social del arte correo. Las conclusiones de ese encuentro condujeron a la constitución de Solidarte: Solidaridad Internacional por Arte Correo. El objetivo principal del colectivo era “apoyar y difundir los casos de artistas víctimas de persecución, encarcelamiento y represión”<sup>8</sup> a través de la producción de postales de denuncia, edición de boletines informativos, inserciones periodísticas y otras acciones postales como la que emprendieron en apoyo a la Nicaragua sandinista: *Reagan manos fuera de Nicaragua*. En su manifiesto “Solidarte/México: Solidaridad Internacional”, el colectivo se pronunció por:

- 1) una producción artística y cultural que se opusiese a toda norma de imposición e intervención cultural, política y militar,
- 2) por la solidaridad y el apoyo a los movimientos de liberación de los pueblos oprimidos y clases trabajadoras, y
- 3) por el respeto a los derechos civiles y humanos y en favor de los movimientos por la paz y el desarme.

En 1984 Solidarte/México aplicó a una convocatoria para participar en la 1ª Bial de la Habana con el tema “Desaparecidos políticos de nuestra América” (con la cual obtuvieron una mención honorífica). La “acción postal colectiva” debía realizarse en un formato preestablecido (un “modo de hacer” común en el arte correo en esa época) diseñado para que se enviaran de vuelta los trabajos gráficos relacionados con los casos de víctimas de persecución, encarcelamiento y represión en América Latina. El objetivo expreso era poner de manifiesto los más de 90.000 desaparecidos políticos denunciados en esa época en Guatemala, Argentina, Bolivia, Paraguay, El Salvador, Brasil, Colombia, Chile, Honduras e incluso México. Esta suma de desaparecidos en el continente ponía en clara evidencia la supresión de las libertades democráticas y los delitos contra los derechos humanos en América Latina. A la convocatoria respondieron 49 artistas de diez países latinoamericanos<sup>9</sup>. Este modelo de participación se volvió recurrente en el arte correo, sobre todo en la década de 1980. Un individuo o un grupo invitaba a los miembros de la red a participar en un proyecto con tema específico; de este modo se establecían diálogos de trato directo y sin intermediarios. A su vez, la multiplicidad de diálogos conformaba en conjunto lo que se podría considerar una obra de arte correo. Las convocatorias defendían un principio democrático: por norma se incluían todos los trabajos recibidos sin hacer distinción de su calidad estética, de tal modo que cualquier persona que entrara en contacto con la red de arte correo se volvía parte del entramado que la constituía. Como muchas de las iniciativas artísticas de carácter internacionalista, Solidarte fue un proyecto pensado desde lo colectivo para implicar a múltiples voces, una suerte de “legión” compuesta de la suma de singularidades.

Desde el punto de vista de la historia del arte correo en América Latina, Solidarte es una muestra de que, si en sus inicios había una tensión con las instituciones oficiales, artísticas y culturales —tensión que de hecho genera y potencia esta práctica—, tras la opresión social sufrida en los años más brutales de las dictaduras en el sur, todos los espacios de visibilidad pasan a ser vistos en el interior de la red como espacios posibles para intervenir, denunciar tales atrocidades y construir la memoria de la represión para reclamar justicia.



figs. 7, 8. No-Grupo, *Agenda Colombia 83*, Ciudad de México, 1982.

#### ACTIVACIONES ESTÉTICAS Y POLÍTICAS: APROPIACIÓN DE DISPOSITIVOS

Muchas de las iniciativas artísticas de carácter internacionalista comparten el haber sido proyectos pensados desde lo colectivo más allá de las fronteras del Estado nación. Cuando el No-Grupo recibió la invitación de participar en la exposición paralela al 1<sup>er</sup> Coloquio Latinoamericano de Arte No-Objetual y Arte Urbano, en Colombia, sus integrantes realizaron una investigación sobre la realidad sociocultural de ese país. Fue de ese modo como creció su interés por el Movimiento 19 de abril, conocido como M-19, movimiento guerrillero colombiano al que recordarían por su intensa lucha política y por haber robado la espada de Simón Bolívar, en 1974, en la Quinta del mismo nombre. El No-Grupo apreciaba este evento como una acción sumamente significativa de aire conceptual [► GUERRA SIMBÓLICA].

Previamente al viaje, en 1981, el No-Grupo entró en contacto con miembros del M-19 que vivían en Ciudad de México y posteriormente, ya en Medellín, fueron contactados por otros de sus militantes que los llevaron a la Universidad de Antioquia, donde pudieron percibir el grado de tensión y represión que imperaba en Colombia,

y tomaron posición en la contienda a favor de la opción revolucionaria. De vuelta en Ciudad de México recibieron la invitación del M-19 para realizar un proyecto en colaboración: la agenda artístico-política Colombia 83.

La publicación fue diseñada por el No-Grupo con la asesoría de algunos integrantes de dos colectivos mexicanos, el Grupo Proceso Pentágono y el Grupo Mira<sup>10</sup>, con quienes compartían afectos y algunos intereses, y cuya implicación sociopolítica en relación con la producción artística tenía otros matices y, sobre todo, implicación política. Esta agenda, que reúne la contribución gráfica de cerca de 40 artistas<sup>11</sup> y textos (como el de Juan Acha titulado “La producción artística antes de la Revolución”), permitió difundir la situación de violencia que atravesaba Colombia, apoyar y contribuir con el M-19 y, sobre todo, interrogar a los mismos productores sobre la relación y posición de su práctica artística en los procesos de transformación social.

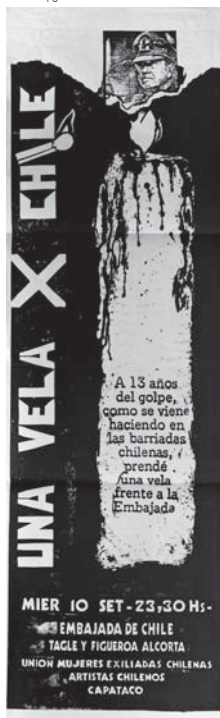
El carácter internacionalista de la *Agenda Colombia 83* del No-Grupo no se detectaría tanto en la participación de artistas extranjeros como en la influencia directa en esta producción del grupo guerrillero colombiano M-19, así como en



9



10



11



la decisión del No-Grupo y de otros artistas de implicarse junto al M-19 en la producción de este dispositivo de comunicación.

Por último, dos campañas fueron impulsadas desde la Argentina posdictatorial por el grupo C.A.Pa.Ta.Co, que desplegó solidaridades internacionales (o internacionalistas), junto al Frente por los Derechos Humanos (integrado por un grupo de jóvenes en apoyo a las Madres) u otros colectivos de artistas y activistas ligados a la escena under [▶ESTRATEGIA DE LA ALEGRÍA]. La primera de ellas, *Vela x Chile*, en 1986 y 1987, se basaba en encender velas en apoyo a los opositores a la dictadura chilena de Pinochet, retomando la práctica de los velatones que ocurrían como señal de duelo y de protesta en las barriadas chilenas. En 1986, la acción fue realizada a las 0 horas del 11 de septiembre frente a la Embajada de Chile —protegida por la policía— en colaboración con otros colectivos, como el Frente por los Derechos Humanos,

la UMECH (Unión de Mujeres Exiliadas Chilenas), el GAI (Grupo de Acción Independiente) y SACH' AWASI: La Casa del Árbol Instituto de Cultura<sup>12</sup>. Se instalaron sobre el asfalto 1.300 velas que, evocando “una expresión marginal en las barriadas de Chile” en memoria de los asesinados por

12

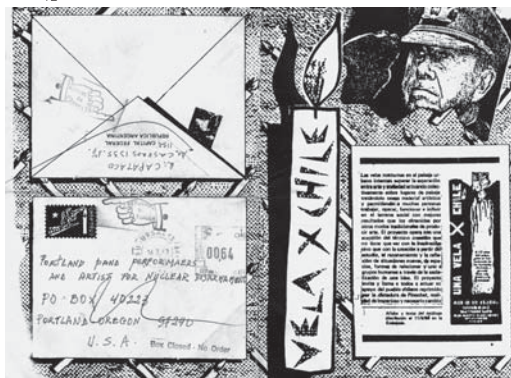




fig. 13. GAS-TAR, *INada con Pinochet!*, Buenos Aires, 1984.  
Diseño: Fernando "Coco" Bedoya y Joan Prim.

el régimen<sup>13</sup>, cada hora veían renovada su luz hasta cumplir 13 horas, coincidiendo con el número de años transcurridos desde el golpe militar que en 1973 acabó con el gobierno democrático de Salvador Allende. Al acto acudieron numerosos exiliados chilenos, así como representantes políticos de diversas agrupaciones juveniles argentinas<sup>14</sup>. En un documento que da cuenta del sentido de la acción, el chileno Ángel Andrade, impulsor de la iniciativa y, por aquel entonces, miembro del colectivo, insistía en que la importancia del proyecto residía en la "socialización de una idea" que debía ser redefinida por cada uno de los asistentes, evitando de ese modo toda relación representativa con unas pautas políticas dadas<sup>15</sup>. *Vela x Chile* se propagó también por arte correo en 1987. La convocatoria incitaba la ocupación del espacio público en diversos países y solicitaba que se remitieran de vuelta los registros de la acción vinculada a la propuesta. El proyecto contó con envíos de distintos artistas de América Latina. Varios participantes de la red impulsaron propuestas creativas de denuncia contra la dictadura pinochetista que

todavía yacía sobre Chile en esos años, entre ellos los artistas brasileños Paulo Bruscky y Daniel Santiago. El dúo trató de ocupar el patio de la Galería Metropolitana de Arte Aloísio Magalhães, en Recife, con una instalación que ironizaba sobre la muerte de Pinochet: construyeron una lápida con el nombre de *Pignochet* y la fecha de su muerte. Luego la rodearon con velas. En ese contexto, las velas dejaron de ser un signo dramático de alusión a la muerte de las víctimas de la dictadura para aludir directamente a la caída de Pinochet (señalado como *Pignochet*). Un modo de performatizar el futuro deseado en el presente.

Otra de las acciones de cuño internacionalista del colectivo es el denominado *readymade* social *Bicicletas a la China*, organizado en Buenos Aires el 14 de julio de 1989 en homenaje a los estudiantes masacrados en la plaza de Tiananmen por el régimen comunista chino. Para ello un vasto número de participantes concibieron una serie de coreografías de protesta y esculturas heroicas, arte postal y performances ciclistas. Todos estos elementos conformaban una estética callejera que, en el proyecto inicial, establecía un recorrido o "rally postal" que partía del obelisco situado en la Avenida 9 de Julio y que tenía como paradas intermedias las sedes de algunos medios de comunicación, a los que se deseaba hacer llegar un envío postal con material informativo. En cada una de esas paradas, artistas invitados realizarían diversas performances y "esculturas heroicas" que, de alguna manera, evocaban las que habían diseñado los estudiantes de Bellas Artes chinos con sus bicicletas en defensa de la democratización del país. Animada por el poeta y director de la revista *Cerdos y Peces*, Fernando Noy, el sentido político de la movilización cuestionaba la conversión burocrático-estatal de las utopías populares y reivindicaba el recurso de la bicicleta como símbolo de un futuro por gestarse, a la vez que construía una tradición que partía de la coincidencia con el bicentenario de la Revolución francesa. Es decir, una práctica inscripta en el complejo entrecruzamiento entre distintas tradiciones (la deriva situacionista, el utopismo socialista, la reivindicación democrático-burguesa de los derechos), en medio del derrumbe del mundo comunista, la predominancia cultural del capitalismo tardío y el auge de la sociedad de información.

En síntesis, éstas y otras muchas prácticas de colaboración y cooperación internacionalista fueron clave para fortalecer la relación entre grupos

## INTERNACIONALISMOS



figs. 14-18. C.A.Pa.Ta.Co, *Bicicletas a la China*, Buenos Aires, 1989. Fotografías: Adriana Miranda. A la izquierda, Fernando Noy, Fernando "Coco" Bedoya y Marcia Schwartz.



de artistas, colectivos y activistas y de este modo contradecir políticas individualistas y competitivas instaladas tanto en el campo del arte como entre Estados nacionales (y sujetos dentro del régimen burgués). Las producciones artísticas generadas en ese marco solidario, además de ser un potente instrumento para la activación de prácticas democráticas reales, contribuyeron a superar aquellos ficticios límites geopolíticos impuestos bajo disciplinas que forman nuestros “esquemas perceptivos” del mundo. Las prácticas artísticas internacionalistas trataban de subvertir y transformar tales esquemas insensibles para movilizar (nuevas) subjetividades políticas.

SH, FN, PV, FG, AL

#### NOTAS

- <sup>1</sup> Josep Maria Antentas y Esther Vivas, “Internacionalismo(s) ayer y hoy”, en *VIENTO SUR*, n° 100, enero de 2009, p. 36.
- <sup>2</sup> David Kunzle, *The Murals of Revolutionary Nicaragua, 1979-1992*, Berkeley: University of California Press, 1995.
- <sup>3</sup> Retomamos esta categoría propuesta por Roberto Amigo en sus análisis del *Siluetazo*.
- <sup>4</sup> Durante los años setenta y ochenta se ejecutó el Plan Cóndor, una organización clandestina internacional destinada a la práctica del terrorismo de Estado que actuaba en complicidad con los regímenes dictatoriales de América Latina. La operación fue especialmente eficaz en el Cono Sur, conectando centros de inteligencia y represión entre Brasil, Uruguay, Argentina, Chile, Paraguay y Bolivia, cuyos ominosos tentáculos se extendieron esporádicamente a Perú, Colombia Venezuela y Ecuador.
- <sup>5</sup> Carta del artista a Edgardo A. Vigo fechada el 13 de mayo de 1984.
- <sup>6</sup> Guillermo Deisler, texto inédito, “Algunas explicaciones acerca del arte correo”, 2 pp., Plovdiv, 16 de abril de 1982. Archivo Guillermo Dreisler.
- <sup>7</sup> Rojhaiju Paraguay [Te quiero, Paraguay] se presenta en Montevideo en 1988 y luego en la 3ª Bienal de la Habana, en 1989.
- <sup>8</sup> Solidarte/México. *Desaparecidos políticos de nuestra América*, 1ª Bienal de La Habana, Ciudad de México, 1984, p. 3.
- <sup>9</sup> Aarón Flores (México); Avelino de Araújo (Brasil); Ana Zárate (México); Antonio Ladra (Uruguay); Armando Williams (Perú); Arnold Belkin (México); Bené Fonteles (Brasil); Blanca Noval (México); Carmen Medina (México); César Espinosa (México); Clemente Padín (Uruguay); Edgardo Antonio Vigo (Argentina); Eduardo Díaz (Chile); Eduardo León (Chile); Eduardo Rubén (Cuba); Eugenio Dittborn (Chile); Fayad Jamis (Cuba); F. Lindoso (Brasil); Gerardo López (México); Graciela Gutiérrez Marx (Argentina); Gregorio Berchenko (Chile); Guillermo Deisler (Chile); Guillermo Medina (México); Guillermo Spencer (México); Herbert Rodríguez (Perú); Hugo Rivera Scott (Chile); Humberto Miguel Jiménez (México); Jesús Romeo Galdámez (El Salvador); Joaquim Branco (Brasil); José Luis Hernández (México); Jorge Best (México); J. C. Jiménez Montaña (México); Juan Carlos Romero (Argentina); Leonhard Frank Duch (Brasil); Leticia Ocharán (México); Lucio Kume (Brasil); Luis Arteaga (México); Manuel Marín (México); Manuel Montilla (Panamá); Marco Antonio Suástegui (México); Mauricio Guerrero (México); N. N. Argañaraz (Uruguay); Paulo Bruscky (Brasil); Ricardo González (Argentina); Rogelio Nazari (Brasil); Rubén M. Tani (Uruguay); Salvador Carrillo Ayala (México); Teo Alayo (Perú); Tulio Restrepo (Colombia).
- <sup>10</sup> Ambos ejercicios de colectividad, políticamente activos y que defendían permanentemente su posicionamiento crítico, se inscriben en lo que se conoce como “la generación de los grupos”, período en el que en México surgieron diversos de éstos.
- <sup>11</sup> Contribuyeron: Juan Acha, Carlos Aguirre, Alejandro Arostegui, Ahumada, Arnulfo Aquino, Sergio Arau, Félix Beltrán, Arnold Belkin, Maris Bustamante, Emmanuel Carballo, Juan de la Cebada, Felipe Ehrenberg, El Fisgón, Beatriz Espejo, FEGGO, Melecio Galván, Héctor García, Lourdes Grobet, Alberto Gutiérrez, Humberto Guzmán, Hersúa, Melquiades Herrera, Rebeca Hidalgo, Oliverio Hinojosa, Magali Lara, Nacho López, Víctor Muñoz, Alfredo Núñez, Jorge Pérez Vega, Peyote y Compañía, Heraclio Ramírez, Santiago Rebolledo, Sebastián, Rubén Valencia, Zalathiel Vargas, Manuel Zavala y Carlos Zepa.
- <sup>12</sup> Mercedes Idoyaga cita otras organizaciones que prestaron su apoyo al proyecto: CASCHI (Comité Argentino de Solidaridad con Chile), FUSCH (Frente Universitario de Solidaridad con Chile), HOJE-HOJA HOY de La Plata y el Grupo Inti de Amnistía Internacional.
- <sup>13</sup> Ver Ángel Andrade, “Vela por Chile”, s/f., s/p., Archivo Fernando “Coco” Bedoya.
- <sup>14</sup> Así lo consignaba el diario *La Razón* en su edición del jueves 11 de septiembre de 1986. En su edición del día siguiente, el diario conservador *La Nación*, por su parte, estimaba en 200 el número de asistentes al acto y recogía unas declaraciones de Mila Paredes, presidenta de UMECH, en las que denunciaba que hasta 700.000 chilenos habían debido exiliarse en Argentina por razones económicas o políticas. Según muestran las páginas de la edición de la *Gaceta*, con motivo de la convocatoria se recuperó la iconografía de las siluetas, en la que se incluyeron los nombres de algunos de los desaparecidos por el régimen de Pinochet. Archivo Juan Carlos Romero.
- <sup>15</sup> La efectividad social de las nuevas formas de producción artística incorporaba el paisaje urbano como texto susceptible de ser sometido a un tratamiento material político. En las palabras de Andrade resuenan igualmente las reflexiones de Nelly Richard en el capítulo titulado “La exterioridad social como soporte de producción de arte” de su libro *Márgenes e instituciones*, publicado en su edición inglesa en 1986. Allí Richard vinculaba las prácticas del CADA con el tránsito “del formato-cuadro (la tradición pictórica) al soporte-paisaje (la materialidad del cuerpo social como soporte de productividad artística)”, ver Nelly Richard, *Márgenes e instituciones. Arte en Chile desde 1973*, óp. cit., p. 63.

## INTERVENCIÓN/ INTERVERSIÓN/ INTERPOSICIÓN

Escena 1 — La mañana del 9 de abril de 1950 un grupo de jóvenes, entre ellos uno de los fundadores de la Internacional Letrista, Serge Berna, y Michel Mourre, entraron en la catedral de Notre Dame en París durante la celebración de una misa el domingo de Pascua. Vestido como un monje dominico, Mourre aprovechó un intervalo para caminar hasta el púlpito y leer un sermón escrito por Berna con críticas hacia la Iglesia católica y su moralidad. El sermón terminó con una frase explosiva: “Dios ha muerto”. Los jóvenes fueron detenidos por la policía. La prensa y la televisión informaron sobre el sermón del “falso dominico” como un gran escándalo.

Escena 2 — Tres décadas después, la mañana del 24 de junio de 1982, varios integrantes del Grupo de Arte Experimental Cucaño se infiltraron en una misa oficiada en una conocida iglesia de Rosario frecuentada por militares y oligarcas. Durante el culto empezaron a officiar una “contramisa” inspirada en los *Cantos de Maldoror*, de Lautréamont, con el fin de criticar uno de los símbolos más venerados por la dictadura argentina y sus defensores: la Iglesia.

Escena 3 — El 21 de febrero de 2012, en Moscú, las integrantes del grupo-colectivo feminista de punk rock Pussy Riot subieron al púlpito de la catedral de Cristo Salvador, el templo más importante de la Iglesia ortodoxa rusa, provistas de vistosos y coloridos pasamontañas, y pronunciaron una “oración punk” entonando la frase “Virgen María, Madre de Dios, Llévate lejos a Putin”. Tres integrantes del grupo fueron detenidas y acusadas de vandalismo. En agosto de 2012 resultaron condenadas a dos años de prisión.

Más allá de la coincidencia estratégica de estos actos descritos como “blasfemia”, estas tres *intervenciones*, realizadas en países y contextos distintos, ponen de relieve la necesidad de adoptar una crítica corrosiva e irreverente frente

a las instituciones y las normas establecidas mediante la búsqueda de nuevas perspectivas que modifiquen (siquiera de forma temporal) la vida cotidiana, y articulen planteamientos que expresen la posibilidad de desafiar el poder, en especial cuando se ve duramente amenazada la libertad. Suelen emplear la palabra *intervención* aquellos artistas y colectivos que llevan a cabo acciones en espacios públicos a través de juegos creativos, performances atípicas o instalación de objetos, grafitis y carteles. Con ello se pretende deconstruir los relatos mediatizados y la percepción habitual de un determinado asunto, llamar la atención sobre un elemento inusitado o conflictivo de la ciudad, o aportar una visión crítica a propósito de un problema social. En general, esta palabra suele emplearse dentro del par *intervención urbana*.

Como alternativa de acción concreta y espontánea en el espacio físico (muchas veces por oposición a las convenciones y/o las normas definidas por las instituciones artísticas), la *intervención urbana* problematiza el contexto en el que se realiza, cuestionando la autonomía del trabajo artístico y el concepto mismo de obra de arte al relacionarse, dialogar e interactuar con el entorno, con una situación social o con una comunidad.

Para “Pepitito Esquizo” (pseudónimo de Carlos Ghioldi), miembro del grupo Cucaño de Rosario, la intervención es una forma de “subvertir esa



fig. 1. Cucaño, Mauricio Kurcbard “Mauricio Armus”, Juan Aguzzi “Federico Altrote”, Luis Alfonso “Gordolui”, Guillermo Giampietro “Anuro Gauna”, Gabriel Cohen “Mono Cohen”, Carlos Ghioldi “Pepitito Esquizo”, Graciela Simeoni “Pandora”, Rosario, 1980.



ideología burguesa de la producción del arte, arrancando el hecho creativo de sus garras (el espacio determinado, claustros del pasatiempo de fin de semana) para transgredir de lleno con el verdadero arte, con la convulsión de la imaginación en la realidad consciente y cotidiana”<sup>1</sup>. Este concepto de intervención le sirvió a Cucaño de herramienta teórica y práctica para la acción en el contexto de la opresión de la dictadura del Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983). De esta manera, los integrantes del colectivo buscaban redefinir la utopía revolucionaria sujeta a la doctrina partidista mediante una actualización (y una superación) del primer surrealismo que reformulara la relación entre el arte y la vida<sup>2</sup>

[▶ARTE REVOLUCIONARIO].

En Brasil, que al igual que Argentina se encontraba bajo la opresión dictatorial (aunque en el periodo de la llamada “apertura lenta y gradual” del régimen militar)<sup>3</sup>, el movimiento estudiantil salió a las calles para protestar a favor de la democratización del país y los obreros empezaron a organizarse a través de la convocatoria de asambleas y huelgas. En ese contexto de conflicto social, el grafiti tomó la ciudad convirtiéndose en campo de experimentación y recomposición de nuevos lenguajes. En São Paulo estas ocupaciones artísticas y políticas fueron escenario de la formación de los primeros colectivos de intervención urbana, como 3Nós3 (1979-1982), *Viajou Sem Passaporte* (1978-1982) y *Manga Rosa* (1978-1982)<sup>4</sup>. Estos grupos, cuyas manifestaciones se describieron en una publicación de la época como “arte independiente” o “marginal”<sup>5</sup>, reivindicaban, frente al marasmo institucional, otros espacios de trabajo y de creación fuera del circuito del arte comercial. Esta forma de activismo artístico, bajo el lema del “hazlo tú mismo”, iba a tensar su relación con las representaciones culturales hegemónicas y a habilitar espacios alternativos de acción. La actitud colectiva de trasladar a la calle las prácticas artísticas, al margen del ámbito regulador del sistema de galerías, comisarios, críticos y bienales, se manifestó de modo acabado en una famosa intervención de 3Nós3 en julio de 1979, en la que se sellaron de forma simbólica durante una madrugada las puertas de algunas galerías de arte de São Paulo con una “X” hecha con cinta adhesiva. La acción se completó mediante una nota depositada en cada local, donde se podía leer: “lo que está dentro queda, lo que está fuera se expande”.

## INVERTIR EL PAISAJE

**INTERVERSÃO** [interversión]: (Del lat.: *Intervensio*) s. f. Acto de invertir; alteración del orden natural o habitual.

**INTERVERTER** [invertir] (Del lat. *Intervertere*.) V. t. d. e. y t. d. e i. *invertir* [invertir]<sup>6</sup>.

El espacio que pretendía trabajar el colectivo 3Nós3 mediante la ejecución de “dibujos en planta de la ciudad” era aquel espacio urbano que “se aleja de la comprensión de la dictadura y empieza a adoptar una ‘distensión’, como se dice en política”<sup>7</sup>, según recuerda Mario Ramiro<sup>8</sup>. Formado por Ramiro, Hudinilson Jr. y Rafael França, este colectivo llevaba a cabo en el silencio nocturno sus *intersversões* [interversiones], como denominaban a sus actos de “inversión de la percepción del paisaje, mucho más que la mera idea de infiltrarse en él”<sup>9</sup>. 3Nós3 pretendía intervenir en la ciudad a través de instalaciones efímeras, producidas con materiales industriales, con el fin de invertir el orden y el flujo natural de los espacios de gran circulación pública.

En *Interdição* [Prohibición, septiembre de 1979], 3Nós3 cerró parte del paso en un cruce de la Avenida Paulista mediante tiras de papel celofán azul, extendidas de un extremo a otro de la calle unos segundos antes de que se abriese el semáforo. El grupo observaba las reacciones de los conductores, a la espera de que algún coche rompiera la tira de celofán para reanudar el tráfico. De madrugada y a una escala mayor, 3Nós3 instaló, con la ayuda de los miembros de *Viajou Sem Passaporte* y algunos amigos, 100 metros de plástico polietileno rojo en el túnel que une la Avenida Paulista con la Avenida Doutor Arnaldo (el llamado “Buraco da Paulista” [Agujero de la Paulista], uno de los entornos predilectos del grafiti en São Paulo). *Intervenção VI* [Intervención VI, julio de 1980] dialogaba y creaba tensión con la arquitectura local, como si se hubiera esbozado una enorme línea en la calle. Los guardias de tráfico de la ciudad retiraron la instalación unas horas después. En otras *interversiones* similares, 3Nós3 contó con el apoyo de los miembros del TIT, que participaron en el despliegue de la instalación *Arco 10* (diciembre de 1981), consistente en 300 metros de plástico amarillo suspendidos en una gran avenida.

La primera *interversión* de 3Nós3 ocurrió en abril de 1979, cuando se hablaba de la posible

visita del entonces presidente de la República, el general Figueiredo, a São Paulo. Tomando como referencia las intervenciones del land art y los proyectos a gran escala de Christo y Jeanne-Claude, consistentes en “envolver” árboles, edificios y otras construcciones, 3Nós3 decidió llevar a cabo algo mucho menor pero igualmente impactante: envolver en plástico las estatuas de São Paulo, “asfixiándolas” con bolsas de basura y atándoles los brazos<sup>10</sup>. Por definición, los monumentos oficiales raramente posibilitan una forma de participación en su creación y defienden un punto de vista singular, generalmente centrado en los grandes acontecimientos y en la historia de los “vencedores”. Sin embargo, al envolverlos en plástico, 3Nós3 multiplicó las perspectivas de construcción de relatos más críticos sobre la ciudad y su memoria, cuyo efecto se vio después amplificado por su difusión en la prensa<sup>11</sup>. A la mañana siguiente, los artistas llamaron de forma anónima a los periódicos de la ciudad para pedir que recogieran el extraño acontecimiento que había modificado la apariencia de los monumentos. La operación de *ensacamento* [embolsamiento] fue noticia en decenas de medios de comunicación, lo que dio lugar a una estrategia práctica y barata de documentar y difundir sus trabajos, compartiéndolos en red con otras personas. Para Ramiro,

al implicar a la prensa, con ese material teníamos la posibilidad de hacer nuestros catálogos de



figs. 2-4. 3Nós3, *Ensacamento*, São Paulo, 1979.

artista [...]. En aquella etapa tuvimos un *boom* de arte correo. Las fotografías se fotocopiaban, se añadía una información básica y se hacía una postal que circulaba por el mundo<sup>12</sup>.



figs. 5-7, 11. *Viajou Sem Passaporte, E→M→R (Haspa)*, São Paulo, 1979.

figs. 8-10. *Viajou Sem Passaporte, Trajetória do curativo*, São Paulo, 1979.





## CRISIS EN LA NORMALIDAD

Formado por ocho alumnos de la Escuela de Comunicaciones y Artes de la Universidad de São Paulo (USP) (Luiz Sergio Ragnole “Raghy”, Beatriz Caldana, Celso Seabra Santiago, Carlos Alberto Gordon, Marli de Souza Melo, Márcia Meirelles, Marilda Buzzini Carvalho y Roberto Pereira de Mello), algunos de los cuales se encontraban vinculados a la tendencia trotskista Libelu, el grupo *Viajou Sem Passaporte* realizó aquello



que definían como *intervenciones creativas*, una serie de “actividades públicas destinadas a poner en crisis la normalidad vigente en situaciones externas al grupo, que sólo prosperan cuando apuntana la creatividad y al cuestionamiento de la situación alcanzada”<sup>13</sup>. El grupo separaba la militancia estrictamente política de sus miembros de la práctica lúdica que ejercían, libre de modelos relacionados con un solo aspecto del lenguaje artístico (como el teatro) [ENTREVISTA CON “RAGHY”] o con un “arte comprometido” —representado en Brasil durante los años sesenta por los Centros Populares de Cultura (CPCs), con fuerte influencia del realismo socialista— supeditado al uso del arte como medio para concienciar a las masas a través de un mensaje.

En las calles, los miembros de *Viajou Sem Passaporte* daban vueltas alrededor de un árbol durante un minuto (*Trajatória da árvore* [Trayectoria del árbol], marzo de 1979) o generaban la extrañeza entre los pasajeros de un autobús al ocupar una línea de la ciudad caracterizados con esparadrapos

en el ojo, subiendo y bajando durante todo el trayecto (*Trajatória do Curativo* [Trayectoria del parche], abril de 1979). Con sus unidades de acción y sus juegos de creatividad, *Viajou Sem Passaporte* intervenía la normalidad de las piezas teatrales, escenificando sus propias historias y suscitando reacciones de placer o violencia entre el público y los propios actores. Una metodología frecuente consistía en que un miembro del grupo asistía a una obra teatral y después describía el argumento de la misma durante una reunión al resto de los integrantes, con el objetivo de planificar la intervención que realizarían en una función posterior. Así, por ejemplo, durante la obra *Quem tem medo de Itália Fausta* [Quién teme a Itália Fausta], un espectáculo que requería la participación del público, dos integrantes de *Viajou Sem Passaporte* entraron en el escenario jugando al baloncesto con una pelota invisible. Los actores exigieron la expulsión de los “jugadores”, pero el público desaprobó tal decisión. Al final la obra continuó, pero no de la manera prevista.

El grupo tuvo que dar explicaciones al Sindicato de Artistas y Técnicos de Espectáculos del Estado de São Paulo por sus “invasiones”. En respuesta a las diversas críticas publicadas en la prensa y a los comentarios de los profesionales teatrales, *Viajou Sem Passaporte* escribió un manifiesto en el que, en uno de los párrafos, afirmaba que sus acciones pretendían “acabar con la mística de las técnicas, de los dones (divinos o no) que separan arbitrariamente a los que saben de los que no saben, a los que pueden de los que no pueden, a los que hacen de los que tragan”<sup>14</sup>. Las intervenciones en el teatro pretendían desenmascarar la pseudonaturalidad de los actores, repudiar el valor conferido a la obra de arte como mercancía, quebrantar la división entre escenario y público, o incluso comunicarse con este último para provocar sus reacciones. Es lo que ocurrió el 1 de agosto de 1980 cuando el creador del Teatro do Oprimido, Augusto Boal, estableció juegos y reglas para la participación de los espectadores en una de sus obras. Con un cartel que decía “Boal”, un miembro de *Viajou Sem Passaporte* subió al escenario para proponer instrucciones contrarias a las del director. “Ahora hagan lo que quieran”, dijo el integrante del grupo. El público empezó a formar inmediatamente un tren humano, mientras que otra parte de los presentes exigió la expulsión inmediata de *Viajou Sem Passaporte*.

## EL TEATRO PROVOCADOR

El modo de hacer teatro del Taller de Investigaciones teatrales (TIT) en Buenos Aires se ubicaba también en las antípodas de la dinámica de ensayos, guiones, didascalias, montaje, escenografía, vestuario, etc. Los actores siempre aparecían desnudos o vestidos con harapos, envueltos en basura, con bolsas de plástico cubriéndoles los pies. No se hablaba de obras, sino de “intervenciones”, “montajes” o “hechos teatrales de creación colectiva”, que se representaban una única vez (o ninguna). Como señala Barandalla,

eran cosas de un solo día, no eran buenas. Ciertamente no eran buenas, pero como no es bueno el punk de garaje, si lo comparas con Pink Floyd. Justamente lo que querían era sonar mal, sonar a vómito. De alguna manera, eso era TIT. Algo inconexo, gritos. Las actuaciones no eran realistas, los textos podían variar totalmente. La ligazón con el público era directa, todo el tiempo. Estaba roto el escenario<sup>15</sup>.

Durante un domingo entero de 1978, en la Ciudad de los Niños, un espacio recreativo cercano a la ciudad de La Plata, con edificios públicos en miniatura, los integrantes del TIT improvisaron juegos, situaciones imaginarias y lúdicas, de manera anónima y sin que hubiera forma de advertir que se trataba de un grupo de artistas ni de establecer una separación entre actores y público.

Al romper con el espacio escénico tradicional y otorgar centralidad a la participación activa del espectador, Cucaño impulsó la realización de acciones performativas y disueltas en la vida social en las que, en último extremo, los asistentes no eran conscientes de ser parte de un hecho teatral<sup>16</sup> y donde el concepto de *intervención* cobraba toda su fuerza e intensidad. La metodología de emergencia crítica en el espacio urbano representaba un intento por superar los límites neutralizadores con que se enfrentaron las vanguardias que habían inspirado la actividad de Cucaño, privilegiando lo furtivo y la improvisación a partir de un guión previamente abocetado que daba lugar a una especie de teatro puro, anárquico y radical. Las intervenciones de Cucaño pretendían así llevar la dialéctica a todos los aspectos de la existencia, provocando una “crisis de conciencia” que, al desrealizar lo real, proyectara hacia el futuro un horizonte revolucionario inmediato, tal como

postulaba la militancia trotskista<sup>17</sup>. Guillermo Giampietro señala la distinción entre obra, *intervención* e *interposición* como fases distintas de la producción del grupo. Si bien la obra todavía se mantiene en los límites del espacio escénico tradicional, presentándose como entidad autónoma separada de lo real y del público espectador, la intervención plantea un desajuste con la realidad, modificándola aunque sea de modo pasajero. La interposición es un modo de acción más ambicioso y a largo plazo, disperso en el tiempo y en el espacio, e implica una modificación persistente y planificada, violenta y permanente, ubicua e inasible. Después de que las intervenciones de la primera época de Cucaño hubieran tratado de “amotinar” la realidad por un breve periodo de tiempo, las interposiciones que caracterizan algunas de las acciones del segundo periodo de actividad del colectivo perseguirán generar una serie de “trampas” en lo real que expandan sus efectos “sin inicio y sin fin”. Un ejemplo de interposición fue la larga y compleja —además de cínica— operación impulsada por Guillermo Giampietro y Mariano Guzmán para refundar Cucaño en 1984. Ambos integrantes del grupo convencieron a Osvaldo Aguirre de que sólo apareciera en público encarnando al personaje “Nariz de Oro”, fanático anticucaño, con el sencillo atuendo de un papel metalizado cubriéndole permanentemente el órgano nasal. El plan incluía volver muy conocido y popular al personaje en la ciudad, luego anunciar su muerte y más tarde su resurrección en medio de un banquete donde se presentara el libro *Los emblemas, males en la tumba*.

## REALIDAD INTOXICADA

En conexión con lo que sucedía en el *Siluetazo* (1983) o en la pedagogía política implementada por GAS-TAR/C.A.Pa.Ta.Co, la irrupción y el extrañamiento que proponían las acciones del TIT y Cucaño no se daban desde una reconciliación consensual entre el arte y la vida entendidos como realidades dadas, sino que surgían desde las entrañas de ambos para desnaturalizar sus respectivas experiencias normalizadas, como una brutal liberación de la represión padecida por los cuerpos y las conciencias bajo la dictadura, señalando de paso a las instituciones que la habían respaldado ideológica y espiritualmente. Las conexiones filiales entre el TIT y Cucaño son muy fuertes, aunque los rosarinos mantuvieron una dinámica autónoma respecto de sus “hermanos



mayores”<sup>18</sup>. A partir del viaje que realizaron ambos grupos a São Paulo en agosto de 1981 para participar en el festival *Anti-Pro-Arte – Alterarte II*<sup>19</sup>, se vincularon a varios grupos de intervención urbana paulistas, en especial los mencionados *Viajou Sem Passaporte*. Entre las diversas actividades programadas con motivo del festival desde el 11 de agosto (proyecciones audiovisuales, foros de debate, performances, etc.) destacó la intervención que organizaron conjuntamente el TIT y Cucaño, con apoyo de *Viajou Sem Passaporte*, el domingo 16 de agosto en la Praça da República, un espacio del centro urbano donde los fines de semana más de 1000 personas asistían al “mercadillo hippie” de artesanía y puestos de comida. Su título, *La Peste*, así como el sentido de la acción, remitían al libro homónimo de Albert Camus y a las reflexiones escénicas de Antonin Artaud<sup>20</sup>.

Según algunos testimonios, los miembros del TIT y Cucaño aparecieron entre la multitud como



fig. 13. TIC, Sergio Bellotti filmando durante la intervención en la Praça da República de São Paulo, 1981.

turistas argentinos aquejados de una intoxicación masiva. Los viandantes reaccionaron con cierta estupefacción al ver a aquellos turistas que se contorsionaban y rodaban por el suelo. Se difundió el rumor de que el motivo de la intoxicación era la ingesta de vatapá, un plato típico del nordeste brasileño que se vendía en los puestos ambulantes de la plaza. Los intoxicados bebieron litros de leche traídos por los vecinos y empezaron a vomitar todavía más. Entonces los trasladaron al quiosco de música de la plaza, donde siguieron vomitando y permanecieron rodeados por un público perplejo, constituido por centenares de personas. El Taller de Investigaciones Cinematográficas (TIC) filmó el acontecimiento.

El caos fue tal que acudieron la policía y varias ambulancias para trasladar a los supuestos afectados hasta un hospital. Sólo entonces los actores desvelaron la farsa. Miembros del TIT y de *Viajou Sem Passaporte* se organizaron para montar una estrategia de fuga de los intoxicados, pero sabían que el plan preveía la detención de algunos con el fin de que la escena adquiriera la dimensión real que imaginaban. La policía detuvo a seis de los intoxicados, entre miembros de Cucaño, TIT y TIC, que luego fueron deportados hasta la frontera argentina (a riesgo de que allí acabasen encarcelados por la dictadura). El episodio recibió bastante cobertura mediática en ambos países<sup>21</sup>. La emergencia de las fuerzas oscuras del cuerpo que, siguiendo a Artaud, causaban el teatro y la peste, aparecían aquí fundidas en un mismo evento para convulsionar la vida pública en un contexto no tan hostil como el argentino.

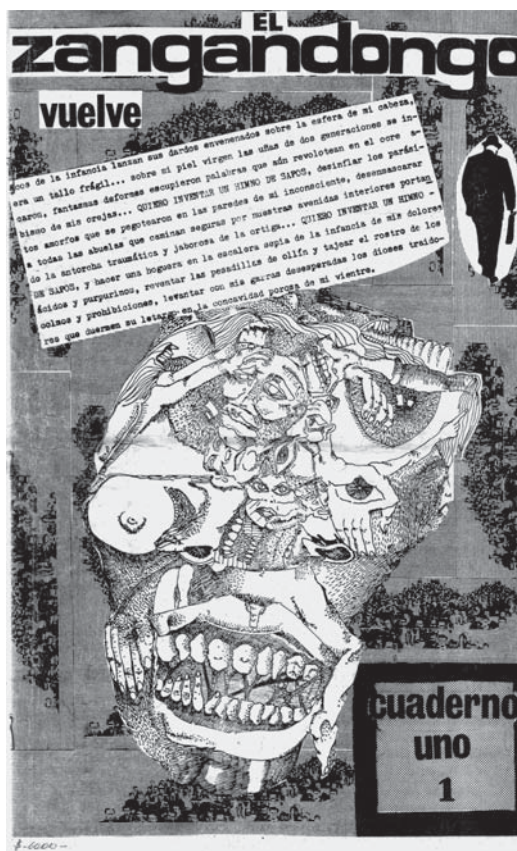


fig. 12. TIT, *El Zangandongo Cuaderno Uno*, Buenos Aires, 1981.

14



15



16



17





18



19



20



- fig. 14. 1ª Exposição Internacional de Art-Door organizada por Paulo Bruscky y Daniel Santiago, Recife, 1981.  
fig. 15. Intervención de Richard Kostelanetz en la 1ª Exposição Internacional de Art-Door, Recife, 1981. [cat. exp.]  
fig. 16. Intervención de Roberto Sandoval en la 1ª Exposição Internacional de Art-Door, Recife, 1981. [cat. exp.]  
figs. 17-18. 3Nós3, *Intervensão*, São Paulo, 1981.  
figs. 19-20. Centro de Livre Expressao, *Das duas às quatro*, São Paulo, 1981.

21



22



fig. 21. 1ª Exposição Internacional de Art-Door organizada por Paulo Bruscky y Daniel Santiago, Recife, 1981.

fig. 22. Manga Rosa, *Arte ao ar livre*, São Paulo, 1981.

#### OCUPE Y GÍRESE

El mismo año y mes en que se presentó *Alterarte II*, los colectivos paulistas también ocuparon otros espacios en São Paulo, ciudad que ya por entonces destacaba por una de sus marcas identificativas: las vallas publicitarias que invadían la vida cotidiana de las personas. El grupo Manga Rosa, compuesto por Carlos Dias, Francisco Zorzete, Jorge Bassani y Márcio Prassolo, consiguió un panel en la Rua da Consolação gracias a una de las empresas que gestionaban esas vallas. Así, durante el mes de agosto de 1981 se inició el proyecto *Arte ao ar livre* [Arte al aire libre], que invitó durante un año a diversos artistas y colectivos a que realizaran intervenciones en aquel panel. Algo semejante había ocurrido unos meses antes con motivo de la 1ª *Exposição Internacional de Art-Door* [1ª Exposición Internacional de arte en valla publicitaria] en la ciudad de Recife, impulsado en 1981 por el Equipo Bruscky & Santiago. El proyecto coincidía con su voluntad de activar la escena artística pública en una ciudad que

ofrecía escaso apoyo a sus artistas. Para Bruscky y Santiago hacer la exposición en el espacio público intentaba proponer una forma de disolver las paredes de museos y galerías para hacer de la ciudad misma un espacio expositivo. Las 146 vallas —con proyectos de artistas de 25 países—, instaladas por toda la ciudad, asumían también una de las consignas del arte correo: informar a la gente a través de propuestas poéticas gráficas sobre qué estaba pasando alrededor del mundo.

Como punto de encuentro de artistas independientes, *Arte ao ar livre* proporcionó una ocupación alternativa de aquel soporte mediático convencional, donde cada 15 días se instalaba un nuevo trabajo. Alex Vallauri pudo intervenir con sus grafitis. Manga Rosa amplió la valla con una versión tropicalista de la bandera de Brasil, que contenía el dibujo del sol —la marca del grupo—, hojas de plátano y un texto del poeta Torquato Neto: “Primeiro passo / conquistar espaços / Tem espaço à beira / ocupe e se vire”<sup>22</sup>. Sobre un papel rojo brillante, Hudinilson Jr. colocó dos maniqués pintados de blanco a escala natural y dio a la valla el nombre de *Posição amorosa* [Postura amorosa]. El grupo 3Nós3 realizó una *interversión* mediante un plástico rojo con la esquina doblada que superpuso a los anuncios situados en otros paneles para interferir en la lectura de sus mensajes. La valla de mayor repercusión en la prensa y el público fue la producida en noviembre de 1981 por el Centro de Livre Expressão (Clé), el “colectivo de los colectivos” formado por miembros de 3Nós3, Viajou Sem Passaporte, TIT y varios artistas independientes. Estos artistas colgaron y ataron una silla en una valla publicitaria en blanco donde se leía el mensaje “De las dos a las cuatro” en sentido inverso. Durante todos los días, en el horario anunciado, algún miembro del Clé se sentaba en aquella silla negra de madera y jugaba o conversaba con la gente que pasaba por allí. Los peatones y conductores señalaban la escena o sonreían. Otros llamaban “locos” a los participantes de la intervención en la “valla humana”. La pregunta final acaso era siempre la misma: ¿qué significaba aquello?

AM, JV, AL, FN, MLR

#### NOTAS

- <sup>1</sup> Carlos Ghioldi “Pepitito Esquizo”, “La intervención como método de transgredir las ideologías que rigen las producción del arte”, en *Aproximación a un hachazo*, Rosario: Fray Santiago Editores, nº 1, abril de 1982, p. 6.



- <sup>2</sup> Algunos de los nombres (con los correspondientes apodos que recibían al ingresar) de los participantes de las actividades del colectivo fueron Guillermo Giampietro "Anuro Gauna", Carlos Ghioldi "Pepito Esquizo", Guillermo Ghioldi "Lechuguino Maco", Fernando Ghioldi "Hachero Irlandés", Daniel Canale "Marinero Turco", Analía Capdevila, Graciela Simeoni "Pandora", Patricia Espinosa "Tero gordo", Patricia Scipioni "Tero flaco", Mariano Guzmán "Piojo Abelardo", Osvaldo Aguirre "Mosca", Alejandro Beretta, Zapó Aguilera, Carlos Luchesse, Miguel Bugni "McPhanton", Fabián Bugni, Luis Alfonso "Gordolui", Gustavo Guevara "Sigfrido", Juan Aguzzi "Hermano Juan", Daniel Kocijancic "Hachero Centroamericano", Marcelo Roma "Pan de Leche", Alejandro Palmerio "Palmer".
- <sup>3</sup> Esta apertura política "lenta y gradual", iniciada en 1974 durante el gobierno del general Ernesto Geisel, suscitó un profundo descontento en la población brasileña ante la situación de crisis social y económica.
- <sup>4</sup> En relación a este contexto artístico de São Paulo durante la década de los ochenta, ver Mario Ramiro, *Grupo 3Nós3. The Outside Expands*, en Chantal Pontbriand (ed.), *Parachute – São Paulo*, Montreal, nº116, 2004, pp. 41-53, y también Mario Ramiro, *Between Form and Force: Connecting Architectonic, Telematic and Thermal Spaces*, en Eduardo Kac (ed.), "A Radical Intervention: The Brazilian Contribution to the International Electronic Art Movement", en *Leonardo*, Cambridge, nº4, 1998, vol. 31, en <http://leonardo.info/isast/spec.projects/ramiro/ramiro.html>.
- <sup>5</sup> Sobre esta clasificación, ver Otilia Arantes, Celso Favaretto, Iná Costa y Walter Addeo (eds.), "Independentes", en *Arte em Revista*, São Paulo, nº 8, año 6, octubre de 1984.
- <sup>6</sup> 3Nós3, *Intervenção VI*, São Paulo: Edição Fundação Padre Anchieta, 1981.
- <sup>7</sup> André Mesquita, *Insurgências Poéticas: Arte Ativista e Ação Coletiva*, São Paulo: Annablume, 2011, p. 218.
- <sup>8</sup> Mario Ramiro, óp. cit., p. 46.
- <sup>9</sup> Stella Teixeira de Barros, "Out-Arte?", en Otilia Arantes, Celso Favaretto, Iná Costa y Walter Addeo (orgs.), *Arte em Revista*, "Independentes", nº 8, año 6, octubre de 1984, p. 50.
- <sup>10</sup> Según la entrevista realizada por André Mesquita a Mario Ramiro en São Paulo en agosto de 2011.
- <sup>11</sup> Ver Erin Denise Aldana, *Interventions into Urban and Art Historical Spaces: The Work of the Artist Group 3Nós3 in Context, 1979-1982*, tesis doctoral, University of Texas, Austin, 2008.
- <sup>12</sup> André Mesquita, óp. cit., p. 220.
- <sup>13</sup> Viajou Sem Passaporte, *U.S.B.A.E.A.E.*, São Paulo: publicación independiente, noviembre de 1979, p. 2.
- <sup>14</sup> Manifiesto publicado como separata de *U.S.B.A.E.A.E.*
- <sup>15</sup> Entrevista a Roberto Barandalla, 2011.
- <sup>16</sup> Ver Cecily Marcus, "En la biblioteca vaginal: un discurso amoroso", en *Políticas de la memoria*, Anuario de investigación e información del CeDInCI, 6/7, verano de 2006-2007, p. 93. La disolución del arte en la experiencia cotidiana también era subrayada por El Marinero Turco: "la intervención va más allá porque el espectador ni siquiera sabe que está presenciando un hecho creativo [...] la intervención se mezclaba con la vida normal y corriente nuestra", ver "Investigación especial: Grupo de Arte Experimental Cucaño. Surrealismo y transgresión en Rosario", óp. cit., p. 13. Esta eventualidad no dejaba a su paso documentos testigos de la acción, lo que ha implicado que desde su origen la historia del colectivo haya circulado como un relato oral.
- <sup>17</sup> Ver Nahuel Moreno, dirigente principal del Movimiento al Socialismo (MAS), que publicó en 1982 su libro *Comienza la revolución*, caracterizando la etapa abierta luego de la Guerra de Malvinas como revolucionaria. En el mismo sentido, ver "Pan de Leche", "Dialéctica e intervención", en *Aproximación a un hachazo*, Rosario, enero de 1982, p. 7.
- <sup>18</sup> El contacto entre el TIT y Cucaño se iniciaría con los viajes de Roberto Barandalla "Picun", quien debía presentarse cada mes en el registro penitenciario tras pasar dos años como preso político en una cárcel de Rosario; y de Mauricio Kurcbard, miembro del TIT, entre finales de 1979 y principios de 1980. Barandalla frecuentaba la casa de Carlos Ghioldi, primer lugar de encuentro de los miembros de Cucaño. Kurcbard, por su parte, coordinó una serie de ensayos teatrales con los miembros del grupo. Los miembros de Cucaño que acudieron fueron: Graciela Simeoni, Carlos Ghioldi, Mariano Guzmán y El Marinero Turco.
- <sup>19</sup> El TIT había realizado en 1980 en Buenos Aires el festival *Alterarte I*, en el que nuclearon un notable conjunto de artistas experimentales provenientes de distintas generaciones: la vanguardia concreta de los años cuarenta, la vanguardia de los sesenta y el activismo teatral de los años de la dictadura (incluyendo a un jovencísimo Guillermo Kuitca).
- <sup>20</sup> En un pasaje recogido en *El teatro y su doble*, el dramaturgo francés evocaba la figura de Saint-Rémy, virrey de Cerdeña, quien en 1720 impidió que desembarcara en la isla el buque *Grand-Saint-Antoine*, de camino al puerto de Marsella e infectado por la peste, ante el pavor que le había generado un sueño en el que experimentaba en su propio cuerpo los efectos de esa enfermedad. Artaud establecía a continuación un paralelismo entre esos efectos y la concepción del teatro que él mismo defendía. Antonin Artaud, *El teatro y su doble*, pp. 17-19 y 34-36. Este fragmento aparecía parcialmente reproducido en el encabezado de uno de los artículos del primer número de la revista *Cucaño*. Acha, *acha, cucaracha*, abril de 1980, año 1, nº 0, s/p., titulado "La crueldad y la agresión en el arte".
- <sup>21</sup> Diversas notas de prensa brasileña y argentina reflejaron los ecos de lo sucedido en São Paulo, ver "Presos pero contentos", en *Clarín*, Buenos Aires, martes 18 de agosto de 1981, p. 45. "Apalearon en San Pablo a seis artistas y un director de cine, argentinos, por haber malinterpretado una escena muy realista", en *La Razón*, Buenos Aires, martes 18 de agosto de 1981, p. 2 y "Curiosa experiencia de un grupo teatral rosarino en San Pablo", en *La Nación*, Buenos Aires, martes 18 de agosto de 1981, p. 3.
- <sup>22</sup> Primer paso / conquistar espacios / Tiene espacio abundante / ocupe y gírese (N. de la T.).

## JODEDERA (BENEFICIOS DEL BLOQUEO ECONÓMICO)

Una sociedad nueva no puede rendir culto a la inmundicia del capitalismo<sup>1</sup>.

Para una generación de artistas nacidos en Cuba después de 1959, que más adelante se convertiría en protagonista del llamado Renacimiento del Arte Cubano<sup>2</sup>, el déficit de información de arte contemporáneo y la falta de acceso al mainstream internacional influyeron como factores principales para que se desarrollara un arte efímero-conceptual con matices peculiares.

El aislamiento no sólo implicó el aplazamiento de la afluencia de información y la práctica del conocimiento, sino que favoreció un “malentendido” en su asimilación que, eventualmente, devino en versiones libres de las ideas centristas, a lo que se sumaron, entre otros aspectos, cualidades implícitas en la cultura caribeña de la isla: la influencia del desenfadado ritual Yoruba aplatanado en la cadencia de los ritmos populares, la danza, y en el oficio habitual de la religión; el característico sentido del humor cubano, asentado en una resignación diluida en “la jodedera”, una habilidad natural para adaptarse al momento y pasarla lo mejor posible, sorteando las dificultades o evitando meditar en ellas, “No coger lucha”; y la abulia de vivir en un sistema subvencionado, magnánimo, que postergaba las ansiedades del mundo liberal y sus exigencias.

Por otro lado, el sistema nacional de escuelas de artes, fundado en 1962, basado en métodos importados de las academias de la Unión Soviética y de la República Democrática de Alemania, que se ajustaban a la monolítica filosofía materialista científica, marxista-leninista, graduaba anualmente cientos de estudiantes de Bellas Artes que eran ubicados al azar en posiciones por todo el país. Literalmente, allí “donde La Revolución los necesitara”. Una gran mayoría terminaba como profesores o instructores de arte formando a otras generaciones de artistas. Otros ocupaban puestos laborales de perfil “artístico” como diseñadores,

medios de propaganda, cargos administrativos, etc. El estatus de “artista independiente” no fue una opción establecida hasta principios de los noventa.

Durante los primeros años laborales, que muchas veces transcurrían lejos de la capital o de las capitales de provincia, los artistas entraban en un “limbo” que se extendía alrededor de dos años. Se alejaban de la poca información profesional que encontraban en las escuelas a través de profesores y bibliotecas, quedando a expensas de las publicaciones estatales como la revista *Revolución y Cultura*<sup>3</sup> y un par de columnas culturales de la exigua prensa nacional. Los artistas que finalmente se establecían en la capital accedían a información especializada a través de medios fortuitos casi siempre personales, fragmentados y extemporáneos, creando una versión sui géneris de los textos y conceptos, incluso a través de las imágenes, en el caso de las publicaciones en idiomas foráneos.

Debemos mencionar que la televisión, el cine y las publicaciones literarias, como todo en el país, eran estatales y se proclamaban como “barreras infranqueables que enfrentaban resueltamente la penetración ideológica de los imperialistas”<sup>4</sup>. El sistema funcionaba perfectamente, había muy pocas posibilidades para que los artistas se “contaminaran” con la “corriente obstruccionista y colonizante”<sup>5</sup> o fueran víctimas de las “tendencias de élite”<sup>6</sup>. Imputaciones que, dependiendo de su gravedad, podían ser castigadas con la pérdida del puesto de trabajo o del derecho a ejercer la profesión en el país, hasta por más de una década. Durante el periodo conocido como el Quinquenio Gris (1970-1976), cuando se crean las Unidades Militares de Ayuda a la Producción (UMAP)<sup>7</sup>, la moda se consideraba como un “factor de independencia cultural”<sup>8</sup> y se cuestionaban las “costumbres y extravagancias”<sup>9</sup> de los artistas, entre otros requerimientos. El estatuto oficial era “Dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, ningún derecho”<sup>10</sup>, máxima que aún supedita el devenir cultural.

A diferencia del serio compromiso político de ideales partidistas-militantes antihegemónico que define el performance latinoamericano, en Cuba la “lucha contra el imperialismo” se practicaba sin convicción, como un panfleto oficial de corte oportunista que funcionaba como telón de fondo. Los artistas aprovechaban simplemente

el patrocinio de la institución, usando los espacios, eventos y medios para realizar las acciones. La crítica política funcionaba “diagonalmente”. El hecho de experimentar con medios y tendencias artísticas provenientes de países capitalistas, como el performance, se percibía como una posición de confrontación más que el concepto intrínseco en la obra. El carácter impredecible e inmediato de las acciones funcionaba como válvula de escape para los artistas, no sólo para expresar sus diferencias políticas, sino como burla a la presión de la censura y el inmovilismo institucional. En este último aspecto, el medio fue igualmente efectivo para los insulares que para los colegas artistas a nivel internacional.

En 1981, artistas del grupo conocido como Volumen Uno en colaboración con la Brigada Hermanos Saís<sup>11</sup> intervinieron la fuente de un parque en el centro de La Habana. Con métodos habituales del activismo político, aprovecharon la oportunidad y el relajamiento de la institución para poner en práctica herramientas propias del arte conceptual.

La escultura de Neptuno fue transformada de manera que simuló una perversa estatua de la libertad (brazalete nazi, máscara con antifaz y bandera de Estados Unidos)<sup>12</sup>.

Realizando uno de los primeros performances colectivos del arte cubano en la vía pública, la “acción plástica para condenar la fabricación de la bomba de neutrones y apoyar el discurso de Fidel (Castro)”<sup>13</sup>. Luego la prensa puntualizaba cómo los “talentosos pintores se sumaban así a los gestos que a lo largo y ancho de nuestra patria afirman la consciencia de todo un pueblo, prolongando las experiencias de arte tierra y los planteamientos de acciones plásticas, como elementos activos dentro de formulaciones contemporáneas”<sup>14</sup>.

La informalidad propia de los eventos ayudaba a que las acciones pasaran casi inadvertidas, diluidas en el habitual espectáculo del devenir político: mítines, desfiles, asaltos, lectura de comunicados, discursos, etc., tomando ventaja de las coyunturas del contexto para experimentar con las ideas foráneas. Era obvio que esos artistas no trabajaban para “la consciencia de un pueblo”, sino todo lo contrario. Ya tenían nociones del arte conceptual y sabían que era el arte de las llamadas “sociedades decadentes”<sup>15</sup>, y como tal lo usaban para identificar su posición ideológica.

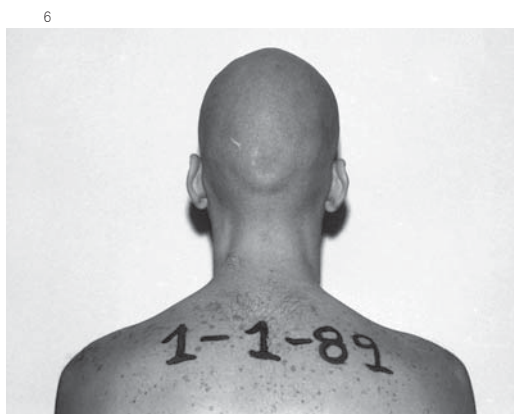
Es interesante que los primeros performances en Cuba vienen ligados no tanto a una situación artística como a una situación de tensión política, esto habla del papel que representó el performance junto con otras prácticas artísticas renovadoras que se introdujeron a finales de los 70s en el escenario estulto, conservador y dogmático que predominó en Cuba durante la década de los 70s y el tipo de ruptura que estas prácticas lograron hacer, no solamente por su contenido, sino por sus propias metodologías artísticas<sup>16</sup>.

Pero no todo el arte de acciones tenía necesariamente un viso contestatario, algunos artistas, casi siempre los mejor informados, inducían sus intereses a partir de la apariencia de otras obras vistas en publicaciones extranjeras, derivando en versiones estéticas que se ajustaban a los procedimientos vernáculos, no sólo en la sencillez, sino en la “falta de rigor” para cumplir las demandas del mainstream. Al no existir un mercado tampoco existía la noción de trascendencia o el posible efecto en el estatus social que la producción artística pudiera facilitar. El proceso transcurría como una devoción ética por el arte que finalmente evaluaban los colegas locales e interesados en la materia. La documentación se concebía en algunos casos de manera pedestre, entre otras cosas debido a la escasez de recursos, o si el artista era consciente de su importancia. Normalmente los eventos sucedían en medio de un desembarazo peculiar sin previa o posterior repercusión.

A finales de los ochenta, a raíz de varios incidentes que rodearon la abierta censura a exhibiciones y performances, las instituciones formalizaron ciertos reajustes en la política cultural como una respuesta paliativa. Por ejemplo, se estimulaba a los artistas más jóvenes que, a su vez, eran los más beligerantes, brindándoles más espacio en la escena oficial y una engañosa tolerancia para intentar disolver las acciones contestatarias. En ese breve lapso el arte efímero tuvo su periodo más prolífico, los eventos sucedían durante las inauguraciones en medio de una gran efervescencia, en ocasiones simultáneamente, y era habitual que los eventos no estuvieran anunciados.

El rango de tolerancia para definir una obra como performance era muy amplio; introducir una oca viva en una galería<sup>17</sup>, arrojarle ejemplares de libros a los espectadores durante el “lanzamiento”

J



- fig. 1. Jorge Crespo (Ritual ART-DE), *Sin título*, Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana, 1988. Fotografía: Adalberto Roque.
- fig. 2. Ángel Delgado, *La esperanza es la única que se está perdiendo*, Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, La Habana, 1990. Fotografía: Adalberto Roque.
- fig. 3. Segundo Planes, *La vida es una mierda y el mundo está loco*, Instituto Superior de Arte (ISA), La Habana, 1989. Fotografía: Nelson Villalobos.
- fig. 4. Leandro Soto, *Campamento miliciano*, Casa de la Cultura de Plaza, La Habana, 1984. Fotografía: Rigoberto Romero.
- fig. 5. Aldo Menéndez López "Aldito", *El indio*, Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana, 1988. Fotografía: Adalberto Roque.
- fig. 6. José Luis Alonso Mateo, *El pelo crece*, La Habana, 1989. Fotografía: Ramón Díaz Marzo.
- fig. 7. Glexis Novoa, *Al final todos bailan juntos*, danza callejera en la Galería Habana, La Habana, 1987. Fotografía: Nicolás Delgado.





de la novela apócrifa “El Eco de Umberto”<sup>18</sup>, interrumpir a Robert Rauschenberg durante una presentación en el Museo Nacional de Bellas Artes<sup>19</sup>, caminar por encima de un retrato del Che Guevara<sup>20</sup> o un baile de breakdance dentro de una galería<sup>21</sup> son algunos ejemplos que caracterizaron esas expresiones. Los acontecimientos transcurrían con total espontaneidad, distanciados de la parsimonia y solemnidad asociados al ya establecido género conceptual. Sin embargo, los mismos artistas empezaban a formular presupuestos que analizaban su propio proceso de asimilación cultural.

El examen de nuestra contemporaneidad desde una autovaloración está muy lejos de negar la importancia que han tenido las vanguardias artísticas en nuestro desarrollo gnoseológico, ni de cerrar las puertas a futuras ideas útiles, surjan donde surjan<sup>22</sup>.

Más adelante y paradójicamente, el artista Ángel Delgado con su performance *La esperanza es la única que se esta perdiendo*<sup>23</sup>, vaticina el fin de una era de riesgos y compromisos con el arte: “lo que vino después fue cinismo”<sup>24</sup>. El artista entró a una exhibición colectiva a la que no había sido invitado y se bajó los pantalones para terminar excretando encima de un ejemplar del periódico *Granma*<sup>25</sup>. Delgado fue acusado de escándalo público y cumplió seis meses de cárcel como escarmiento por su acción plástica.

Es significativo que con este performance culmina una etapa del arte en Cuba, una etapa radical, una etapa crítica, una etapa de gran energía y se produce una regresión represiva. Y hay un momento de cierre y censura, provocando que muchos artistas que formaban parte de ese movimiento emigraran definitivamente en el empate de la década del 80 y del 90<sup>26</sup>.

J

A partir de ese incidente se instaura una autocensura generalizada y la mayoría de los artistas comienzan a apartarse de las conductas y temas conflictivos. Surge el termino “ochentoso” alusivo a obras con temáticas contestatarias que recuerdan el periodo de la década “renacentista”. A la vez, el Ministerio de Cultura se reinventa una vez más y promueve una nueva política de apariencia liberal con toques lucrativos, estableciendo privilegios sin precedentes que favorecen la novísima generación que termina produciendo un arte con temáticas y estética análogas a las corrientes del mainstream internacional, misma política y producción artística que hoy prolifera en la escena internacional.

A fin de cuentas, los artistas han logrado colocarse en un panorama perspicaz dentro del tumultuoso escenario cubano, sorteando el aislamiento provocado por el bloqueo económico y el autobloqueo impuesto por el propio régimen. Encubriendo las ideas de la vanguardia cosmopolita con apariencias aleatorias para desorientar el rastro a los segurosos<sup>27</sup> y ejercer los conocimientos del arte

conceptual. En este ardid se desarrolló un movimiento, sin lugar a dudas, paradigmático dentro del arte cubano, que encontró en el arte efímero el instrumento más efectivo para evidenciar las calamidades de su periodo histórico sin renunciar a su derecho de libre expresión. Y, como si fuera poco, todo aconteció como una jodedera.

GN

#### NOTAS

- <sup>1</sup> Declaración del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura (23-30 de abril de 1971). Fragmentos tomados de la revista *Casa de Las Américas*, La Habana, nº 65-66, año XI, 1971.
- <sup>2</sup> El Renacimiento del Arte Cubano está relacionado con un grupo de artistas conocidos como Volumen Uno, título de una exhibición colectiva que agrupó a muchos de ellos, que surgió en la escena del arte a principios de los ochenta, así como una parte de la producción del arte de la segunda mitad de esa década.
- <sup>3</sup> *Revolución y Cultura*, revista mensual dedicada a la cultura y las artes fundada en La Habana en 1961.
- <sup>4</sup> Declaración del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura, óp. cit.
- <sup>5</sup> *Ibíd.*
- <sup>6</sup> *Ibíd.*
- <sup>7</sup> "Penetración ideológica" fue una de las frases adoptadas popularmente del lenguaje oficial de las organizaciones de masas para referirse a los ciudadanos que, de algún modo, tenían influencias de países capitalistas.
- <sup>8</sup> Declaración del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura, óp. cit.
- <sup>9</sup> *Ibíd.*
- <sup>10</sup> Fidel Castro, "Palabras a los intelectuales" (discurso), La Habana, junio de 1961.
- <sup>11</sup> Organización con fines culturales y artísticos que agrupa a jóvenes auténticamente revolucionarios, fundada en La Habana en octubre de 1986.
- <sup>12</sup> A. G. Alonso, "Acción Plástica", en *Juventud Rebelde*, órgano oficial de La Unión de Jóvenes Comunistas de Cuba, La Habana, 10 de noviembre de 1981.
- <sup>13</sup> Gerardo Mosquera, en entrevista con el autor, Miami, febrero de 2012.
- <sup>14</sup> A. G. Alonso, óp. cit.
- <sup>15</sup> Declaración del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura, óp. cit.
- <sup>16</sup> A. G. Alonso, óp. cit.
- <sup>17</sup> Gerardo Mosquera, en entrevista con el autor, Miami, febrero de 2012.
- <sup>18</sup> Francisco Lastra, Sin título, (performance), exhibición colectiva *Ojo Pinta*, del Grupo Arte Calle en la Galería L de La Habana, 11 de enero de 1988.
- <sup>19</sup> José Luis Alonso Mateo, *El Eco de Umberto* (performance), exhibición colectiva *No Por Mucho Madrugar Amanece Más Temprano*, Fototeca de Cuba, La Habana, 22 de marzo de 1988.
- <sup>20</sup> Aldo Menéndez "Aldito", "El Indio" y Grupo Provisional, (Carlos R. Cárdenas, Francisco Lastra y Glexis Novoa), *Very Good Rauschenberg*, (performances), durante una conferencia de Robert Rauschenberg en el Museo Nacional de Bellas Artes (R.O.C.I. - Cuba), La Habana, 1988.
- <sup>21</sup> Ariel Serrano, *¿Dónde estás Caballero Bayardo? Hecho historia o hecho tierra*, (performance), exhibición colectiva *Nueve alquimistas y un ciego*, Galería L, La Habana, 12 de octubre de 1987.
- <sup>22</sup> Glexis Novoa, *Al final todos bailan juntos*, (acción plástica), con el Grupo Cívico (danza popular/breakdance), exhibición colectiva *Veintitantos abriles*, Galería Habana, La Habana, 14 de marzo de 1987.
- <sup>23</sup> Abdel Hernández, Luis Gómez y Rubén Torres Llorca, "No por mucho madrugar amanece más temprano", (ensayo para la exhibición homónima), Fototeca de Cuba, La Habana, 10 de enero de 1988.
- <sup>24</sup> *La esperanza es la única que se esta perdiendo*, Ángel Delgado (*El Objeto Esculturado*, exhibición colectiva), Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, La Habana, 4 de mayo de 1990.
- <sup>25</sup> Tania Bruguera, en entrevista con el autor, Miami, 1998. ["lo que vino después fue cinismo"], expresión usada en referencia a las consecuencias en el comportamiento y la producción artística a raíz de eventos de la misma índole ocurridos a finales de la década (en específico al performance colectivo *El juego de pelota*).
- <sup>26</sup> A. G. Alonso, óp. cit.
- <sup>27</sup> "Seguroso/s", término popular que alude a los agentes del Departamento de la Seguridad del Estado Cubano.

## LOCA/ DEVENIR LOCA

En 1984, la revista *Cerdos y Peces*, “suplemento marginoliento” del semanario *El Porteño*, publicó un ensayo del poeta, escritor y activista argentino Néstor Perlongher titulado “El sexo de las locas”<sup>1</sup>. En éste como en otros escritos y poemas de Perlongher, la figura de la “loca” encarna una subjetividad desobediente que desafía el orden social dominante fundado en la norma heterosexual al trastornar, en la escandalosa artificialidad de la pluma marica y en la “errancia sexual”<sup>2</sup> de su deambular clandestino en calles y “teteras”<sup>3</sup>, el orden de los cuerpos producido y administrado por dicho régimen de poder. En la escritura de Perlongher, la loca constituye un cuerpo expulsado y perseguido, un abyecto que amenaza o perturba, en su imposible ajuste a los moldes disciplinarios de la normalidad heterosexual, la forzada estabilidad de la norma *straight*<sup>4</sup> en su gestión sexo-política de los cuerpos. La loca “transita en el límite, en una línea de exterminio: allí donde el desafío de ciertos cuerpos se verifica alrededor de una eliminación posible o deseada”<sup>5</sup>.

Pero la loca no sólo encarna una subjetividad que transgrede el orden heterosexual, al mismo tiempo aparece relegada a una posición marginal dentro del movimiento homosexual, en contraste con el *gay* masculino de clase media, cuyo lugar como modelo de ciudadano será central para las políticas de visibilidad y asimilación sostenidas por dicho movimiento a partir de la década de los ochenta. Para Perlongher, sin embargo, el “modelo gay”<sup>6</sup>, en tanto que identidad y “posibilidad personológica”, se fundaba en un orden disciplinario de los cuerpos y de la subjetividad homosexuales dentro de los bordes pacificados de un “modelo de conducta” tolerable, involucrando, al mismo tiempo, la exclusión o invisibilización de aquellas corporalidades rebeldes cuyos descalces de la norma no se ajustaban a dichos parámetros de inteligibilidad<sup>7</sup>. Así, la identidad gay suponía, para Perlongher, una “territorialización de la homosexualidad y del devenir homosexual”<sup>8</sup>, que cancelaba las fugas desobedientes e inasimilables de la marica en la constitución docilizante de un patrón de comportamiento que, lejos de subvertir el orden mayoritario

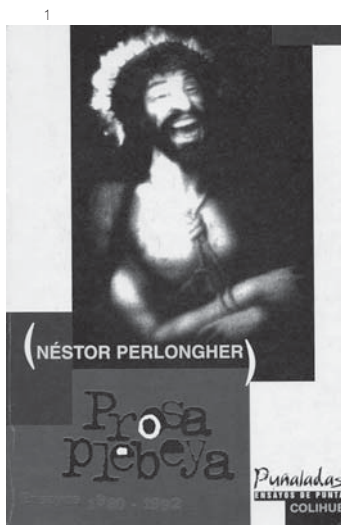


fig. 1. Néstor Perlongher, *Prosa Plebeya. Ensayos 1980-1992*, Buenos Aires: Colihue, 1997.

fig. 2. Néstor Perlongher, *La prostitución masculina*, Buenos Aires: Ediciones de la Urraca, 1993

heterosexual y sus regímenes de poder, involucraba “una ampliación” del modelo de normalidad encarnado en la “heterosexualidad conyugalizada y monogámica”<sup>9</sup>. Se instauraba, así, “una suerte de normalidad paralela [...] dividida entre *gays* y *straights*”. Normalización y producción de subjetividad que encausaba y disciplinaba las fugas insubordinadas de los cuerpos y el deseo, arrojando “a los bordes a los nuevos marginados, los excluidos de la fiesta: travestis, locas, chongos, gronchos”<sup>10</sup>.

En *O negócio do michê. Prostituição viril em São Paulo*<sup>11</sup>, Perlongher extendió estos argumentos críticos, al referirse a la “identidad homosexual”:

La idea de “identidad homosexual” sólo 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 recrudescimiento de la intolerancia popular hacia la nueva homosexualidad “blanqueada”, beneficiaria de la tolerancia burguesa<sup>12</sup>.

La crisis del sida o, más precisamente, el *dispositivo médico-moral* articulado en torno a la crisis del sida, interceptó las demandas igualitarias postuladas por el movimiento gay, con la vigilancia y regulación médicas de las prácticas sexuales, en una llamada al orden de los cuerpos que condenaba las derivas desobedientes de las sexualidades nómades y volvía a marginar a la loca en el sitio de la abyección, como potencial agente de contagio.

En un artículo publicado en 1987 en el diario brasileño *Folha de São Paulo*, Perlongher sostuvo que la emergencia del sida desencadenó “un verdadero dispositivo de moralización y normalización de las uniones sensuales [...] en una empresa terapéutica de regulación de la sexualidad”<sup>13</sup>. Este argumento es uno de los principales ejes de su libro *O qué é AIDS*, publicado en Brasil ese mismo año<sup>14</sup>. A partir de la concepción del poder disciplinario en Michel Foucault y de su noción de “dispositivo de la sexualidad”, crucial en el análisis de la producción biopolítica de los cuerpos que el filósofo francés aborda en el primer volumen de su *Historia de la sexualidad*<sup>15</sup>, Perlongher discute la gestión disciplinaria de los cuerpos en el contexto de la crisis del sida. “Si los homosexuales son, en algún sentido, ‘criaturas’ médicas”, escribe, “¿no podría el episodio del SIDA servir para reintegrar a los discolos al rebaño?”<sup>16</sup>. En tal sentido, si la medicina había organizado los modos de nominación y demarcación de



fig. 3. Néstor Perlongher, *El fantasma del sida*, Buenos Aires: Puntosur, 1988.

la homosexualidad desde su invención en el siglo XIX, y si las reivindicaciones de los movimientos homosexuales desde 1969 habían desafiado el orden médico psiquiátrico y jurídico sobre el que se fundaba la concepción de la homosexualidad como anormalidad y desvío, la problemática del sida parecía reconducir a las prácticas homosexuales a los dispositivos disciplinarios del discurso médico.

En contraste con el nomadismo de los cuerpos y el deseo que Perlongher interpretó en las derivas del deambular homosexual en la ciudad, así como también en el sexo promiscuo y en la orgía<sup>17</sup>, el episodio del sida involucraba un “dispositivo de sedentarización”<sup>18</sup> cuyo correlato era la integración tolerante del gay “en las grillas de la *normalidad ampliada*”, “en ghettos dorados de gays plásticos y bien educados”, mediante una modelización disciplinaria de la homosexualidad que desplazaba hacia los márgenes a las “homosexualidades populares”<sup>19</sup>. En un provocativo juego de palabras, Perlongher sostenía que “el A.I.D.S. [...] termina fusionándose en un ‘movimiento GAIDS’, o sea, la producción de nuevas exclusiones”<sup>20</sup>. El dispositivo del sida aparecía atado a una mecánica de poder que, al mismo tiempo, involucraba la producción y organización políticas de los cuerpos y sus órganos según una jerarquía funcional y una administración regulada de los placeres y de las prácticas sexuales:

La boca para comer, el culo para cagar, el pene para la vagina, etc. Los usos alternativos del cuerpo



suelen ser considerados prescindibles; sobre todo el coito anal [...] está en el blanco de las operaciones médico-periodísticas desencadenadas a partir del SIDA<sup>21</sup>.

Para Perlongher, esta “medicalización”<sup>22</sup> del sexo y de la vida extendida a partir del dispositivo del sida, prolongaba sus efectos en una “‘desexualización’ de la homosexualidad”<sup>23</sup>, traducida en una “redistribución y control de los cuerpos perversos”<sup>24</sup> que entraba en contradicción con el potencial desterritorializante que él reconocía en el “sexo nómade”:

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*, encorseando 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 través de la cual la homosexualidad, paradójicamente, se desexualiza y se abstiene de las delicias de la sodomía.

Si la afirmación de la “identidad homosexual”, en su ajuste a las políticas de integración, tenía como su necesario correlato la marginación de las “homosexualidades populares”, para Perlongher, la subversión de este orden de poder no podía articularse desde la reivindicación de una identidad *otra*, en tanto que mera alteridad disidente (susceptible de ser neutralizada en su integración sin conflicto al discurso pacificante de la diversidad), sino como deriva desterritorializante, como *devenir*. En su crítica a la problemática de las identidades, Perlongher tomó los argumentos de Gilles Deleuze y Félix Guattari acerca del devenir y el deseo<sup>25</sup>. Para Perlongher, la insistencia en la cuestión identitaria (su “inflación”) operaba en la desactivación de “un tipo de demanda social”, del orden del deseo cuyas fugas de la norma se ubicaban de manera conflictiva respecto de las exigencias de coherencia y estabilidad solicitadas

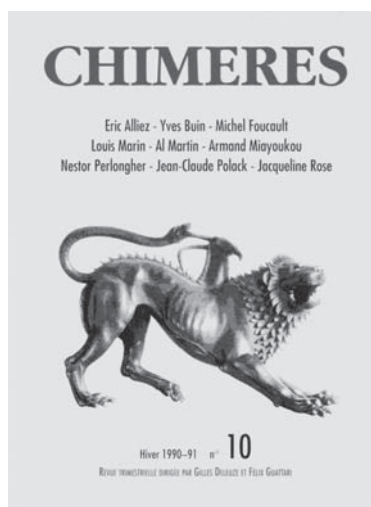


fig. 4. *Chimères*, n° 10. Incluye el texto de Néstor Perlongher “Les vicissitudes des garçons de la nuit”, París, 1990-1991.

a las identidades. Éstas constituyen dispositivos regulatorios que inhiben y administran, mediante la “traducción/reducción de la diferencia a la identidad”<sup>26</sup>, los posibles devenires que amenazan con trastornar su integridad:

“La teoría de la identidad [...] tiene una dudosa ventaja, que es la de aceptar esa diferencia para traducirla en términos de identidad” y “amenguar sus contenidos demasiado subversivos”<sup>27</sup>.

En contraste con las lógicas reivindicativas de las identidades, Perlongher articulará su discusión crítica en torno a la noción de devenir. En su ensayo “Los devenires minoritarios”, de 1991, se refirió a esta noción en los términos de Deleuze y Guattari en *Mil mesetas*<sup>28</sup>:

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”<sup>29</sup>.

En la apuesta política del devenir parece resonar una de las consignas que Perlongher sostuvo en los primeros años de la década del setenta, desde su actuación en el Frente de Liberación Homosexual: “no se trata de liberar a los homosexuales, sino de liberar la homosexualidad”<sup>30</sup>. Es decir, de activar un “devenir homosexual” (no sólo en aquellos sujetos que se identifiquen o se reconozcan a sí mismos

como homosexuales), susceptible de subvertir el orden mayoritario heterosexual.

El concepto de devenir es crucial en la interpretación que hace Perlongher de la circulación del deseo desde *O negócio do michê*. En su condición “minoritaria”, el devenir supone una liberación de los flujos deseantes que escapa a los ordenamientos previstos en las solicitudes de congruencia reclamadas a las identidades y potencia la activación micropolítica de nuevos procesos de subjetivación que fisuran el orden dominante mayoritario:

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 implorar la propia sujeción del sujeto que soporta y garantiza. Tal la pragmática de la revolución molecular [...]. 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<sup>31</sup>.

Para Perlongher, los grupos minoritarios debían articular su accionar micropolítico en la movilización de líneas de fuga susceptibles de desquiciar las políticas de territorialización mediante las cuales la “producción de subjetividad capitalista”<sup>32</sup> modeliza el deseo y, al mismo tiempo, disciplina las identidades disidentes, gestiona su visibilidad docilizándolas, las devuelve a su cauce, les asigna un territorio que fija y domestica su revulsividad insumisa. En esta dirección crítica es posible pensar a la loca, más que en términos de una identidad estable y definitiva, como un *devenir* de la sexualidad capaz de potenciar, en su liberación deseante, la subversión no sólo del orden heterosexual, sino también de los repliegues homonormativos condensados en la “normalidad ampliada” del modelo gay. “El sexo de las locas”, afirma Perlongher, “sería, entonces, la sexualidad loca”<sup>33</sup>. Una sexualidad que, lejos de ceñirse a los amarres de sentido de las adscripciones identitarias y sus dispositivos de normalización,

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<sup>34</sup>.

Así, no se trata, para Perlongher, de subsumir las singularidades en una “generalidad personalógica: ‘el homosexual’”, sino, por el contrario, de “soltar todas las sexualidades, abrir todos los devenires [...]”. Hacer saltar a la sexualidad ahí donde está”<sup>35</sup>.

En el promiscuo nomadismo de la loca, Perlongher reconoce una insubordinación de los cuerpos y de las sexualidades desde donde hacer estallar las identidades normalizadas y movilizar nuevos modos de subjetivación micropolítica disidente. Lo que está en juego en el sexo nómade 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”<sup>36</sup>.

FD

#### NOTAS

- <sup>1</sup> Néstor Perlongher, “El sexo de las locas”, en *El Porteño*, suplemento *Cerdos y Peces*, Buenos Aires, n° 27, marzo de 1984. Posteriormente fue incluido en Néstor Perlongher, *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*, Buenos Aires: Colihue, 1997 [selección y prólogo de Christian Ferrer y Osvaldo Baigorria]. El texto fue presentado originalmente como conferencia en el Centro de Estudios y Asesoramiento en Sexualidad (CEAS) en enero de 1983, durante un viaje de Perlongher a Buenos Aires (en 1981 Perlongher se había exiliado a São Paulo).
- <sup>2</sup> Néstor Perlongher, *La prostitución masculina*, Buenos Aires: Ediciones de la Urraca, 1993, p. 76.
- <sup>3</sup> El término “tetera” se refiere a los baños frecuentados por homosexuales como lugares de encuentro y sexo casuales.
- <sup>4</sup> El término anglosajón *straight* se traduce como “heterosexual” y como “recto”.
- <sup>5</sup> Gabriel Giorgi, “Sodoma Buenos Aires”, en *Sueños de exterminio. Homosexualidad y representación en la literatura argentina contemporánea*, Rosario: Beatriz Viterbo, 2004, p. 154.
- <sup>6</sup> Néstor Perlongher, “El sexo de las locas”, óp. cit.
- <sup>7</sup> En una dirección crítica próxima a los argumentos de Perlongher, el artista Jorge Gumier Maier, entonces periodista de *El Porteño*, escribió una provocativa nota bajo el título “La mítica raza gay”. Allí se refirió a la “identidad gay” como una “audaz invención del poder”: “El poder necesita crear dóciles criaturas mitológicas para codificar sus terrores y articular su discurso moral represivo [...]”. Forjar

- el estereotipo gay (pulíendolo de sus aristas más revulsivas) es clarificar el objeto para mayor gozo de la Ciencia y eficacia del Control Social [...]. Olvidando lo nómada del deseo, reclamando la propiedad privada de las prácticas homo-sexuales", Jorge Gumier Maier, "La mítica raza gay", en *El Porteño*, Buenos Aires, octubre de 1984, n° 34.
- <sup>8</sup> "El negocio del deseo", entrevista de Marcelo Ekhard y Emilio Bernini a Néstor Perlongher, en *Espacios*, Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, Buenos Aires, noviembre-diciembre de 1991. También publicada en Néstor Perlongher, *Papeles insumisos*, Adrián Cangí y Reynaldo Jiménez (eds.), Buenos Aires: Santiago Arcos, 2004.
- <sup>9</sup> Néstor Perlongher, "El sexo de las locas", óp. cit.
- <sup>10</sup> Néstor Perlongher, *ibid.*
- <sup>11</sup> Néstor Perlongher, *O negocio do michê. Prostituição viril em São Paulo*, São Paulo: Brasiliense, 1987. Este estudio corresponde a la tesis con la que Perlongher recibió en 1986 su título de Máster en Antropología Social en la Universidad de Campinas (Brasil). El término *michê* pertenece al argot brasileño y se corresponde, como él mismo señala en la introducción del libro, con el "taxiboy" en Buenos Aires y el "chapero" en Madrid. En Argentina el libro iba a ser publicado originalmente por la editorial Puntosur bajo el título *El negocio del deseo. La prostitución viril*, con traducción de Gumier Maier y del mismo Perlongher. Se publicó de manera incompleta como *La prostitución masculina* (óp. cit.) y varios años más tarde en su versión completa, como *El negocio del deseo. La prostitución masculina en San Pablo*, Buenos Aires: Paidós, 1999.
- <sup>12</sup> Néstor Perlongher, *La prostitución masculina*, óp. cit., pp. 98-99. Estos planteos también son abordados por Perlongher en "O michê é homossexual? ou a política da identidade", en Ítalo Tronca (ed.), *Foucault vivo*, Campinas: Pontes, 1987.
- <sup>13</sup> Néstor Perlongher, "El orden de los cuerpos", en *Folha de São Paulo*, 21 de febrero de 1987. También publicado en Néstor Perlongher, *Prosa plebeya*, óp. cit.
- <sup>14</sup> Néstor Perlongher, *O qué é AIDS*, São Paulo: Brasiliense, 1987. Al año siguiente, el libro se publicó en Argentina con el título *El fantasma del SIDA*, Buenos Aires: Puntosur, 1988.
- <sup>15</sup> Publicado en 1976 y traducido al español un año más tarde. En Brasil, la primera edición es de 1988.
- <sup>16</sup> Néstor Perlongher, *El fantasma del SIDA*, óp. cit., p. 81.
- <sup>17</sup> A propósito del potencial nómada de la orgía, señaló en una entrevista: "Yo creo que los espacios están dados para que vos entrés en las leyes del mercado sexual (que prometen una pseudo felicidad acolchada, y que en realidad sólo producen angustia frivolidad) o para que usés los espacios para crear nuevas formas de nomadización. Y una de esas formas está, curiosamente, en el espacio de la orgía [...]. Los buracos, los agujeros que ese mismo dispositivo ofrece pueden también ser usados en alguna otra dirección", "El espacio de la orgía. Una conversación con Néstor Perlongher", entrevista de Osvaldo Baigorria, en *El Porteño*, suplemento *Cerdos y Peces*, Buenos Aires, n° 43, julio de 1985. También publicada como "El espacio de la orgía", en Néstor Perlongher, *Papeles insumisos*, óp. cit.
- <sup>18</sup> "El negocio del deseo", óp. cit.
- <sup>19</sup> Néstor Perlongher, *El fantasma del SIDA*, óp. cit., p. 76. El destacado pertenece al original.
- <sup>20</sup> "El espacio de la orgía...", óp. cit.
- <sup>21</sup> Néstor Perlongher, *El fantasma del SIDA*, óp. cit., pp. 89-90.
- <sup>22</sup> *Ibid.*, pp. 79 y 84.
- <sup>23</sup> *Ibid.*, p. 81.
- <sup>24</sup> *Ibid.*, pp. 80-81.
- <sup>25</sup> Los escritos de Deleuze y Guattari constituyen una significativa referencia en la cartografía del deseo homosexual que Perlongher traza en su estudio *O negocio do michê*. Su ensayo "Vicissitudes do michê" (*Temas IMESC*, São Paulo, n° 1, vol. IV, 1987) fue posteriormente publicado en la revista francesa *Chimères*, dirigida, precisamente, por Deleuze y Guattari: "Les vicissitudes des garçons de la nuit", en *Chimères*, París, n° 10, invierno de 1990-1991. A Guattari lo conoció personalmente en São Paulo en 1982, en el contexto de una gira que el francés realizó entre los meses de agosto y octubre, organizada por su amiga la psicoanalista Suely Rolnik. Los debates sostenidos en el curso de este viaje fueron posteriormente publicados en Félix Guattari y Suely Rolnik, *Micropolíticas. Cartografías do desejo*, Petrópolis: Vozes, 1986, [traducido al español como *Micropolítica. Cartografías del deseo*, Buenos Aires: Tinta Limón y Traficantes de Sueños, 2005].
- <sup>26</sup> Néstor Perlongher, "Los devenires minoritarios", en *Prosa plebeya*, óp. cit.
- <sup>27</sup> "El negocio del deseo", óp. cit.
- <sup>28</sup> Publicado en 1980. Perlongher cita la edición francesa en sus escritos. Cabe mencionar que en 1981 se publica en Brasil una selección de textos de Guattari a cargo de Suely Rolnik —quien también realiza la traducción y prologa la edición—, libro que constituye otra de las referencias de Perlongher en relación con la problemática del devenir, la circulación del deseo y la producción de subjetividad. Félix Guattari, *Revolução Molecular: pulsações políticas do desejo*, São Paulo: Brasiliense, 1981.
- <sup>29</sup> "Los devenires minoritarios" fue publicado por primera vez en Christian Ferrer (ed.), *El Lenguaje Libertario. Vol. 2*, Montevideo: Nordam, 1991 y, en una versión reducida, en la *Revista de Crítica Cultural*, Santiago de Chile, n° 4, noviembre de 1991. Posteriormente fue incluido en *Prosa plebeya*, óp. cit. En referencia a las condiciones de escritura del ensayo, Perlongher cita el libro de Guattari y Rolnik *Micropolíticas...*, "texto a partir del cual éste ["Los devenires minoritarios"] se monta".
- <sup>30</sup> Así lo refiere un exmilitante del FLH en su testimonio en el documental *Rosa Patria* (2009), dirigido por Santiago Loza. El FLH se conformó en 1971 y se disolvió tras el golpe de Estado de 1976. Dentro del FLH, Perlongher lideró el grupo Eros e integró el núcleo editor del órgano de difusión del Frente, la revista *Somos*. A mediados de los ochenta, publicó un texto titulado "Historia del Frente de Liberación Homosexual de la Argentina", en Zelmar Acevedo, *Homosexualidad: hacia la destrucción de los mitos*, Buenos Aires: Ediciones del Ser, 1985. Zelmar Acevedo también había sido militante del FLH.
- <sup>31</sup> Néstor Perlongher, "Los devenires minoritarios", óp. cit.
- <sup>32</sup> "Lo que estamos buscando es intensidad", entrevista de Enrique Symms a Néstor Perlongher, en *Cerdos y Peces*, Buenos Aires, mayo de 1987. También publicada en *Papeles insumisos*, óp. cit. Siguiendo a Guattari, cabe señalar que la producción esencial de la "subjetividad capitalística" no tiene lugar únicamente en el orden de la representación, sino también, y sobre todo, en la "modelización de los comportamientos, la sensibilidad, la percepción, la memoria, las relaciones sociales, las relaciones sexuales, los fantasmas imaginarios, etc.", Guattari y Rolnik, *Micropolítica...*, óp. cit.
- <sup>33</sup> Néstor Perlongher, "El sexo de las locas", óp. cit.
- <sup>34</sup> *Ibid.*
- <sup>35</sup> *Ibid.*
- <sup>36</sup> "Lo que estamos buscando es intensidad", óp. cit.

# MÁSCARAS

## FANTASMA

[...] para las masas en su existencia más honda, inconsciente, las fiestas de alegría y los incendios son sólo un juego en el que se preparan para el instante enorme de la llegada de la madurez, para la hora en la que el pánico y la fiesta, reconociéndose como hermanos, tras una larga separación, se abracen en un levantamiento revolucionario...<sup>1</sup>.

## DESIDENTIFICACIÓN

La máscara, según la concibe Bajtin, es una “negación de la identidad y del sentido único”, una “expresión de las transferencias”. Tal como se utiliza en la fiesta y en prácticas artísticas y políticas, la máscara hace emerger otros libretos sociales; aparece como el revés del tiempo, permite que el sentido se renueve. La máscara actúa a modo de catalizador: no sólo cubre el rostro, sino que en ese mismo gesto se revelan también diferentes facetas de un cuerpo social. Así, la máscara deconstruye de inmediato las relaciones objetivas, interfiere en los esquemas perceptivos y avasalla el fundamento de la inteligibilidad normativa o normalizada del otro. La “voluntad de verdad” dentro de este sistema de inteligibilidad puede provocar la percepción de que la máscara falsea la “verdad” (la verdad como discurso de poder), en lugar de permitir verla como parte de la construcción misma de las varias verdades posibles. La máscara interrumpe el reconocimiento del “sujeto” (entendido como aquél que se sujeta a la estructura social), impulsando un conjunto de artificios, vestimentas, accesorios y comportamientos que construyen un personaje en la superficie del cuerpo. En escenarios marcados por el control de los cuerpos, estos nuevos modos de ser y de comportarse encarnados adquieren una gran potencia de provocación y seducción. La pintura/máscara y el vestido extravagante persiguieron alterar los contornos de una identidad supuestamente estable, agregando al espectro de lo visible nuevas identidades y disolviendo las ya consolidadas. La máscara modifica o invierte los dispositivos de identificación de clase, de género o de especie animal, impugnando el régimen simbólico de la

política oficial y de la normalidad cotidiana. La máscara permite incorporar nuevas subjetividades dentro de un periodo predeterminado, de un espacio-tiempo que suspende y subvierte el orden las identidades.

## DESAPARICIÓN

El movimiento de derechos humanos en la Argentina utilizó la máscara como recurso simbólico. La marcha de las máscaras blancas (realizada en Buenos Aires el 25 de abril de 1985, al conmemorarse las 450 rondas de las Madres de Plaza de Mayo) recupera y multiplica un recurso que ya había sido usado en el exilio europeo por la asociación AIDA (Asociación Internacional de Defensa de los Artistas Víctimas de la Desaparición en el Mundo), fundada en París en 1979 por Ariane Mnouchkine y Claude Lelouch. El Frente por los Derechos Humanos (grupo de apoyo juvenil a las Madres) produjo cientos de máscaras blancas e iguales que fueron repartidas a los manifestantes. Como en el acto de poner el cuerpo para producir las siluetas, esta acción proponía que el manifestante que portaba la máscara ocupara el lugar del desaparecido, le prestara su cuerpo. A diferencia





## MÁSCARAS



figs. 1, 2. Ticio Escobar, imágenes del ritual Arete Guasu, Chaco (Paraguay), 1986-1993.

fig. 3. Roberto Pera, *Marcha de las máscaras convocada por las Madres de Plaza de Mayo*, Buenos Aires, 25 de abril de 1985.

fig. 4. Marcha "No me olvides", Santiago de Chile, 1988. Fotografía: Marco Ugarte.

fig. 5. Gang, *Intervenção*, Río de Janeiro, 1982. Eduardo Kac con *piróculos* y minifalda rosa durante la performance en la playa de Ipanema. Fotografía: Belisario Franca.

fig. 6. Luiz Fernando Borges da Fonseca, serie *Homem de Neanderthal*, en el LP *Água do Céu-Pássaro*, de Ney Matogrosso, Figueiras, Restinga da Marambaia, Río de Janeiro, 1976.

fig. 7. Maris Bustamante para el No-Grupo, *El pene como instrumento de trabajo*, Ciudad de México, 1982.

M

de otros usos de la máscara que tienden a pluralizar la identidad, en este caso el recurso a la máscara tendía a la abstracción en una suerte de equivalente general de la imagen del desaparecido. El recurso uniformizador de la máscara, que neutralizaba el rostro y lo volvía anónimo, despertó valoraciones encontradas dentro del movimiento de las Madres, enfrentándose dos posiciones<sup>2</sup>. Según señala Ulises Gorini, por un lado, “algunas madres no estuvieron de acuerdo con el uso de las máscaras porque ‘borraban’ la identidad individual de cada desaparecido”. Quienes defendían el recurso de las máscaras argumentaban, por otro lado, que “se reconocía un nuevo estadio: el desaparecido ya no era el hijo propio, o en todo caso, todos los desaparecidos eran un mismo hijo, un mismo rostro. La maternidad socializada trascendía a la maternidad singular que se expresaba en la fotografía individual de las pancartas”<sup>3</sup>.

#### INOCULACIÓN

Las máscaras utilizadas en el ritual chiriguano Arete Guasu son una propuesta de inoculación. Su misión es la de interpelar. El arte indígena nunca se ajusta a lo que los centros hegemónicos llaman arte contemporáneo. Su contemporaneidad se contrapone como una contemporaneidad otra. Damos por sentado que el tiempo nos iguala, suponemos que lo contemporáneo significa similitud y correspondencia. El arte indígena actual desequilibra esa certeza, la hace balbucear. Las reticencias a pensar el arte indígena en términos de equivalencia con el arte erudito (identificado con lo que dicta la historia del arte), es, cuanto lo menos, curiosa. Si Arete Guasu es un episodio problemático, lo es desde un aspecto productivo: no cuadra con el resto, se “sale de libreto”. Se trata de una experiencia que no se inscribe totalmente en el andamiaje construido y lo hace tambalear. La idea de que las máscaras de un ritual indígena transculturado estén observando desde sus ojos vacíos un ritual de la cultura occidental, como es la visita a un museo de arte contemporáneo, implica la presencia de una mirada extraña al interior del mismo. Se trataría de invertir de algún modo la experiencia del occidental que asiste a los rituales indígenas. De ese modo, las máscaras del ritual se situarían como un parásito del así llamado arte contemporáneo. Un parásito nunca es bienvenido. Nadie prepara su lugar en un cuerpo. El parásito

ocupa un lugar vulnerable: una herida, una porosidad, una mucosa. El arte indígena y su ser contemporáneo atacan la herida que deja abierta la concepción occidental de la historia de arte.

La lectura antropológica y estética que propuso Ticio Escobar en los ochenta sobre el Arete Guasu evidencia la condición de invisibilidad del arte indígena y contribuye a que sea revertida. Una operación de restitución que fue acompañada durante los ochenta en muchas partes del continente.

FN, LC, SH, AL, PV

#### NOTAS

- <sup>1</sup> Walter Benjamin, “Imágenes que piensan”, en *Obras completas*, tomo IV, vol 1, Madrid: Abada Editores, 2010, p. 321.
- <sup>2</sup> Las máscaras también fueron cuestionadas por grupos de la izquierda peronista, que consideraban que se negaba la identidad política de los desaparecidos, y lo que debía hacerse era lo contrario: “desenmascarar a los desaparecidos para que se supiera quiénes eran, difundir sus propósitos y sus luchas”, en Osvaldo Bayer, “Los 450 jueves que nos devolvieron la dignidad”, en *Madres de Plaza de Mayo*, Buenos Aires, n° 6, mayo de 1985, p. 386.
- <sup>3</sup> Ulises Gorini, *La rebelión de las Madres*, Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2006, tomo II, pp. 385-387.

## MUSEO BAILABLE

Como señala Roberto Amigo —refiriéndose a la escena argentina, aunque su comentario podría hacerse extensivo a otras partes de América Latina—, “existen dos actitudes estéticas complementarias en el arte de los ochenta que parten de la idea del cuerpo como soporte de lo artístico: la *vindicadora* y la *festiva*”<sup>1</sup>. A pesar de que los relatos construidos retrospectivamente de aquel vital periodo insisten en enfrentarlas como bandos irreconciliables, el de los militantes y el de los under, ambas actitudes “afirman el arte como práctica relacional, que puede ser vindicadora y festiva a la vez”<sup>2</sup>. Muchas veces, fueron los mismos sujetos los que impulsaron iniciativas en una u otra clave. Un caso evidente en ese sentido es el de los Museos Bailables, proyecto curado en Buenos Aires por Fernando “Coco” Bedoya, a la



fig. 2. Fernando “Coco” Bedoya, *Karola Kemper*, Buenos Aires, 1989.

vez impulsor del colectivo de activismo artístico **GAS-TAR/C.A.Pa.Ta.Co**, vinculado al trotskismo, cuyo trabajo de activación en contextos de lucha se desarrolla desde 1980 junto al movimiento de derechos humanos y en distintos conflictos obreros o populares.

A lo largo de 1988, Bedoya organiza cuatro Museos Bailables, en rigor, convocatorias a artistas visuales, fotógrafos, cineastas, músicos, poetas, performers, mimos, estencileros y demás<sup>3</sup> para ocupar durante una noche el ámbito de distintas discotecas de aquellos años (tanto de la movida under como las de moda). El primero, en Medio Mundo Varieté, se llamó a secas “Museo Bailable”; el segundo, en Bivo Do Pe, “El crepúsculo de los libertadores”; y el tercero, en Freedom, “Prima-Vera”. La actividad habitual de la discoteca no se interrumpía, sino que se veía sorprendida, interferida o afectada por un cúmulo de propuestas artísticas. El propio nombre del acontecimiento contenía el oxímoron, la invitación al desorden: ¿se puede bailar en un museo?, ¿puede una discoteca devenir museo? Lo que menos ocurría allí era lo que habitualmente pasa en los museos de arte: ver cuadros colgados en la pared. Quedaba abolida la distancia de expectación respetuosa propia de la experiencia del museo.

Había, sí, algunas pocas piezas colgadas, pero en condiciones tales (a tal altura y con tan poca luz) que eran casi invisibles. El asunto podía ser desconcertante incluso para los propios participantes. Juan Carlos Romero recuerda:



fig. 1. Fernando “Coco” Bedoya, *Tomarte*, Rosario, 1990.



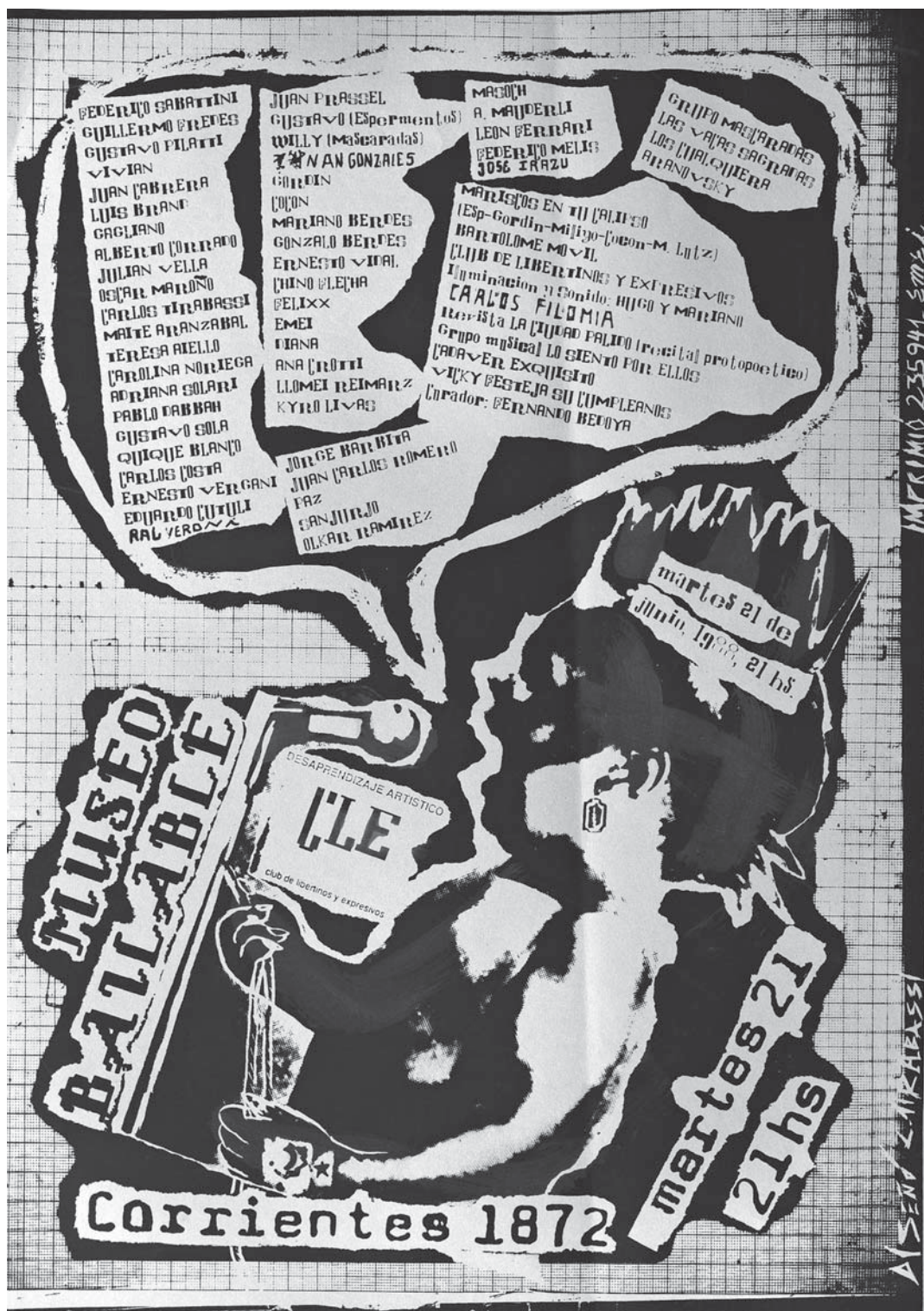


fig. 3. Museo Bailable, Buenos Aires, 1988. Comisario: Fernando "Coco" Bedoya, diseño: Carlos Negro Tirabassi, impresión: "Emei".



Estuve en el primer Museo Bailable convocado por Fernando Bedoya y recuerdo que las obras las colgaron a más de dos metros de altura y que el boliche estaba a media luz así que no se podía ver casi nada. Me quedé allí algo así como media hora y me fui sin saber cómo terminaría todo<sup>4</sup>.

Por su parte, Ral Veroni, por entonces joven poeta y grafitero, se entusiasma:

Ese museo era una idea sensacional. Coco y Emei, su compañera, convocaban a los artistas a una disco y en una sola noche todos exponían lo suyo: pintores, bailarines, actores, poetas, al cabo de unas semanas volvían a hacer lo mismo en otro lugar<sup>5</sup>.

La táctica —rememora Bedoya— era unir iniciativas artísticas radicalizadas, aglutinar gente que estaba haciendo cosas, ponerlos a convivir una noche<sup>6</sup>.

Sujetos y escenas que de otro modo quedarían desgajadas o inconexas, como León Ferrari y el Club de Libertinos y Expresivos (CLE), los joven-císimos Mariscos en tu Calipso (Miliyo, Gordin, Lutz y Cocon), Batato Barea, Eduardo Cutuli, La Academia del Bardo o los fanzineros de Parque Rivadavia, por mencionar unas pocas. Bedoya reconoce que la idea de Museo Bailable le debe mucho al Festival de Arte Total Contacta 79, organizado en 1979 en Lima por Francisco Mariotti, integrante —con Bedoya— del colectivo Paréntesis y luego fundador del Taller E.P.S. Huayco. En Contacta 79 confluyeron durante cuatro días obras de géneros tradicionales (poesía, música, cine, teatro, artes visuales) junto con “arte no catalogado” (acciones, ensamblajes y otras situaciones).

Dos dimensiones traman la propuesta de los Museos Bailables y pueden extenderse a otras iniciativas que ocurrieron por entonces: por un lado, la fundación de instituciones radicalmente efímeras (ante la cerrazón o el elitismo de las instituciones oficiales) y, por otro, la idea de “desaprendizaje artístico”. Ésta última —formulada explícitamente en el afiche del primer Museo Bailable— erige una lógica antagónica a la convención dominante acerca de lo que es arte y sus fronteras.

Ésta es una invitación a una fuga. Fuga colectiva [...]. Quienes miramos desde abajo esos calidoscopios giratorios de la trascendencia artística estamos en la fiesta<sup>7</sup>.

## BODY ART

También en 1988, junto con Roberto Jacoby, Bedoya y “Emei” (seudónimo de Mercedes Idoyaga), lanzan un cuarto, último y apoteósico Museo Bailable: el Festival del Body Art, esta vez en Paladium, una discoteca de moda. A lo largo de toda la noche del 4 de octubre, más de 300 performers tuvieron sus “15 segundos de fama”, estrictamente según la consigna de Andy Warhol. En homenaje a Alberto Greco y su manifiesto del arte vivo-dito lanzan este nuevo manifiesto:

Con el arte en el cuerpo. Fiesta del arte vivo. La propuesta es que cada uno se produzca o produzca a alguien como obra de arte, como imagen viva,

4



5



figs. 4, 5. Cartel y entrada del Festival del Body Art/Fiesta del Arte Vivo, organizado por Fernando "Coco" Bedoya y Roberto Jacoby en el Paladium, Buenos Aires, 1988. Diseño del cartel: Carlos Negro Tirabassi.

que respira, camina y habla [...]. Ser uno o ser otros. El cuerpo, una superficie recorrida por la sorpresa de lo imposible [...]. Mensaje portátil, política de apariencia pública, teatro del instante, moda sin dictadores. Contra la tristeza del pobre disfraz cotidiano, el lujo de una imagen intensa<sup>6</sup>.

Coincidieron —premeditadamente— con la jornada de la crítica que organizaba Jorge Glusberg desde el CAyC, por lo que estaban en Buenos Aires Pierre Restany (que ofició como uno de los jurados y declaró a la prensa que lo que vivió aquella noche fue lo mejor que le pasó en su viaje) y Jean Baudrillard, que estuvo entre el nutrido público.

La inscripción estuvo abierta a cualquier interesado (desde Batato Barea hasta una vecina del barrio de más de 70 años) y el dinero recaudado en las inscripciones (300 dólares) se destinó a dar un premio a la mejor performance, según el apoyo del público y la opinión de un jurado compuesto, además de por Restany, por Jorge Gumier Maier, Omar Chabán, María Moreno y Marcia Schwartz.

Habían sido convocados cuatro fotógrafos, Julieta Steimberg, RES, Cristina Fraire y Alejandro Bachrach, quienes improvisaron un precario estudio de paredes y piso de cartón en medio de la discoteca. Allí se turnaban para retratar a cada



uno de los participantes. Entrada la noche, Restany —bastante alcoholizado— ante una performer “vestida como una langosta con una cola larga y el culo al aire” se levantó y al grito de “Argentina, las Malvinas, Argentina” metió una mano en los genitales de la muchacha. La agresión terminó en una feroz gresca y todos tomaron partido: el público, el jurado, los fotógrafos (algunos de los cuales se negaron luego a divulgar las fotos en la publicación que se quería hacer).



figs. 6-8. Julieta Steimberg, serie *Body Art*, Buenos Aires, 1988.

Las fotos que Julieta Steimberg tomó esa noche permiten espiar la trémula convulsión de aquel Museo Bailable: cuerpos desopilantes, fantásticos, alucinógenos; cuerpos pintados, embarazados, alienígenas; cuerpos inesperados, desobedientes, inventados. Cuerpos mutantes y divertidos. Y casi todo hecho con desechos, papeles y telas recogidos de la calle. Gumier Maier (JGM) y Jacoby (RJ) dialogan sobre el disfraz que esa noche llevó Batato Barea y su performance:

JGM: le había hecho el vestido de papel a Batato, se llamaba *Papelón*. Batato vivía a tres cuadras de mi casa, éramos amigos, dada la cercanía nos veíamos seguido. Batato era un ser maravilloso y había encontrado un papel *crepé* plisado de un local de Once tirado, eran rollos. Vino a casa a pedirme que le hiciera un disfraz con eso [...].

RJ: una pollerita con una cola parecida a la de un canguro o una ceбра, salía con una punta desflecada y un abanico en la cabeza. El número de él era que se tragaba un collar y aparecía una copa al escupir el collar e iban cayendo las perlas en la copa<sup>9</sup>.

#### ROMERO: AFICHES APÓCRIFOS

Desde 1964 hasta hoy, el artista Juan Carlos Romero realiza parte de su producción gráfica en imprentas ubicadas en el gran Buenos Aires que trabajan —a muy bajo costo— con tipos móviles y sobre papeles baratos, los mismos que se usan para anunciar bailantas y músicos populares. El resultado son impresiones de gran tirada que Romero define como “xilografías industriales” con las que empapela la calle o el espacio de exposición. Entre 1988 y 1989 Romero imprime en este soporte algunos de los aforismos apócrifos firmados por un tal Kurt Skölzelkind. Se trata de un filósofo inventado por el escritor Ricardo Ibarlucía cuyos textos se publicaron en casi todos los números de la revista *Caín*, que apareció en Buenos Aires entre fines de 1987 y 1988, hasta que la crisis hiperinflacionaria pudo con ella.

Invitado al primer Museo Bailable, toma una serie de nueve afiches iguales con el aforismo n° 152 (“Para la mayoría de la gente, la identidad es un molde. Personalmente, aspiro a ser varios. Sobre todo en invierno, encuentro un placer enorme en contradecirme”) y los interviene, tachando con ténpera negra partes del texto hasta dejarlo, en el último afiche, completamente oculto. El asunto propone un juego de escondites y capas sucesi-



fig. 9. Juan Carlos Romero, uno de los nueve carteles que componen 152, Buenos Aires, 1988.

vas de ocultamiento: una frase que reivindica la idea de una identidad cambiante y contradictoria, escrita por un escritor que se oculta tras un heterónimo, y que un artista tapa artesanalmente con pintura la impresión serial volviendo único lo que era múltiple, para exponer en un lugar donde definitivamente nada se distingue demasiado bien. Fue la única vez que Romero mostró esta producción. Al año siguiente, cuando en mayo de 1989 el Grupo Escombros (que Romero integraba junto a Pazos, Puppo, D'Alessandro y Edward) convoca a “Arte en las ruinas” a más de 100 artistas para realizar intervenciones en una calera dinamitada de Ringuelet, localidad cercana a La Plata, Romero imprime un nuevo afiche con el aforismo n° 138 de Kurt Skölzelkind:

Finalmente, soy el único que al morir el arte, no ha sido su heredero. Todos los que siguen su cortejo, dictan conferencias y pasean por el mundo, figuraban en su testamento. A mí afortunadamente me desheredó, dejándome libre para decir cualquier cosa y hacer lo que se me da la gana.

M

La mencionada convocatoria de Escombros, así como “La ciudad del arte” que se realizó poco después en una cantera abandonada en Hernández, también cerca de La Plata, en la que llegaron a participar 1.000 artistas, se planteaban una idea muy afín a la de los Museos Bailables: fundar “una institución que nacerá y morirá ese mismo día”.

#### RAL VERONI: LA MUESTRA NÓMADE

Después de incursionar en la calle con distintos modos de intervención (como fanzines, pegatinas de poemas en vagones de tren y estenciles en los muros), el artista y poeta argentino Ral Veroni —proclamado por la revista *Cerdos y Peces* como “inventor de sistemas alternativos de difusión y contacto”— lanza en 1990 y 1991 “La muestra nómade”. Se trata del ambicioso proyecto de convertir la ciudad entera en sala de exposiciones y a cualquiera de sus habitantes en potencial “coleccionista privado”. Reaccionaba de este modo a la cerrazón o ceguera del circuito artístico ante las producciones de un activo núcleo de artistas jóvenes vinculados a espacios under desde los años ochenta. Diseñó e imprimió figuritas con 42 personajes distintos en stickers autoadhesivos realizados artesanalmente con un complejo proceso en secuencia de fotocopia, monocopia y cinco pasadas de serigrafía, una por cada color. Los títulos que acompañan cada figurita están escritos con la ortografía simplificada por la que opta Ral Veroni en todos sus escritos de esos años, a la manera del anarquista peruano Manuel González Prada.

Una vez impresas las figuritas, salió a la calle durante ocho meses a pegarlas en distintos soportes: ascensores, transportes públicos, teléfonos públicos, baños, estuches de guitarra, cuadernos, agendas de conocidos y desconocidos. Una muestra itinerante en espacios en movimiento, en constante circulación y diseminación. Incluso algunos museos y galerías de arte albergaron involuntariamente parte de esta exposición clandestina. Una retrospectiva de toda la serie se montó en el mismísimo baño del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires y, otra similar, en el baño del Centro Cultural Recoleta. “La muestra nómade” concluyó en abril de 1991 en una gran fiesta a la manera de un Museo Bailable, proyecciones de diapositivas de las imágenes en las paredes en el Centro Cultural Babilonia, otro tugurio under de esos años.



fig. 10. Ral Veroni, *Prótesis anatómicas gráficas*, Buenos Aires, 1989-1995.

Entre los personajes que componen la serie se alude a la crisis del sida y a la persistencia del miedo y el autoritarismo en el clima de época posterior al fin de la dictadura, y aparece la crítica anarquista al sistema político. Se pueden señalar relaciones de afinidad entre esta práctica y la desplegada por grupos como GAS-TAR/C.A.Pa.Ta.Co, en Buenos Aires, o el Taller NN, en Lima (en el uso de la serigrafía para propagar dispositivos gráficos de intervención). También con los grupos de São Paulo Manga Rosa, 3Nós3 y Viajou Sem Passaporte (en la asunción del espacio urbano como soporte de la práctica) [►INTERVENCIÓN].

La crítica a la política (de partidos) va de la mano con la crítica a las instituciones artísticas, que se traduce en la acción concreta de la ocupación efímera y no autorizada de calles y museos para configurar nuevos espacios públicos de exhibición.

#### Ral Veroni señala:

Mis posibilidades de difundir mi obra eran pocas, pero por supuesto tenía la necesidad de hacerlo. Entonces, me encontraba con que no había espacios alternativos para editar o hacer una muestra, tampoco —no se olviden— había Internet. Para combatir esa asfixia se me ocurrieron algunas estrategias de difusión alternativa: el poema escrito y fotocopiado que pegaba en las paredes, la serigrafía aplicada a soportes no tradicionales como los billetes fuera de circulación o los stickers, el sticker para intervenir afiches políticos, el grafiti, las plantillas<sup>10</sup>.

Incluso, tras haber participado en los Museos Bailables, Veroni recurrió a un formato similar como culminación de “La muestra nómade” convocando a una fiesta en una discoteca. Ante la certeza de que nadie se detendría a mirar sus miniaturas en medio de la oscuridad y el baile, decidió traspasar las 42 figuritas a diapositivas que se proyectaron sobre la masa de cuerpos danzantes.



### PARQUE RIVADAVIA: UN TERRITORIO AFECTIVO

Sitio nodal de la vida urbana de Buenos Aires, el parque Rivadavia (en la avenida Rivadavia al 5.000, barrio de Caballito) concentra —desde hace décadas— sucesivas tribus juveniles: rockeros, punks, skinheads, fanáticos buscadores de fanzines, sellos postales o monedas, jugadores de ajedrez... Coleccionistas, bibliófilos, skaters, estencileros y grafiteros, todos ellos conviven en el parque. Territorio afectivo, espacio de sociabilidad e intercambios, pero también de enfrentamientos violentos. En los ochenta, en torno a la feria de libros usados, se concentró una notable movida de fanzineros: decenas de jóvenes producían e intercambiaban sus precarias publicaciones de historietas, la mayor parte de las cuales nunca pasaba del número 1. Uno de estos grupos se juntaba todos los domingos en torno al puesto de Lalo “el empanadero” —librero, bibliófilo, editor—, y allí mostraban las publicaciones que estaban haciendo, las intercambiaban y las ofrecían en venta mientras ideaban nuevos proyectos. Entre ellos, Dani the O, Pepe Márquez, Ral Veroni, Jorge Fantoni, Lux Lindner, Isol, Hernán, Esteban, Rafael Cippolini y muchos otros. Jovencísimos que sacaban sus revistas (como *Under Comix*, *Nova Comix*, *Parásito*, *El Leñador Anónimo* y tantas otras) y que, en algunos casos, luego empezaron a publicar en *Cerdos y Peces*, *Fierro* y otras revistas de mayor circulación. Otro habitué del parque fue Batato Barea, que editó también algunos fanzines hechos a mano por él mismo como *Historias Obvias*, donde vuelca a la historieta poemas de Alejandra Pizarnik, Fernando Noy, Alberto Laíseca y Néstor Perlongher.

Según Veroni,

el parque tenía la importancia de un santuario, en el sentido de una reserva cultural urbana, así como hay santuarios de pájaros. Los domingos contribuyeron en mi formación mucho más que la escuela o la universidad el resto de la semana<sup>11</sup>.

Para Pepe Márquez,

era una cita para zafar de los domingos melancólicos [...]. Juntarnos, esa sociedad micro, esas charlas y locuras que se armaban. El puesto de Lalo era un lugar donde todos éramos parecidos, no eras distinto al otro<sup>12</sup>.

### ALTER-INSTITUCIONES

Otra modalidad de invención de alter-instituciones fueron los encuentros de artistas activistas, arte-correístas y poetas visuales como Liquidarte (Buenos Aires, 1985), organizado por Liliana Maresca y los integrantes de C.A.Pa.Ta.Co, o Tomarte (Rosario, 1990), en donde participan Fernando Bedoya, Graciela Sacco, Graciela Gutiérrez Marx y muchos otros. En estos encuentros los artistas debatían un plan de acción común en pos de desaprobar el arte.

En algunos casos ocuparon de manera eventual espacios completamente ajenos al circuito artístico, como la muestra *Lavarte*, que Liliana Maresca organizó con otros artistas en el local de un lavadero automático. En otros casos, se trata de ocupaciones más duraderas, como la coordinación que hicieron Joan Prim y Diego Fontanet —ambos habían integrado C.A.Pa.Ta.Co— del área de artes visuales del Casal de Catalunya, una asociación de la comunidad catalana en Buenos Aires, creada en 1991 y que lograron abrir —de manera inédita— al arte contemporáneo. El Casal fue uno de los primeros modelos de autogestión de artistas y significó para muchos la oportunidad de una primera exposición en un espacio al que empezó a concurrir muchísima gente<sup>13</sup>. Recuerda Gustavo Romano, que también había integrado C.A.Pa.Ta.Co:

Ésa fue mi primera entrada a lo llamado institucional, pero que no lo sentí así. El Casal nunca había abierto sus puertas al arte contemporáneo y de golpe se les ocurrió (a Prim y Fontanet). Fue una experiencia realmente increíble<sup>14</sup>.

### CODA

Estamos, pues, ante un conjunto de iniciativas ocurridas en los primeros años de la posdictadura argentina que socavan el lugar común tendiente a pensar de manera escindida el activismo artístico y la movida under. Son prácticas que reivindicaban en tanto demanda política “la recuperación del cuerpo como *alegría*, como vínculo con el otro —que también podía darse en el ritual de la movilización urbana— [...]: ante el fin de un poder que se había establecido sobre cuerpos torturados y desaparecidos se danzaba”<sup>15</sup> [►ESTRATEGIA DE LA ALEGRÍA]. Apostaron por constituir espacios de exposición —muchas veces efímeros y precarios— en

M

cualquier lugar (en un lavadero, en un baño, en un tren), y nuclear a la gente dispersa que promovía cosas. La invención de estos ejercicios de alter-institucionalidad no se constituye como mero paralelo alternativo a los circuitos oficiales, sino que propicia un “desaprendizaje artístico”: una práctica colectiva sostenida en la confrontación con la idea dominante de arte y la reivindicación de la capacidad deshabitadora del arte frente al hábito de la cultura. Los Museos Bailables son señales de la compleja trama de vitalismo exacerbado que, a la manera de un boceto, apuntamos aquí: manifestaciones festivas y a la vez activistas.

AL

#### NOTAS

- <sup>1</sup> Roberto Amigo, “80/90/80”, en *ramona (rosana)*, Buenos Aires, diciembre de 2008, n° 87.
- <sup>2</sup> *Ibid.*
- <sup>3</sup> Bajo el logo del Museo Bailable se anunciaba que allí habría “plástica, gráfica, escultura, desecho, teatro, cine, video, fotografía, audiovisuales, performances, mimos, multimedia, música, poesía, etcétera”.
- <sup>4</sup> Correspondencia con la autora, mayo de 2012.
- <sup>5</sup> Ral Veroni, “Siempre me interesaron las estrategias populares de intervención”, en *Grafiti escritos en la calle*, en <http://www.escritosenlacalle.com/blog.php?page=2&Blog=42>
- <sup>6</sup> Entrevista con la autora, Buenos Aires, mayo de 2012.
- <sup>7</sup> Afiche del primer Museo Bailable, Medio Mundo Varieté, 1988.
- <sup>8</sup> Afiche de la convocatoria al Festival del Body Art, Paladium, Buenos Aires, 1989.
- <sup>9</sup> Syd Krochmalny, diálogo inédito con Jorge Gumier Maier y Roberto Jacoby en Tigre, 2010.
- <sup>10</sup> Ral Veroni, “Siempre me interesaron las estrategias populares de expresión”, en <http://www.escritosenlacalle.com/blog.php?page=2&Blog=42>, 2011.
- <sup>11</sup> Testimonio de Ral Veroni recogido en Julián D'Angiolillo, *La desplaza. Biogeografía del parque Rivadavia*, Buenos Aires: Asunto Impreso, 2006, p. 113.
- <sup>12</sup> Entrevista a Pepe Márquez realizada por la autora y Evangelina Margiolakis, Buenos Aires, 12 de julio de 2011.
- <sup>13</sup> Ver entrevista a Joan Prim y Diego Fontanet, “Lo movido del Casal”, realizada por Ana Longoni y Roberto Amigo, en *ramona*, Buenos Aires, n° 87, noviembre de 2008.
- <sup>14</sup> Entrevista a Gustavo Romano realizada por la autora, Madrid, diciembre de 2011.
- <sup>15</sup> Roberto Amigo, “80/90/80”, óp. cit.

#### TÓMESE UNA POESÍA

Le pusimos así por pavear [...], porque lo único que hacíamos era tomar mate todo el día”, explicaba Marcelo Díaz en una entrevista.

Luego la gente dijo que era maravillosa la síntesis que habíamos encontrado para expresar lo cotidiano. Pero ese significado lo empezó dando la misma gente<sup>1</sup>.

Buscando canales para hacer circular su escritura por un espacio mayor que el de las revistas literarias, los jóvenes escritores y estudiantes de los primeros años de la carrera de Letras que integraron el grupo fundacional de los Poetas mateístas<sup>2</sup> hicieron en 1985 sus primeras pintadas de poesía, acciones nocturnas que llevaron a las paredes de la ciudad de Bahía Blanca textos breves, estampados en forma casi clandestina: estos artistas, que habían crecido en dictadura, tenían aún trazados férreamente en sus mentes y en sus cuerpos los límites impuestos por el silencio y el miedo en una ciudad que fue virtualmente arrasada por la represión en la segunda mitad de los años setenta.

Pero ahora las calles estaban abiertas y todo un clima cultural en los primeros y eufóricos años de la naciente democracia invitaba a ocuparlas: los mateístas consiguieron entonces sus primeras latas de pintura en el Partido Socialista —donde uno de sus integrantes militaba<sup>3</sup>— y, pintados a pincel sobre una superficie blanqueada con cal, a la manera de las pintadas políticas que renacían en el nuevo contexto electoral, los primeros murales ocuparon espacios del centro de la ciudad y del barrio universitario, combinando poesía con imágenes. El poeta uruguayo Luis Bravo los describió así: dibujos oníricos, infantiles, policrómáticos” que ilustraban “de manera nada lineal poemas breves de amor o metapoéticos que hacen que el transeúnte deje de serlo<sup>4</sup>.

Y es que, en la poética mateísta, la necesidad de hacer detener al caminante era un problema fundamental, si se quiere, un programa político:

Bahía Blanca es una ciudad muy grande y muy silenciosa. Es decir: se oyen murmullos pero los murmullos se pierden, irremediablemente, bajo una sociedad fría, distante, aparente [...]. Entonces: la poesía es una excusa y es, también, un fin necesario. La poesía cruza la calle, invita: pasá por casa, ¿tomamos unos mates?<sup>5</sup>.

El poema, entendido como un “medio de comunicación masiva”<sup>6</sup>, se pensaba como una instancia de contacto real que buscaba “la convivencia mutua que llega a relacionar al lector poeta con la poesía, haciendo que éste interprete y dé vida al poema”. Como formación artística, el mateísmo era una puesta en cuestión de unas instituciones literarias aisladas y elitistas, que pretendía llevar la poesía, el libro y los cerrados encuentros de lectura a la calle. Como política, proponía una dislocación: se esperaba que el transeúnte pasara de la indiferencia a la comunicación,

proyecto de lograr una poesía *del* pueblo, que se asociaba ahora al espacio público como soporte de las prácticas, a la reversión de roles entre autor y lector y a una estética barrial<sup>8</sup>, que tomaba elementos de la cultura popular y masiva.

Por eso, uno de los matefletos del invierno de 1989 incluyó una invitación: “21 de mayo: gran pintada vecinal”. Fue la primera de muchas veces que los mateístas convocaron a otros artistas, a vecinos, a alumnos de escuelas y en verdad, a todo aquél que transitara por allí, a pasar todo un día pintando un



fig. 1. Poetas mateístas. Pintada vecinal en el Paredón del ferrocarril de Bahía Blanca, 1993. Fotografía: Fabián Alberdi.

fig. 2. Poetas mateístas en colaboración con el artista plástico César Montangie. Poesía Mural en la Rambla marítima de la localidad de Monte Hermoso, 1988. Fotografía: José Luis Luca.

del rol de espectador pasivo al de autor: “es que todos somos secretamente poetas, y todos somos, cada mañana, cada tardecita, mateístas”.

En el proceso de exploración de nuevos soportes nacieron también los *matefletos*, panfletos de poesía que los poetas entregaban a la gente distribuyéndolos de mano en mano en las esquinas, fotocopias ilustradas con imágenes y textos que presentaban algunos escritos de su autoría, combinados con citas de escritores como Juan Gelman, Gabriel Celaya y Roque Dalton, que funcionaban al modo de breve editorial: “Para nuestros mayores la poesía fue un objeto de lujo. Pero para nosotros es un objeto de primera necesidad” (Nicanor Parra)<sup>7</sup>. En el gesto callejero los mateístas activaban la tradición de la poesía mural de los años veinte, pero sus referentes iniciales eran los revolucionarios de los setenta. Se activaba allí el



paredón de 200 metros perteneciente a la empresa de ferrocarril<sup>9</sup>. Ahí, la poesía circulaba al tiempo que los pinceles, la pizza fría y la gaseosa. Todos —hasta el que cebaba mate— se convertían en artistas, ideal de Lautréamont frecuentemente citado por los mateístas en sus murales y matefletos<sup>10</sup>.

Otra forma de apropiarse de la calle como espacio y como referente de la cultura popular fue la edición de las *Cuernopanza*, revistas murales pegadas en gárgantas, postes de luz y edificaciones, que apostaban por la mezcla de materiales inesperados y el uso de diferentes tipografías. Quien esperaba al colectivo podía leer allí poemas, caligramas, manifiestos y textos crítico-poéticos intercalados con grandes dibujos. Podía encontrarse, también, con poemas de artistas barriales inexistentes o con relatos de las hazañas de un vecino de Ingeniero White, que le contó a un mateísta la historia —y la ética— de su vida en una entrevista. El recurso se repetía en *Ochomilquinientos*, el fanzine que —con dos números publicados— editaron entre octubre y diciembre de 1991, en el que incluyeron un especial de rock bahiense que combinó las letras escritas por grupos locales con traducciones de Catulo y Cecco Angiolieri, y hasta un almanaque de producción propia que, conmemorando irónicamente el V Centenario de la llegada de Colón al continente americano, y parafraseando una canción de moda, invitaba: “Vení Isabel, vení con los muchachos”. “La mierda si esto no es cultura”, insistían<sup>11</sup>.

AV

#### NOTAS

- <sup>1</sup> “La otra Bahía Blanca. Los mateístas buscan un mundo mejor en este”, en revista *Sur*, s/f, s/l, s/a, ca. 1987. Archivo Sergio Raimondi. En la frase, había un juego de palabras entre la palabra pava, utensilio de cocina en el que se calienta el agua para cebar los mates, y el pavo, ave doméstica cuyo merodear constante sirve como metáfora para perder el tiempo, hacer nada.
- <sup>2</sup> Firmaron los primeros matefletos los poetas Fabián Alberdi, Marcelo Díaz, Sergio “el Turco” Espinosa, Sergio Raimondi y Daniel Sewald, junto con la artista plástica Silvia Gattari. Más tarde pasó a integrar la agrupación el escritor Omar Chauvié, en tanto que un gran número de poetas y artistas bahienses participaron en distintas ocasiones de las producciones del grupo.
- <sup>3</sup> Juan Ayerbe, “El mateísmo por Marcelo Díaz”, entrevista a Marcelo Díaz, video, en <http://jfayerbe.blogspot.com.ar/2012/03/poetas-mateistas-por-marcelo-diaz.html>, (consultado el 3 de junio de 2012).
- <sup>4</sup> Luis Bravo, “Flores en el mate (de Bahía Blanca a Palermo, primavera, '89), en *Revista Zona*, Montevideo. Archivo “Poetas mateístas”, s/n, s/a, 1989. Archivo Sergio Raimondi.
- <sup>5</sup> Poetas mateístas, “Exposición a la vuelta de la esquina”, programa, diciembre de 1989. Archivo Fabián Alberdi, en <http://www.facebook.com/pages/Poetas-Mate%C3%ADstas/10150102966555858>
- <sup>6</sup> Poetas mateístas, *Mateflete*, s/n, diciembre de 1987. Archivo Sergio Raimondi.
- <sup>7</sup> Poetas mateístas, *Mateflete*, n° 2, año 3, diciembre de 1988. Archivo Omar Chauvié.
- <sup>8</sup> Luis Brossini (seudónimo de Sergio Raimondi), “El mate es una herramienta cargada de futuro”, texto preliminar para el artículo “Poetas mateístas” en la enciclopedia Encarta, 1997. Archivo Sergio Raimondi.

- <sup>9</sup> Poetas mateístas, “Pintada vecinal. Contra la ciudad solitaria”, en *Crisis Literaria*, Bahía Blanca, n° 8, año 2, septiembre de 1989.
- <sup>10</sup> Omar Chauvié, “El lugar de la letra: nuevos soportes y lemas culturales en la posdictadura bahiense”, en *Actas de las II Jornadas Internacionales Cuestiones Críticas*, Rosario, Centro de Estudios de Literatura Argentina y Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Universidad Nacional de Rosario, 2009.
- <sup>11</sup> Poetas mateístas, *Ochomilquinientos*, Bahía Blanca, n° 2, año 1, diciembre de 1991. Archivo Sergio Raimondi.



## OVERGOZE

... el hecho notorio de que somos “hablados a través del lenguaje”<sup>1</sup>.

A inicios de los años ochenta, el poema-grafiti *OV3RGOZE* (u *OVERGOZ3*) invade la ciudad de Río de Janeiro<sup>2</sup>. Este grafiti formó parte del programa poético y performático del Gang (1980-1983), colectivo que operaba trastornando el espacio urbano con acciones que llevaban la literatura a la calle. El grupo pretendía contestar el hacer literario instituido, actuando micropolíticamente para desestabilizar un orden conservador y autoritario. Para el Gang, la expresión representaba un nuevo paradigma crítico, un modo de contrarrestar de forma directa la seriedad castradora que el Estado totalitario había intentado inculcar durante 16 años de dictadura. La censura de la información se había trasladado de forma eficaz hacia la autocensura, cada vez más generalizada en Brasil. Simultáneamente, el moralismo se fue transformando en una implícita justificación de la violencia que desplazaría su blanco hacia aquéllos que representaban la “diferencia”<sup>3</sup> dentro de un orden social heteronormativo, hacia aquellas personas vistas como la “escoria” de la sociedad [P(A)NK].

Si en un primer momento el enfoque de la violencia del Estado dictatorial combatía las manifestaciones claramente políticas ante el “riesgo” de que la sociedad pudiera volcarse hacia el socialismo en el contexto de la Guerra Fría, durante los años ochenta las prácticas libertarias de disidencia sexual en distintos campos —artístico, teatral, musical y sobre todo callejero— empiezan a leerse como una amenaza al orden social. Este cambio de enfoque se constata también en países como México, donde en tensión con posiciones conservadoras imperantes, algunas producciones como la serie *El Condón* (1978-1979), del fotógrafo Armando Cristeto<sup>4</sup>, se confrontaban con el señalamiento social sobre lo “inmoral” de las libertades sexuales. Este señalamiento social colocaba a la homosexualidad como tabú y al condón como una “incitación” a la promiscuidad, al desparpajo de los cuerpos y las genitalidades. La serie de Cristeto, realizada poco antes de la expansión del VIH, incluye ya la presencia del látex —sea como condón o como guante— como alusión a

la asepsia o a la higienización impuesta sobre los cuerpos. A la vez, estas fotografías anuncian la relación de dependencia del placer con esos preservativos durante la crisis del sida y hacen referencia directa al homoerotismo, vetado socialmente.

En el caso del Gang, el tatuaje grabado en las superficies de la ciudad señalaba el placer, pero especialmente la urgencia de reencarnar el verbo *gozar* en su máxima dimensión. Constituía una llamada a imaginar nuevas formas de contestación a través de la parodia y la burla. Del mismo modo, *Overgoze* es un testimonio del surgimiento de diversas colectividades en torno a la liberación sexual que antecede a la crisis del sida<sup>5</sup>. Hacia finales de los años setenta comienzan a surgir en Brasil grupos que van a articularse para defender la libertad sexual y política, para tener “voz” afirmandose como *entidad* ciudadana y, así, hacer frente a la violencia policial que trajo a la superficie aquella intolerancia social contenida y gestada en los años anteriores. Por entonces, se hace un llamamiento a abandonar la vida en el gueto y a crear “movimientos en defensa del derecho de

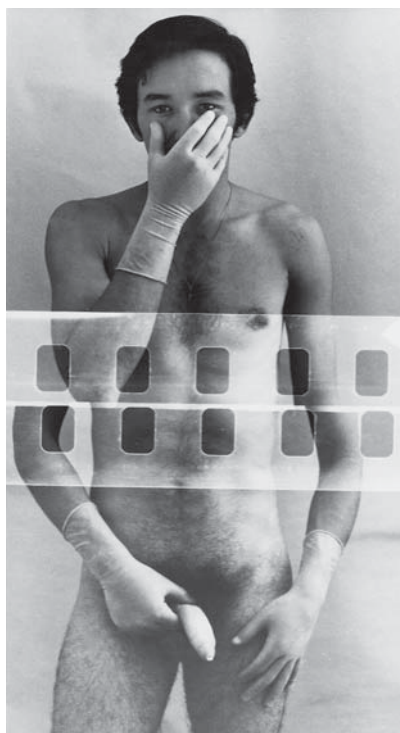


fig. 1. Armando Cristeto, serie *El Condón*, Ciudad de México, 1979.

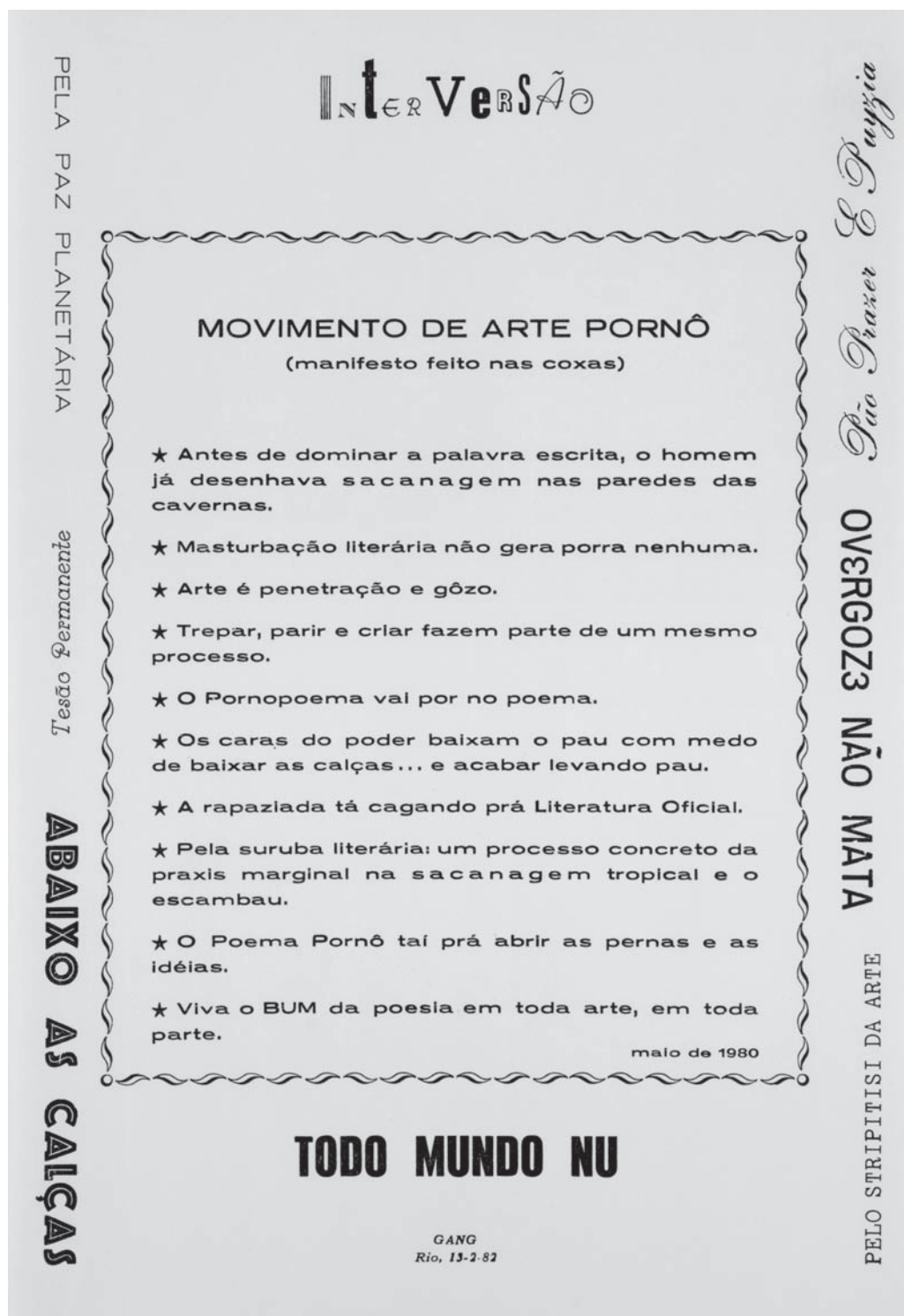


fig. 2. Gang, "Movimento de Arte Pornô (Manifesto feito nas coxas)", Rio de Janeiro, 1980-1982. Durante la performance *Intervenção* en la playa de Ipanema, el Gang distribuye este folleto en cuyos bordes escriben sus eslóganes, pintadas y consignas.

las minorías e ideologías de izquierda". A la par de ese proceso nace una prensa alternativa que logra generar encuentros y contribuir a la formación de los primeros grupos de discusión sobre las "minorías"<sup>6</sup>. En 1978 surge el periódico dedicado a la comunidad homosexual, *Lampião*, luego *Lampião de Esquina*, que aborda principalmente la lucha de los sectores oprimidos de la sociedad (mujeres, negros, indígenas y homosexuales) y se posiciona "contra todo tipo de opresión"<sup>7</sup>. Estos grupos comienzan a construir su representatividad y a reunirse con nuevas formaciones partidarias de izquierda, que renacen a fines de los años setenta en Brasil. Entre ellas cobra particular importancia la organización de los trabajadores sindicados de las fábricas de autos en São Paulo. Si este hecho demuestra cierta apertura política, ésta sin embargo no llegó a afectar del mismo modo al conservadurismo cultural arraigado durante años de autoritarismo. El moralismo y la autocensura estaban más que nunca presentes en la sociedad y se hacían visibles incluso al interior de las organizaciones de izquierda.

En la actuación táctica del Gang, cada integrante del colectivo se presentaba con su "nombre de guerra" a fin, justamente, de llevar adelante sus tácticas de *guerrilla artística*<sup>8</sup>: Eduardo Kac era el "Bufão do Escracho" [Bufón del Escrache]; Cairo de Assis Trindade, el "Príncipe Pornô"; Teresa Jardim, la "Dama da Bandalha" [Dama de la Granuja]; Denise Henriques de Assis Trindade, la "Princesa Pornô"; Sandra Terra, la "Lady Bagaceira" [Lady Chusma]; Ana Miranda, la "Cigana Sacana" [Gitana Canalla]; Cynthia Dorneles y los niños Daniel y Joana Trindade, los "Surubins" [Peces Gato]. Sus acciones incluían intervenciones en teatros, plazas, playas y encuentros de poesía todos los viernes en Cinelândia, el corazón pulsante y socialmente contradictorio de la ciudad de Río de Janeiro. Además de las publicaciones que recorrían las experiencias gráficas y performáticas del grupo (como los fanzines *GANG*), los integrantes del colectivo crearon también libros de bolsillo, adhesivos, cómics, camisetas, tarjetas postales, poemas-objeto, carteles y otros trabajos de edición limitada que acabaron circulando también por la red de arte correo.

Muy rápidamente el grupo pasaría a integrar el Movimento de Arte Pornô (MAP)<sup>9</sup>. En una sociedad en la que la idea de lo "pornográfico" aparecía como una noción condenable y colmada de resonancias negativas, el MAP hacía un llamamiento

en defensa de aquellos términos que exaltaban la libido, la sensualidad y las relaciones afectivas y libertarias para deconstruir la censura que borraba o subyugaba estas relaciones en el lenguaje. El Gang sostenía, precisamente, que no hay palabra que no merezca ser usada, del mismo modo que no hay zona del cuerpo que deba ser censurada. El plan era "crear poemas que subvirtieran semánticamente las connotaciones despectivas de las palabrotas tan pegadas a la vida cotidiana de toda la gente"<sup>10</sup>. Se trataba de exorcizar los términos prohibidos, de resignificar todo aquello visto como peyorativo, inmoral y censurable, empezando por la lengua y sus palabras estigmatizadas, con el objetivo de provocar la inversión radical de estos valores. Sus intervenciones incitaban públicamente otro tipo de sexualidad y de relación con el cuerpo, travistiéndose, desnudándose y burlándose de la seriedad de las organizaciones políticas (tanto de derechas como de izquierdas) coetáneas, pretenciosamente desexualizadas y, por consecuencia, machistas.

Bajo la consigna "irevolución y placer!", las acciones y los poemas buscaban generar una "gramática libidinosa" para "liberar la sensualidad, subvertir el lenguaje e incorporar a las minorías"<sup>11</sup>. Lo cierto es que esta interacción entre diversos lenguajes y campos creativos, críticos y de investigación se dio con mucha polémica, caracterizándose por la mezcla y de la poesía y con una suerte de "contrapornografía", es decir, de una estética alternativa al porno mainstream.

#### PELO STRIP-TEASE DA ARTE/ INTERVERSÃO/PORNPOETRY

En febrero de 1980, en Brasil, durante el periodo conocido como "el verano de la apertura" —un periodo de apertura política que permitió a los movimientos y organizaciones sociales consolidarse y pasar a tener visibilidad pública—, un acto mínimo de liberación del cuerpo como hacer topless estuvo a punto de acabar en linchamiento en una playa de Río de Janeiro. Más de 100 "hombres" le tiraron vasos llenos de arena y cerveza a una joven, gritando "joga pedra na Geni, joga bosta na Geni" [tírale una piedra a Geni, tírale mierda a Geni]. La frase, tomada de un tema de Chico Buarque que hacía alusión a un insulto colectivo contra un travesti, sirvió para hacer real la violencia deshumanizada relatada en la canción. En solidaridad con esta joven, en febrero de 1980,

O

3



“un grupo de mujeres protestó en la playa de Ipanema a favor del topless, para poder tomar el sol en situación de igualdad con los hombres, sin sexualizar los senos”<sup>12</sup> ni tener que restringir la exposición de esta parte del cuerpo a los desfiles de carnaval. La iniciativa fue acompañada por el “Topless Literario”, una manifestación poética en la playa organizada por el Gang.

Dos años después, el grupo presentaría una de sus acciones más importantes: *Intervensão* [Intervención], o *Pelo Strip-tease da arte* [Por el striptease del arte], que Eduardo Kac ha denomi-

4



nado también recientemente como *Pornpoetry*. Con ocasión del sexagésimo aniversario de la Semana de Arte Moderno de 1922 esta performance se realizó en el Puesto 9 de Ipanema<sup>13</sup>. Durante la misma, “Bufão do Escracho” invitaba al público a adivinar una serie de acertijos. A los que dieran la respuesta correcta se les regalaba un *poemazóide*, un objeto de goma con una forma muy similar a un espermatozoide que llevaba una etiqueta con las expresiones “dica pura” [pura indicación] a un lado, y al otro “pica dura” [polla dura], un juego de palabras muy frecuente en el trabajo poético de Eduardo Kac. Posteriormente, los integrantes

5



fig. 3. Gang, *Overgoze*, poema-grafiti de Eduardo Kac en Copacabana, Río de Janeiro, 1981. Fotografía: Belisário Franca.

fig. 4. Eduardo Kac (a la derecha, con un perro), Cynthia Dorneles y una amiga no identificada, *Impromptu performance*, São Paulo, 1981.

figs. 5, 6. Gang, *Intervensão* en la playa de Ipanema, Río de Janeiro, 1982.

del grupo, ya desnudos, propusieron realizar una “marcha porno” por la playa con pancartas producidas durante la acción con consignas como: *Pelo strip-tease da arte, Overgoze, Pão, prazer e poesia* [Pan, placer y poesía]. Incluso frente al riesgo de ir a la cárcel por “atentado al pudor”, la acción, que contó con una gran adhesión de público, finalizó con la invitación a realizar un baño colectivo “al natural”. Vestirse y desvestirse dejaban así de ser meras funciones cotidianas impensadas para convertirse en espacios desde donde elaborar y asumir, en el propio cuerpo, un deseo de liberación creativa.

Un mes después de la intervención del Gang en la playa de Ipanema, el presidente de facto, el general João Batista Figueiredo, propone una cruzada nacional contra la “pornografía”. Su propuesta de intensificar la censura respondía

6





a demandas de sectores conservadores de la sociedad, e incluía en el término “pornográfico” todas las manifestaciones más radicales que tomaban el cuerpo como territorio de experimentación.

FN, SH

#### NOTAS

- <sup>1</sup> Eduardo Kac, “Rebelde sem calça”, en Eduardo Kac y Cairo de Assis Trindade, *Antologia. Arte Pornô*, Rio de Janeiro: Codecri, 1984, p. 188.
- <sup>2</sup> El poema se divulgó en diversas versiones y con diferentes técnicas de guerrilla comunicativa en el espacio público: camisetas que lo hacían literalmente tomar cuerpo (y hacerse cuerpo), postales, adhesivos, grafiti, etc. Pero más que retomarlo en sus características materiales, importa sobremanera entenderlo como un diagnóstico de la época.
- <sup>3</sup> Sobre la tensión entre la izquierda y la disidencia sexual ver el manifiesto “Hablo por mi diferencia”, leído por Pedro Lemebel en un acto político de la izquierda chilena en 1986.
- <sup>4</sup> Cristeto formaba parte del Grupo de Fotógrafos Independientes, que surge en el ambiente que distinguió la transición de los años setenta y ochenta, durante la cual emergió una gran diversidad de estrategias colaborativas. Este grupo de fotógrafos se interesaba en generar otro tipo de acercamientos con el público a través de exposiciones ambulantes en espacios de tránsito cotidiano como mercados, calles o parques.
- <sup>5</sup> Ver Néstor Perlongher, *O que é AIDS*, São Paulo: Brasiliense, 1987.
- <sup>6</sup> En Brasil, los primeros grupos articulados para discutir su propia condición como “minoría sexual” empiezan a formarse en torno a publicaciones alternativas que se van multiplicando en diversas ciudades de diferentes estados del país. En São Paulo surge la revista *Lampião de Esquina* (1978-1981) coordinada por João Mascarenhas. Glauco Mattoso, uno de los integrantes del MAP, publica allí un comentario sobre el Movimento de Arte Pornô. Ver *Lampião de Esquina*, n° 35, abril de 1981.
- <sup>7</sup> En el *Lampião* llegan a escribir y participar Néstor Perlongher, Ney Matogrosso, Dzi Croquettes, y el Movimento de Arte Pornô, por citar algunos de los integrantes de este proyecto de investigación.
- <sup>8</sup> Décio Pignatari, “Teoria da guerrilha artística” (1967), en *Contracomunicação*, Cotia: Ateliê Editorial, 2004, pp. 167-176.
- <sup>9</sup> Fuertemente ligado a la vanguardia poética y a la contracultura, el MAP, presente en diversos estados brasileños, empieza oficialmente en mayo de 1980 con el “Manifesto feito nas coxas” [Manifiesto hecho deprisa].
- <sup>10</sup> Eduardo Kac, óp. cit., p. 188.
- <sup>11</sup> El colectivo participa, por ejemplo, en el evento organizado por el AUÉ y SOMOS (agrupaciones homosexuales recién surgidas en Rio de Janeiro) por el “Día Internacional da Luta Homossexual” [Día Internacional de la Lucha Homossexual], el 29 de julio de 1982 en el Teatro Ipanema con la presencia de la intérprete de samba, cantante y compositora Leci Brandão y el poeta Bráulio Tavares, integrantes del MAP.
- <sup>12</sup> Bianca Tinocco, “Eduardo Kac e a escrita do corpo no espaço”, en *Concinnitas*, Rio de Janeiro, n° 17, 2010, pp. 120-127.
- <sup>13</sup> El Puesto 9 corresponde a uno de los fragmentos de la playa. En la performance realizada el 13 de febrero de 1982, se hizo uso de un amplio repertorio de poemas, diálogos, canciones, acciones interactivas, presentaciones de objetos, marcha y una sumersión colectiva.

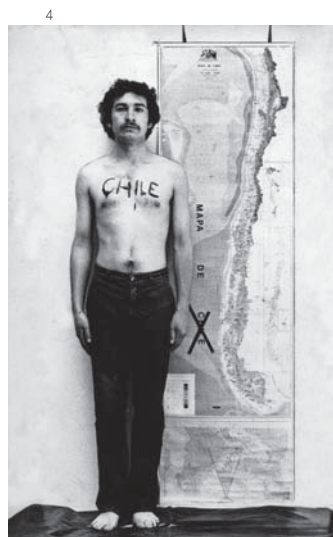
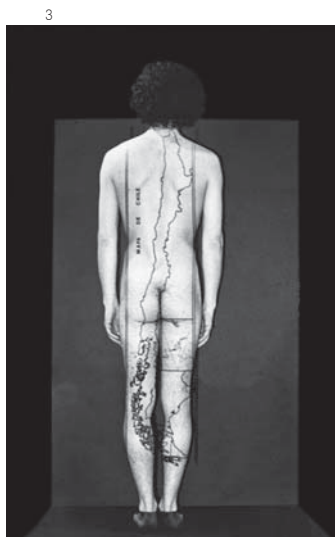
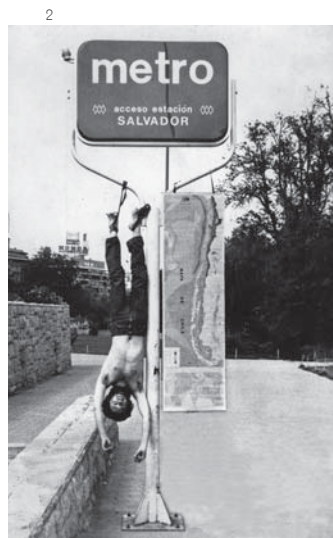
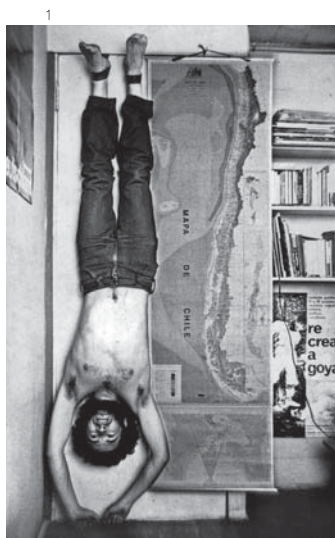
#### DESNUDAR LA OPRESIÓN

En un conjunto de prácticas artísticas y políticas el cuerpo desnudo aparece como un dispositivo de acción que dibuja nuevos mapas de resistencia para romper con la represión tentacular de las dictaduras del Cono Sur. Frente a las normas públicas de disciplinamiento cada vez más asfixiantes, las acciones e imágenes dan cuenta de una nueva sensibilidad. El carácter performativo y clandestino —a la vez que sorprendentemente público— de estas irrupciones epidérmicas manifiesta la fragilidad del cuerpo sojuzgado, al tiempo que se rebela contra la reducción a la mera existencia (a lo que Walter Benjamin denominara la “vida desnuda”, concepto que retoma Giorgio Agamben como “nuda vida”) de las vidas resistentes y deseantes, una operación mediante la cual esos regímenes allanaron el camino a la gobernabilidad neoliberal en las sociedades de control contemporáneas. Así, estas microintervenciones o escenificaciones individuales o colectivas no se piensan a sí mismas como referencias de sentido autistas y ensimismadas, sino que apuestan por impulsar la emergencia de formas de negación de la “normalidad” disciplinada y gris de la vida bajo la dictadura que denuncien, en el territorio de la propia piel, la ocusión y la insistencia, de la lucha y el erotismo.

ELÍAS ADASME:

#### UNA CARTOGRAFÍA DEL DOLOR

Un primer panel con un cuerpo colgado boca abajo y con el torso descubierto, en el interior de un departamento, extendido junto a un mapa de Chile. Un segundo panel con el registro fotográfico del mismo cuerpo junto al mismo mapa colgado nuevamente: esta vez se trata de un espacio exterior, la estación de subte “Salvador”, próxima a uno de los centros neurálgicos de Santiago: Plaza Italia. Tercer panel: el mismo cuerpo, esta vez de espaldas y completamente desnudo, en un interior oscuro, con el mapa de Chile incorporado sobre la piel. Finalmente, un cuarto panel: el artista Elías Adasme, de pie, junto al mismo mapa. En este último caso, el nombre del país austral, tan delgado y largo como el cuerpo del artista, ha sido tachado en la representación cartográfica para ser transferido al pecho de Adasme como una marca legible y encarnada de la disidencia estigmatizada, así como del deseo que aspira a rescatar para ese nombre propio el sentido de la utopía. Las estrategias de apropiación y desviación



figs. 1-5. Elías Adasme, *A Chile*, Santiago de Chile, 1979-1980.

sígnica de lo que se ha dado en denominar Escena de Avanzada<sup>1</sup> son inscritas en esta obra de Adasme en la presencia bruta y sobreexpuesta del cuerpo del artista, cuya disposición invertida subraya la gravedad (en un sentido tanto literal como figurado) de la opresión y la tortura padecidos por aquéllos que hicieron suyas en el pasado las esperanzas de cambio social depositadas en el gobierno democrático de Salvador Allende (1970-1973), a quien alude indirectamente el nombre de la estación de metro elegida por el artista para emplazar su acción. Al situar en ese enclave la asociación metafórica entre el carácter longitudinal del mapa chileno y el cuerpo violentado (que podría leerse también como una analogía entre la obsesión

de la dictadura por el control de la integridad territorial de Chile y el disciplinamiento del cuerpo social, presentado acá de forma metonímica), Adasme esboza una cartografía del dolor que pone en juego una doble operación simbólica. Por un lado, al evocar la figura histórica de Salvador Allende identificándolo con la figura sacrificial de Cristo (que es a quien, en realidad, remite el "Salvador" de la estación de metro), el artista apunta hacia la muerte del presidente chileno durante el bombardeo del Palacio de la Moneda como imagen sintomática de la trágica clausura de las esperanzas revolucionarias, cuyo final habría traído aparejada, además, la opresión sufrida por los



**LUGARES  
DE DIFUSIÓN  
Y TIEMPO DE  
PERMANENCIA  
Diciembre 1980**

- Alameda Bernardo O'Higgins, sector Las Rejas.
- Alameda Bernardo O'Higgins, sector Los Héroes.
- Avenida Providencia, altura Salvador.
- Puente del Arzobispo y sector Bellavista.
- Vitrinas locales venta de artículos fotográficos de Santiago Centro.
- Vitrinas librerías segunda cuadra calle San Diego.
- Instituto Chileno Norteamericano de Cultura.
- Campus Oriente Universidad Católica (Escuelas de Educación, Filosofía, Estética y Teología).
- Campus Comendador Universidad Católica (Escuelas de Arquitectura, Arte y Diseño).
- Facultad de Bellas Artes Universidad de Chile.
- Facultad de Estudios Generales Universidad de Santiago.
- Además distribuidos en talleres de arte y centros culturales de Santiago.

- 5 horas.
- 3 horas.
- 30 minutos.
- 30 minutos.
- 1 mes.
- 1 mes.
- 5 días.
- 14 días.
- 5 días.
- 5 días.
- 10 días.





cuerpos y las conciencias bajo el régimen militar tanto en la esfera pública como privada (por ese motivo tal vez la crucifixión invertida escenificada por Adasme se reproduzca tanto en el espacio urbano como en un interior doméstico). Por otro lado, esta visión funesta de la historia se solapa con el carácter redentor y mesiánico del Cristo “Salvador” Allende, que de alguna manera vendría a nutrir con su sola mención y desde ese pasado cancelado, el anhelo de resurrección de las utopías doblegadas. Quizás sea esta última aspiración la que explique que, con posterioridad al registro de sus fotoperformances, Adasme decidiera elaborar un afiche con las cuatro imágenes mencionadas y pegarlo en distintas localizaciones de Santiago, desde zonas populares hasta campus universitarios. Mediante la medición del tiempo que los afiches permanecían pegados antes de ser retirados en cada uno de esos lugares de la ciudad, el artista realizaba un precario escrutinio de la aceptación de la exposición pública del cuerpo sojuzgado. Se trataba de configurar una suerte de microsociología urbana mediante un acontecimiento visual que, en el mismo gesto de hacer evidente la desnudez de la opresión negada por el régimen, evaluaba las reacciones de los diversos sujetos que poblaban el espacio urbano. En un momento en que la protesta movimientista aún no había tomado las calles, como sucedería a lo largo de la década de los ochenta, los signos de la violencia practicada por la dictadura en espacios invisibles situados en ese mismo territorio de la ciudad (un aspecto que permitía al poder tanto negar la represión como irrigar el miedo en la sociedad) se hacían evidentes ante los ojos de los transeúntes interpelados por estas imágenes del *pathos*.

#### COMPañÍA ARGENTINA DE MIMO: LOS CUERPOS COMO TERRITORIO DE LIBERTAD

Durante la última dictadura argentina (1976-1983), varios espectáculos de la Compañía Argentina de Mimo, impulsada por Ángel Elizondo desde 1965<sup>2</sup>, fueron perseguidos y censurados por el uso del desnudo total y colectivo, recurso significativamente insistente en sus acciones durante esos años. Recurrieron entonces a canales y espacios alternativos para dar a conocer su trabajo. Desde 1979 montaron sus obras en una casona a la que se llegaba por invitación boca a boca, sin publicidad a través de ningún otro medio, en un mecanismo organizativo de semiclandestinidad asumido para evitar la



figs. 6-13. Gianni Mestichelli, serie *Mimos*, Buenos Aires, 1989.

censura. En torno a 1980, el fotógrafo Gianni Mestichelli se vinculó a la compañía y realizó cientos de fotos, algunas en ensayos o funciones de espectáculos como *Boxxx* y *Apocalipsis*, y muchas otras producidas especialmente como serie fotográfica en dos espacios privados: una sala de ensayos y una casa vacía que les prestaron para la ocasión. El material resultante de aquella experiencia porta también una historia de censuras. En 1986, ya en democracia, Mestichelli intentó mostrar por primera vez una selección de estas fotos dentro de una muestra colectiva en el Centro Cultural Islas Malvinas (Galerías Pacífico, Buenos Aires), pero su obra fue denunciada y retirada por la policía. Relata:

Nos secuestraron las fotos y estuvimos como tres años interdictos. Nos iniciaron un juicio por obscenidad. Quedamos marcados por la policía. Tenía que pedir permiso para salir del país. Puse un abogado. Cuando todo se resolvió leí que en el veredicto decía que de obscenas las fotos no tenían nada, aunque fueran, decía, “de mal gusto”.



OVERGOZE

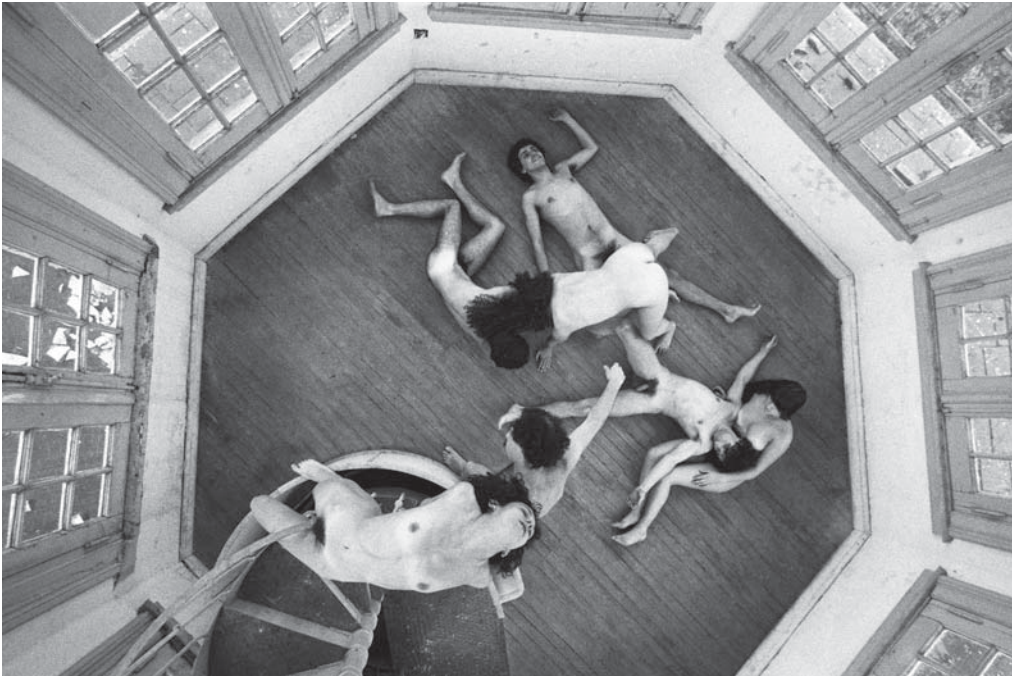
7



8

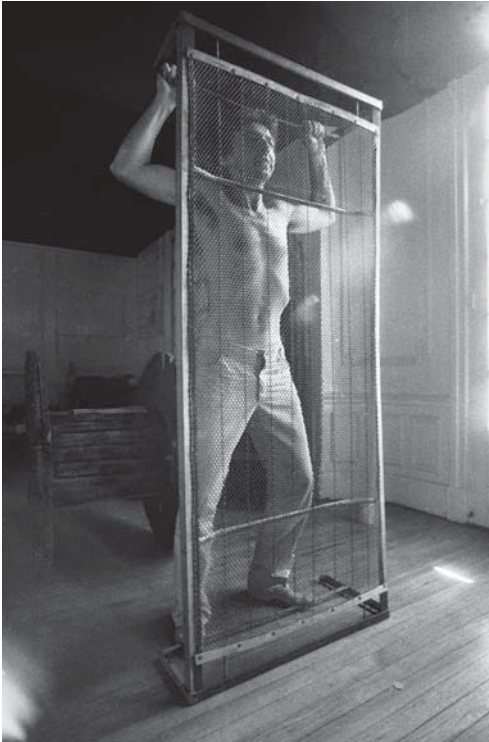


9

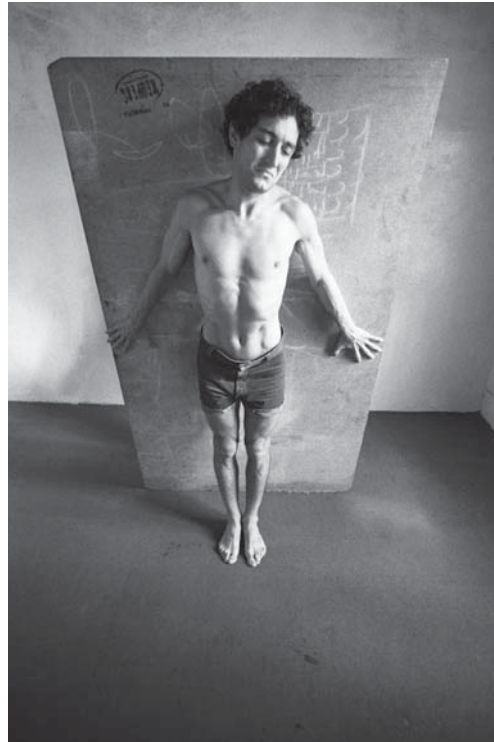


O

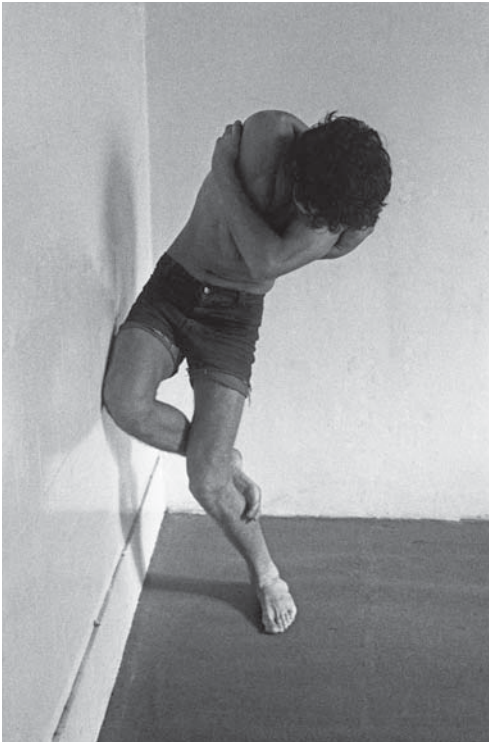
10



11



12



13



Recién en el año 2011 se exhibe una parte de este material en el Centro Cultural Recoleta, de Buenos Aires, bajo el título *Mimo, cuerpos sin censura*.

Extraña capacidad la de estas imágenes de condensar una paradoja. Por un lado, la alusión muy directa de la represión y la censura. Por otro, la alegría y la libertad de esos cuerpos desnudos reunidos, dispuestos a jugar y a arriesgar. Todo ello, durante el periodo negro del terrorismo de Estado. El cuerpo, los cuerpos en plural o, mejor, los lazos entre esos cuerpos se constituyen en posibilidades de libertad y experimentación, y a la vez dejan ver que también se saben territorio de violencia. Cuerpos que dicen mucho cuando casi nada se puede enunciar públicamente.

En los juegos de estos jóvenes retratados desnudos no aparece tanto una connotación erótica como una manifestación inesperada del terror vigente, la opresión descarnada y revelada desde su exacta contraparte: la estrategia de la alegría como modo de resistencia [►ESTRATEGIA DE LA ALEGRÍA]. En sus gestos y sus actos se trasuntan y manifiestan los métodos de la represión: las detenciones, los fusilamientos, los interrogatorios, las formas de detención y aislamiento de los secuestrados (la “capucha”, una bolsa de tela con la que se impedía a los prisioneros ver y se les mantenía aislados durante días o meses<sup>3</sup>), los procedimientos de tortura (la “parrilla”, una cama metálica sin colchón sobre la que se aplicaba la picana para incrementar el daño de las descargas eléctricas sobre el cuerpo maniatado), la desaparición representada como presencia espectral, las montañas de cuerpos NN, la cotidianidad represiva en las calles (la situación diaria de mostrar a las fuerzas represivas el documento de identidad mientras una hilera de personas es arrinconada contra la pared con los brazos en alto). Y a la vez, estas fotos registran cómo los cuerpos dan cabida al hallazgo, al humor y a la risa. Los cuerpos desnudos, desobedientes y expuestos, dejan ver su vulnerabilidad y también su potencia para actuar incluso bajo la opresiva carga de contextos de violencia y terror, dispuestos a afectar la normalidad vigente.

#### REFUNDACIÓN DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE: CENTAURO HOMOSEXUAL Y MESTIZO

Las Yeguas del Apocalipsis realizan *Refundación de la Universidad de Chile* en 1988, todavía bajo la dictadura. La acción consiste en el ingreso de Lemebel y Casas, desnudos sobre una yegua, en el recinto del saber moderno por excelencia, que es la universidad,



fig. 14. Las Yeguas del Apocalipsis, *Refundación de la Universidad de Chile*, Santiago de Chile, 1988.

para reclamar el ingreso a ella de minorías (sexuales, étnicas, de clase) que permanecen excluidas de la comunidad universitaria, evidenciando la condición colonial del saber.

La cuestión de la *entrada* alude aquí a la acción fundacional mediante la cual el conquistador español Pedro de Valdivia decretó Santiago capital de la Capitanía de Chile. Se trata, por lo tanto, de una apropiación burlesca de la figura viril de la caballería, en el sentido de la cofradía de caballeros, pero también de la gesta de combate dirigida a la colonización militar. Casas y Lemebel reiteran y subvierten el gesto caudillesco del conquistador a partir de la figuración exhibicionista de un deseo desedipizado y anal<sup>4</sup> que pone en escena la montura, en el doble sentido militar y sexual del término.

Es sugerente el cruce entre imaginario colonial y contexto dictatorial que aquí aparece y que permite superponer dos momentos que se quieren “fundacionales” (colonia/dictadura) y, por lo tanto, tocan forzosamente el problema de la “identidad nacional”.



En efecto, es posible pensar que frente al blanqueamiento<sup>5</sup> y borramiento de la historia propuesto por el discurso público de la dictadura desde sus primeros años, esta primera irrupción de Las Yeguas contesta con una imagen *loca* de la condición mestiza [►LOCA/DEVENIR LOCA]. En un devenir equino o mutante, casi aunadas con el animal como un “*centauro homosexual*”<sup>6</sup>, ostentando un erotismo público y anónimo, Las Yeguas hacen aparecer una agencia que extravía la forma humana, al desafiar, desarmar y deformar tanto el mito de una otredad latinoamericana encarnada en una corporalidad nativa subyugada<sup>7</sup>, como la concepción humanista y moderna de sujeto político como entidad separada, unificada y soberana de sí, que la hegemonía dictatorial ratifica en su obsesión modernizadora.

La asociación entre la figura del militar y el doble cuerpo desnudo en un contexto dictatorial resulta perturbadora también en otro sentido. Como señala Agamben a propósito del filme *Sa/ó*, de Pasolini, la escena de “hombres vestidos que observan cuerpos desnudos [...] evoca irresistiblemente el ritual sadomasoquista del poder”<sup>8</sup>. Y aunque la acción de Las Yeguas no es exterior a las propias relaciones de opresión que critica y, tal vez, en ese punto, no dejen de participar de una cierta erotización del poder, al mismo tiempo proponen una contraimagen: invierten la relación observador-observado y citan el cuerpo militar a partir no de uno, sino de dos cuerpos que montan la yegua peligrosamente desarmados, desnudos, incitando a la dispersión del deseo homosexual.

A partir de una desnudez que burla la autoridad militar y la heterosexualidad normada, Las Yeguas invierten o pervierten sus estrategias (sustituyendo violencia por deseo) y redirigen sus objetivos (hacia una disputa del espacio académico, que a la vez hace visible la conexión tabuizada de dimensiones que necesitan aparecer *cortadas*: la práctica educativa necesita excluir la práctica sexual de modo que cuando la sexualidad entra en la universidad, entra como saber reglado, como discurso normalizado, pero no entra como flujo deseante y desorganizador, al menos no de manera visible o decible). La acción de Lemebel y Casas despoja a la autoridad opresiva de su halo intocable y ejecuta, así, una forma burlesca de desnudar la opresión.

JV, FC, AL

#### NOTAS

- <sup>1</sup> El término Escena de Avanzada fue acuñado por la crítica cultural Nelly Richard durante los años ochenta para caracterizar una serie de prácticas que, desde la segunda mitad de la década anterior, apuntaron a una reformulación de las relaciones entre el arte y la política en la que ese nexo se sustrajera a “toda dependencia ilustrativa al repertorio ideológico de la izquierda sin dejar, al mismo tiempo, de oponerse tajantemente al idealismo de lo estético como esfera desvinculada de lo social”. Ver Nelly Richard, *Márgenes e instituciones. Arte en Chile desde 1973*, Santiago de Chile: Metales Pesados, 2007 (1ª ed. 1987), pp. 15-16. Richard citaba como integrantes de esa escena a artistas como Carlos Leppe, Eugenio Dittborn, Catalina Parra, Carlos Altamirano, el grupo CADA, Lotty Rosenfeld, Juan Castillo, Juan Dávila, Víctor Hugo Codocedo o el propio Adasme.
- <sup>2</sup> De ella surgieron muchos nombres clave de la escena under argentina de los años posteriores, como Norberto Campos (que formó el grupo Lobo), Omar Viola y Eduardo Bertoglio (fundadores del Parakultural), y Alberto Sava (impulsor del Frente de Artistas del Borda, el mayor hospital público psiquiátrico, entre otras iniciativas).
- <sup>3</sup> A este procedimiento también alude la acción *Ensacamentos* del grupo brasileño 3Nós3 [►INTERVENCIÓN].
- <sup>4</sup> La escenificación de la montura en la acción de Las Yeguas del Apocalipsis porta consigo una figuración del deseo homosexual comprendido como un deseo desedipizado y anal tal como es planteado en las tesis desarrolladas por Guy Hocquenghem, quien discute la explicación psicoanalítica de la homosexualidad como fijación en la madre —lo que entiende como una homosexualidad edípica— para proponer la idea de una homosexual primaria, sustentada en la reerotización y grupalización del ano. Ver Guy Hocquenghem, *El deseo homosexual*, Barcelona: Melusina, 2009.
- <sup>5</sup> La dictadura de Pinochet propugnó una concepción de la identidad chilena ligada a las clases altas y a sectores vinculados al tradicionalismo católico y al Opus Dei, que implicaba un rechazo a la parte indígena del mestizaje y, en este sentido, un blanqueamiento.
- <sup>6</sup> Francisco Casas, “Yeguas del Apocalipsis”, en Coco Fusc (ed.), *Corpus Delecti. Performance Art in The Americas*, Londres: Routledge, 2000, p. 200.
- <sup>7</sup> Al poner en juego el tema de la “Conquista”, *Refundación de la Universidad de Chile* apunta tanto al cuerpo del conquistador como al del conquistado (en ello reside parte de la subversión de la figura militar). En ésta y otras acciones, Casas y Lemebel ponen en juego una identificación con la corporalidad indígena. Pero, si las marcas de raza y clase están presentes junto con las subversiones sexogenéricas en este trabajo Las Yeguas se descalzan a la vez de una imagen esencializada, fija y victimizada de lo indígena.
- <sup>8</sup> Giorgio Agamben, *Desnudez*, Madrid: Anagrama, 2011, p. 76.



# P(A)NK

## QUIERO SER LA ANARQUÍA

Los movimientos son sistemas y los sistemas matan

Los movimientos son expresiones de la voluntad popular

El punk llegó a ser un movimiento porque todos nos sentíamos perdidos

Pero los líderes se vendieron y ahora todos pagamos por ello<sup>1</sup>.

Son muchas las especulaciones en torno al origen de la palabra “punk”, pero es cierto que uno de sus usos más antiguos se remonta a William Shakespeare, que en 1602 escribió la obra *Las alegres comadres de Windsor*. En ella el dramaturgo

El punk estalló en 1977, cuando los Sex Pistols, una farsa ideada por el productor Malcolm McLaren, dieron la nota en las celebraciones del vigésimo quinto aniversario de la coronación de la reina de Inglaterra con un “homenaje”. El single “God Save the Queen” saludó a la reina Isabel II y al conformismo de sus súbditos con el mensaje de que *no hay futuro en los sueños de Inglaterra*. No obstante, al tiempo que el nihilismo del grupo provocaba disturbios y transmitía un sentimiento de rebeldía entre las clases trabajadoras, indignadas con un Estado incapaz de responder a los efectos de una economía en crisis, la postura anarquista del punk invitaba a los jóvenes de las grandes ciudades a formar parte de su movimiento como cauce ideal para expresar la insatisfacción.

Los Sex Pistols y el punk rock pusieron en práctica las ideas desarrolladas por los situacionistas en los años sesenta, al “restablecer la crítica dadaísta de la cultura y demoler las distinciones entre arte y vida”<sup>2</sup>. McLaren, al igual que el artista



fig. 1. Rubén Ortiz Torres, *Mexipunks*, “The Last Supper”, Ciudad de México, 1984-1986.

fig. 2. Rubén Ortiz Torres, *Mexipunks*, “La persistencia de la memoria”, Ciudad de México, 1984-1986.

emplea el término “punk” para referirse a una “prostituta”. Con el tiempo pasó a designar lo que estaba al margen de la sociedad: “miserable”, “rufián”, “delincuente”. Varios siglos pasaron hasta que el crítico musical Dave Marsh recuperó esta palabra maldita en 1971 para construir el término “punk rock” en su columna de la revista inglesa *Creem*.



gráfico Jamie Reid, autor de la carátula de *Never Mind the Bollocks, Here's the Sex Pistols* [Me importa todo una mierda, aquí están los Sex Pistols] (1977), así como los singles y el material gráfico de los Sex Pistols, se apropió de la estética y los eslóganes situacionistas para la construcción del punk<sup>3</sup>. El punk es un *détournement* (o desvío) de la industria cultural. A pesar de que esta misma industria intenta recuperarlo desde hace décadas<sup>4</sup> con las más diversas tendencias y manifestaciones, el punk ataca los conceptos de originalidad, genio creador y cualquier otro delirio reivindicado por la figura del rockstar<sup>5</sup>.

El anarquismo introdujo la esencia del “hazlo tú mismo” (*Do-It-Yourself*, DIY) en el punk, a partir de entonces cualquier joven podía hacer música sin ser necesariamente “músico”. Como muestra de rechazo del comercialismo, el punk impulsó también una manera de vestir provocadora y violenta, la adopción de un modo de vida crítico con las normas convencionales, la organización de pequeños sellos, grabaciones de discos con el menor ornamento posible, fanzines, diseño gráfico de carteles y folletos, redes de contactos, intercambios de materiales por correo y grupos

que hacían espectáculos en espacios alternativos, propiedades ocupadas, centros sociales, sótanos y casas abandonadas, borrando así las separaciones entre el artista y el público. Lo que ocurría es exactamente lo que el historiador del punk, Jon Savage, ha señalado a propósito del fanzine que, a su juicio, constituye una “estética del acceso”<sup>6</sup>: cualquier persona puede hacer mucho con poco si tiene el control de los medios de producción. Para algunos, “el punk sólo es un género siempre mutante; para otros, una actitud o un estilo de vida; y para otros, una gestalt, una manera de organizar las percepciones”<sup>7</sup>. “Punk rock es vida — Es autonomía”<sup>8</sup>.

Sex Pistols, The Clash, Buzzcocks y The Damned en el Reino Unido; The Ramones, Television, Richard Hell and The Voidoids, Dead Boys, Patti Smith y el legendario club neoyorquino CBGB en los Estados Unidos. Todos estos grupos, personas y lugares se mitificaron como la vanguardia y la génesis del punk en la bibliografía especializada, en las reseñas de críticos prestigiosos, así como en fotografías y documentales. Algunos de estos registros trascienden, en varios casos, esta vanguardia legendaria para incluir en su relato la segunda oleada del punk de los años ochenta, con su faceta más rápida y política, donde se citan nombres como el grupo/colectivo anarcopunk Crass, el hardcore europeo de Discharge, Loma, Kaaos y Terveet Kädet, o el hardcore norteamericano de Black Flag, Bad Brains, Minor Threat, Minutemen, Dead Kennedys y Hüsker Dü. Lo que no suele señalar la historia canónica del punk, mayoritariamente europea y norteamericana, es que este movimiento engendró el p(A)nk en América Latina, un hijo todavía más feo, sucio y agresivo.

#### LOS CHICOS DEL SUBURBIO

Ya comprendo el mundo en el que estoy  
Siento fuego en el aire y el pueblo entero que grita  
Basta, basta. No aguanto más  
Basta, basta. Nadie aguanta más  
Basta, basta. ¡Estamos en los años ochenta!<sup>9</sup>.

El p(A)nk en América Latina asumió características únicas e idiosincrásicas de una expresión subcultural de rebeldía y rabia, surgida en los barrios periféricos de Brasil, Chile, México, Argentina y Perú entre finales de los años setenta y comienzos de la década siguiente<sup>10</sup>. La propia situación política y social de estos países creó las condiciones propicias para que existieran punks ya antes de



fig. 3. Tim Yohannan y otros colaboradores, *Maximumrocknroll*, nº 5, San Francisco, 1983.

4



5



figs. 4, 5. Festival *O Começo do Fim do Mundo*, São Paulo, 1982.  
Fotografías: Vitão.

su surgimiento en Inglaterra o Nueva York. El desconcierto causado por el p(A)nk era una realidad que la burguesía y los militares no querían ver, o simplemente ocultaban. Una frase de un “no punk”, cuya autoría corresponde al músico brasileño Chico Buarque, sintetiza la situación social de un país como Brasil que se anticipó en esta materia:

Si el punk es la basura, la miseria y la violencia, entonces no necesitamos importarlo de Europa,

pues ya estamos a la vanguardia del punk en todo el mundo<sup>11</sup>.

Curiosamente, en un fragmento del libro *Rock My Religion* (1993), Dan Graham comenta algunas características del punk inglés que nos parecen aún más adecuadas para este contexto latinoamericano:

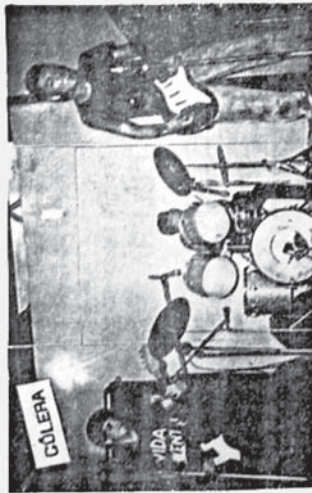
El punk era antiarte con absoluta insolencia, siempre fiel a sus orígenes de clase. Las letras de sus canciones no ofrecían escapismo o diversión, transcendencia o huida de la realidad a través del arte. El punk prefirió utilizar el dialecto local antes que imitar un acento cultural estadounidense; optó por un honesto estilo amateur en lugar del profesionalismo (corporativo); apostó por la indignación sincera y la confusión. El punk hacía preguntas, en lugar de buscar soluciones estilísticas o espirituales ajenas a sus propias contradicciones y realidades sociales<sup>12</sup>.

El movimiento surgido en el Reino Unido y en los Estados Unidos llegó a América Latina con retraso y distorsionado por los medios de comunicación corporativos. Al final, pese a que los regímenes militares ocultaron y prohibieron la entrada y la circulación de informaciones subversivas mediante la censura y la represión, el “dialecto local” del p(A)nk acuñó ante todo un lenguaje de resistencia. *Hay que destruir, para volver a construir*, decía el estribillo de la canción “Destruir” (1985), del grupo de punk rock peruano Narcosis. Sin embargo, más allá del ámbito musical, el p(A)nk produjo *movimientos sociales* que, a su modo, intentaron transformar o destruir el sistema vigente. Esta vocación destructiva del p(A)nk se convirtió también en energía creadora, revolucionaria y no inerte. Para Ariel, vocalista del grupo Restos de Nada, el primer grupo p(A)nk brasileño, constituido en 1978 en São Paulo, “el punk *no* es un movimiento sino que *está* en movimiento”<sup>13</sup>.

Para esta generación de jóvenes que vivieron el profundo estancamiento de una década perdida, la llegada del modelo neoliberal y el horror de las dictaduras locales, el peso libertario y (A)narquista de sus actitudes desempeñaron un papel político importante. No había otro lugar más propicio que el de los territorios de violencia de estos países para que el p(A)nk floreciese en la mierda. Durante los efectos de la crisis económica vividos en México, ciertos grupos/colectivos como

P





da criatividade com "punk é assim mesmo", só conseguiu despertar a atenção mesmo quando anunciou o INOCENTES. Quando o Inocentes subiu no palco a surtir se foi geral, os quatro inocentes' aram três, Mauricinho foi convidado a se retirar do grupo e a formação ficou sendo a seguinte: Clemente no baixo e vocal, Callegari na guitarra e Marcelino na bateria. Com a mesma cara-de-pau de sempre, eles mostraram que ainda são os mesmos, com ou sem o Mauricinho, hoje também a participação do Ariel cantando "Desequilíbrio" e da Meire cantando "Ai dos hippies". E no final o OLHO SECO e quase demoliu o salão com Val no baixo, Redson na guitarra, Fábio no vocal, Gordo no back vocal e Sartana na bateria, e ninguém acreditava no que estava acontecendo. O Olho Seco mostrou uma garra incrível, além do som competente. Por último quero falar de um show a parte, o público, um público participante e agitado, que teve a chance de dar o seu grito, o grito suburbano, que havia ficado guardado e quase esquecido pela falta de organização de shows anteriores.



Por último quero falar de um show a parte, o público, um público participante e agitado, que teve a chance de dar o seu grito, o grito suburbano, que havia ficado guardado e quase esquecido pela falta de organização de shows anteriores.



Por último quero falar de um show a parte, o público, um público participante e agitado, que teve a chance de dar o seu grito, o grito suburbano, que havia ficado guardado e quase esquecido pela falta de organização de shows anteriores.

OLHO SECO,  
INOCENTES E  
CÓLERA

SHOW DE LANÇAMENTO DO  
GRITO  
SUBURBANO

O 1.º DISCO 'PUNK NACIONAL'

DIA 26 DE JUNHO DE 82 ÀS 9:00 HS.  
AV. CRUZEIRO DO SUL, 3320  
EM FRENTE À ESTAÇÃO "SANTANA"

(R\$ 400,00)

OLHO SECO, INOCENTES E CÓLERA  
"PUNK" É MUITO GRANDE  
MUITO FORTE, E  
NÃO É ISSA MÚDIA.

INOCENTES  
"PUNK" É MUITO GRANDE  
MUITO FORTE, E  
NÃO É ISSA MÚDIA.

OLHO SECO  
"PUNK" É MUITO GRANDE  
MUITO FORTE, E  
NÃO É ISSA MÚDIA.

INOCENTES  
"PUNK" É MUITO GRANDE  
MUITO FORTE, E  
NÃO É ISSA MÚDIA.

OLHO SECO  
"PUNK" É MUITO GRANDE  
MUITO FORTE, E  
NÃO É ISSA MÚDIA.

INOCENTES  
"PUNK" É MUITO GRANDE  
MUITO FORTE, E  
NÃO É ISSA MÚDIA.

OLHO SECO  
"PUNK" É MUITO GRANDE  
MUITO FORTE, E  
NÃO É ISSA MÚDIA.

INOCENTES  
"PUNK" É MUITO GRANDE  
MUITO FORTE, E  
NÃO É ISSA MÚDIA.

OLHO SECO  
"PUNK" É MUITO GRANDE  
MUITO FORTE, E  
NÃO É ISSA MÚDIA.





figs. 6, 7. Meire Martins y Antonio Carlos Callegari, *SP Punk*, nº 1, pp. 3 y 4, São Paulo, 1982.

fig. 8. Meire Martins y Antonio Carlos Callegari, portada de *SP Punk*, nº 1, São Paulo, 1982.

**Mierdas Punk**, una pandilla surgida en 1981 en la ciudad de Nezahualcóyotl, contaban con unos 600 miembros dispersos por las zonas metropolitanas. Sus integrantes parecían recién salidos de un inmenso basurero. Adoptaron el lema de “todo pá delante, nada para atrás”, un código de guerrero que significa que para sobrevivir había que ser pesado<sup>14</sup>.

La Movida Subte de Perú, iniciada en 1983 con Leuzemia, Narcosis, Guerrilla Urbana y Autopsia, operó en los márgenes de una cultura local surgida como respuesta a 12 años de dictadura militar (1968-1980) y en medio de un violento conflicto armado que se desató en el país en 1980. Su música se distribuía mediante la producción artesanal de cassettes (maquetas). En Lima organizaban festivales independientes, con carácter informal, muchos de ellos gracias a la ayuda escenográfica del colectivo Los Bestias y el artista Herbert Rodríguez, y abordaban en sus letras los temas y problemas sociales que les afectaban: corrupción policial, narcotráfico, recesión y terrorismo.

Algunos miembros de la Movida Subte llegaron a aproximarse o vincularse a la guerrilla peruana Sendero Luminoso.

Los Violadores, Los Laxantes, Alerta Roja y Día-D son los grupos pioneros del p(A)nk en Argentina. Comenzaron a tocar desde fines de 1979 en bares y espacios under de Buenos Aires. En marzo de 1983, Alerta Roja editó el primer disco p(A)nk de la Argentina (cassette en realidad), *Derrumbando la Casa Rosada*. En ese mismo año, el grupo Los Baraja, de la ciudad de La Plata, hacía su debut en el programa *Música Total*, convirtiéndose en la primera banda p(A)nk que aparecía en la televisión argentina. Otro grupo importante es Cadáveres de Niños, cuya líder Patricia Pietrafesa también era editora del zine *Resistencia*. También en 1983 Los Violadores editan el disco *Los Violadores*, cuyo tema “Represión”, junto con el posterior “Ultraviolento” (1985) se convertirían en los temas más emblemáticos del movimiento p(A)nk argentino.

#### EL PUNK ES FUERTE, EL PUNK ES GRANDE

Mucha gente comentando  
 Muchos hippies celebrando  
 Que el punk había muerto  
 Pero el punk no ha muerto  
 El punk no ha muerto<sup>15</sup>.

En Brasil, el movimiento p(A)nk comenzó en la Vila Carolina, Zona Norte de la ciudad de São Paulo, donde surgieron grupos como Restos de Nada, Condutores de Cadáver, N.A.I. (Nós Acorrentados no Inferno), Al-5, Inocentes y Desequilíbrio. La formación de estos grupos, constituidos por decenas de adolescentes desempleados, chicos de los recados u obreros, ocurre en el momento de apertura política iniciado en 1978 tras la derogación del *Ato Institucional Número 5*<sup>16</sup>, junto con la vuelta de los movimientos sociales a las calles, así como las intervenciones urbanas de colectivos artísticos y las huelgas históricas del sector metalúrgico organizadas en la región industrial del ABC paulista (entre 1978 y 1980)<sup>17</sup>. Algunos punks de la Carolina también participaron en estos movimientos. Ariel fue miembro de la Organização Socialista Internacionalista (OSI), grupo clandestino de tendencia trotskista surgido en 1976, y participó en huelgas en fábricas y manifestaciones. No obstante, a mediados de los años ochenta, él y otros punks pasaron a militar en el

anarquismo y fundaron en São Paulo el colectivo *Ação e Anarquia*, publicando boletines, fanzines (como *Resistência*) y recopilaciones en cassette, además de organizar campañas por el voto nulo y en apoyo de las organizaciones libertarias.

El p(A)nk paulista se aproximó a una u otra forma de hacer política, pero el movimiento creció y adquirió tintes violentos a raíz de las rivalidades entre las bandas. Fueron apareciendo bandas organizadas por centenares de punks, cada vez más peligrosas. Si durante un *rolê* [paseo] una banda de São Paulo se encontraba con una banda del ABC en alguna *quebrada* [área], la *treta* [trifulca] era inmediata. Eran constantes las grescas entre bandas, cuya principal motivación obedecía a un gran conflicto territorial. El espacio de la estación del metro de Largo São Bento, en el centro de São Paulo, era muy disputado entre los punks y los hippies, y posteriormente entre los punks y los b-boys. En las inmediaciones de aquella estación había callejones que sólo conocían los punks de la ciudad, y era allí donde se escondían de las acciones represivas policiales... “El miedo causado por la represión. Todo ello intenta impedir la existencia a los chicos del suburbio”<sup>18</sup>.

Las bandas suburbanas también dominaban las discotecas como *Construção*, en la Zona Norte de São Paulo. A diferencia de la Música Popular Brasileira, Pink Floyd y los temas de 30 minutos, los punks ponían cintas con canciones de un minuto para *agitar* [bailar el pogo], formando en el centro de la pista una pila de chaquetas negras con tachuelas, parches, pins y alfileres de gancho. Los *sons de fita* [sonidos de cinta] con temas de los grupos punk/hardcore de otros países sólo pasaron a un segundo plano con los espectáculos y las grabaciones de los primeros discos de los grupos de São Paulo, hoy considerados clásicos: *Grito Suburbano* (1982), lanzado en vinilo por el sello Punk Rock Discos, con temas de Olho Seco, Inocentes y Cólera, el primer álbum p(A)nk publicado en Brasil; el EP *Violência e Sobrevivência* (1982), de Lixomania; y *SUB* (1982), la primera recopilación de p(A)nk/hardcore de América Latina, con Ratos de Porão, Cólera, Psykóze y Fogo Cruzado.

Los fanzines como *Factor Zero*, *SP Punk*, 1999, *Vix Punk* y *Alerta Punk* se destinaban a un público de iniciados. Se publicaban manifiestos, comentarios, textos y entrevistas sobre los grupos nacionales y extranjeros y se intentaba explicar el significado del movimiento para corregir distorsiones

que aparecían en periódicos y revistas (como la idea de que los punks brasileños idolatraban el nazismo y el fascismo, o que sólo se preocupaban por el vandalismo y las broncas).

Algunos punks intentaron erradicar esta imagen de violencia entre bandas y empezaron a promover *sons de união* [sonidos de unión], para que los grupos de São Paulo pudiesen tocar con los del ABC. Pero fue en el año 1982, el “77 brasileño”, cuando logró destacar el movimiento de São Paulo en el festival *O Começo do Fim do Mundo*<sup>19</sup>.

El festival —organizado por el dramaturgo y escritor Antônio Bivar<sup>20</sup>, autor del libro *O que é Punk* (1982), Meire Martins y Callegari (ambos editores del fanzine *SP Punk*)— pretendía acabar con la rivalidad y sellar la unión entre los punks de São Paulo y los del ABC. En los días 27 y 28 de noviembre de 1982, el festival contó con la participación de 20 grupos —Cólera, Decadência Social, Desertores, Dose Brutal, Estado de Coma, Extermínio, Fogo Cruzado, Hino Mortal, Inocentes, Juízo Final, Lixomania, M-19, Negligentes, Neuróticos, Olho Seco, Passeatas, Psykóze, Ratos de Porão, Suburbanos y Ulster—, junto con una exposición de fotografías y dibujos, proyección de películas, discos y fanzines<sup>21</sup>. 4.000 punks se reunieron en los

9



10



# P(A)NK

11



12



13



14



figs. 9-16. Sarah Yakhni y Alberto Gieco, fotogramas del documental *Punks*, São Paulo, 1984.

15



16



P

espacios del Sesc Pompéia. En la calle interna del Sesc, una antigua fábrica rehabilitada en 1977 con un proyecto arquitectónico de Lina Bo Bardi, se montó un palco para que cada grupo pudiera tocar durante 15 minutos. Fue la primera vez que los residentes locales y los asiduos al Sesc vieron crestas y grupos punk vestidos totalmente de negro, bailando impetuosamente como en un ejercicio de libertad.

El domingo se clausuró el festival con la presentación de los grupos, algunas *tretas* y la llegada de la policía, que intentó invadir el Sesc para detener a decenas de punks. Posteriormente los punks fueron noticia en la prensa y objeto de un reportaje sensacionalista difundido en el programa *Fantástico*, de la cadena Rede Globo. Después del festival y de la polémica mediática que suscitó, el movimiento de São Paulo entró en declive. Para Tina, una veterana del p(A)nk paulista, “el punk podría haber sido la línea del frente de una revolución”<sup>22</sup>, pero los conflictos y las tergiversaciones no impidieron que se diese a conocer en todo el mundo el panorama musical de São Paulo. El p(A)nk paulista se reactivó con una nueva generación, al margen de otras manifestaciones asociadas al hardcore y al activismo surgidas a partir de la década de los noventa, como los anarcopunks y la escena *straight edge*. Pero ésa es otra historia.

#### LA MÚSICA DEL GENERAL

Nadie puede parar de bailar la música del general  
Nada en el cerebro  
Nada en el Refrigerador  
Nadie puede parar de bailar la música del general<sup>23</sup>.

Según algunos testimonios de la época, los Pinochet Boys simplemente *tocaban mal*. Aún así, sería posible pensar que su música era un irreverente deseo de experimentar; un alegato por la improvisación disonante, por el antivirtuosismo del ruido; una actitud p(A)nk llevada a sus más radicales consecuencias. No es fácil hacer hoy un juicio al respecto, pues de la música del grupo sólo quedan dos temas grabados en los ochenta en el estudio de Carlos Fonseca, como parte de un frustrado proyecto de disco que sucumbe cuando el productor exige, para seguir adelante, que cambien el nombre del grupo. Los Pinochet Boys lanzan su nombre como un manifiesto. Como el signo de una época. Nombrarán a toda una generación. “Somos todo Chile”, dicen

en declaraciones a la prensa en 1986. Son los *hijos de Pinochet*.

Hijos infames que toman irrespetuosamente los signos del régimen en las letras de sus canciones, en su ropa, en su gráfica. No adhieren a ninguna trinchera política, pero parodian el poder dictatorial al descontextualizar sus emblemas cuestionando su omnipotencia y subrayando el carácter construido de sus imágenes. Enrostran a la sociedad chilena su incapacidad de desligarse de la centralidad de la figura de Pinochet<sup>24</sup>. Se trata de una acidez que no es inmediatamente comprendida y despierta la agresividad de lo que aún no puede codificarse. Ya en la primera tocata del grupo en un bar universitario, Iván Conejeros sube al escenario con una gorra de policía, desata la cólera del público y una bolsa de agua arrojada como un proyectil por poco los electrocuta.

Como dice una nota de prensa de la época “más que música, los Pinochet entregaron una presencia, una forma de ser”<sup>25</sup>. El grupo de chicos,

17



18



fig. 17. Pinochet Boys en el Festival Punk, Santiago de Chile, 1986. Fotografía: Gonzalo Donoso.

fig. 18. Pinochet Boys, Santiago de Chile, 1985-1986. Fotografía: Bernadita Birkner.



de un look inclasificable hecho de ropa usada y peinados raros que citaba desordenadamente estilos foráneos, no parecía punk, pero tomaba la premisa punk de hacer “una música cercana, eso del ‘agarra tu guitarra y hazlo’”. “Así surgió un lenguaje nuestro, el ritmo que estábamos pensando nosotros”, dice Iván Conejeros<sup>26</sup>. Con ellos irrumpe un look, una actitud y sonidos corrosivos que provocan aversión en un amplio abanico que va de la izquierda a la derecha, del heroísmo nostálgico del Canto Nuevo<sup>27</sup> a la imposición de identidades normativas importadas por la industria cultural del pop. Forjan un mito subterráneo y abren el camino al libertinaje musical de un conjunto bandas que darán vida al movimiento p(A)nk chileno de los años ochenta.

Es cierto que el primer grupo p(A)nk chileno, Orgasmo, una banda formada por jóvenes de clase media acomodada que estaban terminando la secundaria, data del año 1983. El año en que se cumplen 10 años del golpe militar en Chile, el mismo año en que una política de superficie toma las calles con las primeras masivas jornadas de protesta en contra de la dictadura. Sin embargo, la conformación de un circuito subcultural p(A)nk recién se consolida a mediados de la década. Y en esa tarea los Pinochet Boys tienen un rol central: son los mentores del Primer Festival P(A)nk realizado en el sindicato de taxistas en junio de 1986, en el que participaron grupos como Niños Mutantes, Zapatilla Rota, las Corruption Girls, y debutaron Índice de Desempleo y Dadá. Grupos que también transitan por espacios como el Trolley, Casa Constitución, Discotec 18, estableciendo contaminaciones con una escena under donde también confluyen grupos de artistas visuales, grupos de performance, de teatro y los primeros cómics y fanzines, como *Enola Gay* y *Beso Negro*.

Al poco tiempo, tras una seguidilla de agravios al grupo<sup>28</sup>, emprenden el autoexilio. Se hace evidente que hay que continuar la fiesta en otra parte: “Pinochet mata, la marihuana y el alcohol no”<sup>29</sup>. Tras una pequeña escala en Buenos Aires, llegan a São Paulo, donde se instalan unos meses y entran en contacto con la escena p(A)nk brasileña: telonean al grupo Cólera, tocan junto con Excomungados y realizan, el 11 de septiembre de 1986, el *Minuto de Ruido* junto a estudiantes y militantes exiliados frente a la embajada de Chile en São Paulo, donde queman la bandera de Estados Unidos<sup>30</sup>.



fig. 19. Pinochet Boys en concentración antidictatorial en el Parque O'Higgins, Santiago de Chile, 1987. Fotografía: Gonzalo Donoso.

Antes de convertirse en una banda mainstream, los Pinochet Boys se disuelven, pero dejan “abierta la cancha” para que más tarde, entre 1986 y 1990, entren a escena otros grupos como Los Jorobados, Los Fiskales Ad-Hok y Los Miserables. Los Pinochet Boys fueron “la primera punta visible de una tribu nocturna” de una generación sin pasado “disparada hacia la nada”<sup>31</sup>, que, desde la nada y con nada, hacen de la negatividad una potencia creadora y productivizan el cuerpo desviado como territorio de experimentación, haciendo saltar la recta homogeneidad del Chile dictatorial. Una banda de cuneta y toque de queda, un grito contra el aburrimiento, una banda cuyos sonidos son hoy inaudibles. Un grupo p(A)nk.

AM, FC

#### NOTAS

- <sup>1</sup> *Movements are systems and systems kill / Movements are expressions of the public will / Punk became a movement cos we all felt lost / But the leaders sold out and now we all pay the cost.* Crass — “Punk is Dead” [El punk ha muerto] (1978).
- <sup>2</sup> Sadie Plant, *The Most Radical Gesture: The Situationist International in a Postmodern Age*, Londres: Routledge, 1992, p. 144.
- <sup>3</sup> Malcolm McLaren ha colaborado con King Mob, un grupo fundado por integrantes de una sección “no oficial” de la Internacional Situacionista de Londres, que también mantuvo contacto durante los años sesenta con el colectivo Black Mask de Nueva York.
- <sup>4</sup> “Recuperar” en el sentido utilizado por los situacionistas, que denota la absorción de la protesta y la cooptación de la estética radical por parte del mercado. Es el proceso por el cual el espectáculo (en el sentido que da a este término Guy Debord) toma una idea subversiva y la recoloca como mercancía vendible.
- <sup>5</sup> Sadie Plant, óp. cit., p. 145.
- <sup>6</sup> Jon Savage, *England's Dreaming: Sex Pistols and Punk Rock*, Londres: Faber and Faber, 1992, p. 202.

- <sup>7</sup> David A. Ensminger, *Visual Vitriol: The Street Art and Subcultures of the Punk and Hardcore Generation*, Jackson: University Press of Mississippi, 2011, p. 3.
- <sup>8</sup> *Punk rock é vida — É autonomia*. Fragmento del tema "Era" (1998), del grupo Cólera.
- <sup>9</sup> *Já compreendo o mundo em que estou / Sinto fogo no ar e o povo inteiro a gritar / Chega, chega — não aguento mais / Chega, chega — ninguém mais aguenta / Chega, chega — estamos nos anos 80!* Ratos de Porão, "Anos 80" (1985).
- <sup>10</sup> Optamos aquí por el uso del término "p(A)nk" como referencia de investigación política de estos movimientos en América Latina, y también para diferenciarlo de lo que aconteció en Estados Unidos y en Europa. Se emplea también este término en el título del documental de Martín Nuñez, *Punk* (2010), que muestra el surgimiento del punk chileno en los años ochenta.
- <sup>11</sup> Esta frase aparece al comienzo del documental *Botinada* (2006), dirigido por Gastão Moreira, sobre los orígenes del punk en Brasil.
- <sup>12</sup> Dan Graham, *Rock, mi religión*, México: Alias, 2008, p.129.
- <sup>13</sup> Entrevista realizada por André Mesquita, São Paulo, agosto de 2011.
- <sup>14</sup> Zona de obras (coord), *Diccionario de Punk y Hardcore (España y Latinoamérica)*, Madrid: Fundación Autos, 2011, p.162. Mierdas Punk fue objeto del documental *Sábado de Mierda* (1987), de Gregorio Rocha y fotografía de Sarah Minter.
- <sup>15</sup> *Muita gente comentando / Muitos hippies comemorando / Que o punk tinha morrido / Mas o punk não morreu / O punk não morreu*. Lixomania, "O punk não morreu" (1982).
- <sup>16</sup> El *Ato Institucional Número 5* (AI-5), decreto promulgado el 13 de diciembre de 1968, concedió poderes extraordinarios al presidente mariscal Artur da Costa e Silva, además de decretar la clausura del Congreso y la intervención federal en los estados brasileños, la suspensión de las garantías constitucionales, la institucionalización de la censura y la supresión de las garantías del hábeas corpus en los casos de acciones subversivas consideradas como crímenes políticos.
- <sup>17</sup> El ABC paulista es una región metropolitana de São Paulo, tradicionalmente industrial, donde se encuentran las ciudades de Santo André, São Bernardo, São Caetano y Diadema.
- <sup>18</sup> *O medo causado pela repressão. Tudo isso tenta impedir os garotos do subúrbio de existir*. Fragmento de la canción "Garotos do Subúrbio" (1982), del grupo Inocentes.
- <sup>19</sup> Aparte del festival, la escena p(A)nk de São Paulo en este periodo fue también objeto de dos documentales: *Garotos do Subúrbio* (1982), dirigido por Fernando Meirelles, y *Punks* (1984), dirigido por Sarah Yakhni y Alberto Gieco.
- <sup>20</sup> Bivar vivió exiliado en Londres en los años setenta, donde presenció de cerca el inicio del punk.
- <sup>21</sup> Las actuaciones del festival se grabaron en vivo en magnetófono y al año siguiente se publicó una recopilación en vinilo. El histórico LP *O Começo do Fim do Mundo* incluye un tema de cada grupo a excepción de Ulster, que se negó a salir en el álbum porque, a su juicio, se había visto perjudicado por la calidad de la grabación.
- <sup>22</sup> Entrevista realizada por André Mesquita, São Paulo, agosto de 2011.
- <sup>23</sup> Pinochet Boys, "Música del General" (1986). Los Pinochet Boys surgen hacia 1985, cuando los hermanos Conejeros, dos jóvenes melómanos que venían de la Unión, una ciudad en el sur de Chile, llegan a Santiago con la idea de formar una banda de música electrónica. Sin embargo, la precariedad de recursos y el encuentro con Daniel Puente y más tarde con Sebastián Levine, que eran músicos cuyos referentes venían del rock, hizo que el proyecto derivara a un punk con elementos electrónicos. Hasta la llegada del batería Sebastián Levine, los instrumentos de la banda son un sintetizador, una batería eléctrica, una guitarra y un bajo.
- <sup>24</sup> Liz Munsell, *Subculturas visuales e intervención urbana. Santiago de Chile 1983-1989*, tesis para optar al grado de Magister en Estudios Latinoamericanos, Santiago: Universidad de Chile, 2009. Manuscrito inédito.
- <sup>25</sup> Álvaro Godoy, "Festival Punk: Reyes en su selva", en *La Bicicleta*, Santiago de Chile, agosto de 1986, p. 20.
- <sup>26</sup> Entrevista a Iván Conejeros realizada por Andrés Keller y Fernanda Carvajal, Santiago de Chile, julio de 2011.
- <sup>27</sup> El Canto Nuevo fue un movimiento de música fusión, surgido a fines de los años setenta, que mezclaba el folklore chileno con jazz, bossa nova y rock, y que en general tendió a identificarse con el discurso de denuncia del mundo de oposición a la dictadura.
- <sup>28</sup> Los Pinochet Boys son expulsados de su casa en la calle Santo Domingo por el atentado incendiario de una bomba molotov lanzada por la puerta de la calle a altas horas de la madrugada. Luego, en frente de su casa en la calle Herrera 506, un auto de vidrios ahumados se detiene cada día, y, tras una fiesta, allanan la vivienda destruyéndolo todo.
- <sup>29</sup> Consigna llevada por el grupo a una concentración en el parque O' Higgins.
- <sup>30</sup> Como referencia de una estrategia semejante, cabe citar en esta misma época a grupos de Washington D. C. como 3, Beefeater, Embrace, Fire Party, Gray Matter, Ignition, Rites of Spring, Soulside y otros integrantes de la segunda generación del panorama punk/hardcore de la ciudad, que en un movimiento denominado Revolution Summer protagonizaron, junto con algunos activistas, protestas de *punk percussion* frente a la Embajada de Sudáfrica contra el apartheid.
- <sup>31</sup> Cristián Galaz, "Punks: Los hijos de Pinochet", en *La Bicicleta*, Santiago de Chile, abril de 1986, p. 3.

## ESCORIA

Sangre... chorreando por todas partes,  
bombas... cayendo en mil lugares,  
desgracia... vivimos en el infierno,  
atrapados en un mundo de mierda<sup>1</sup>.

Desde fines de 1982, una serie de experiencias colectivas realizadas en Lima, generadas entre los lugares semiclandestinos de la ciudad y los espacios "oficiales" de las clases medias, configuran una manifestación cultural inédita, emparentada por la crudeza de sus formas y por la negación total de los valores oficiales. Iniciado en 1980, aquel movimiento, luego llamado escena "subte" (subterránea), fue uno de los momentos más impresionantes de rabiosa creatividad frente al desánimo y la brutalidad del conflicto armado interno entre las organizaciones comunistas clandestinas y el Estado peruano. Principalmente agrupados en torno a discursos libertarios y anarquistas a través de la música, las artes visuales y la poesía, estos grupos se caracterizaron por su negativa a permanecer callados frente a las noticias de torturas y desapariciones en el interior del país que inauguran la guerra sucia y las políticas de aniquilamiento que el Estado peruano implementó desde 1983 contra amplios sectores de la población civil<sup>2</sup>. En esos momentos, esta nueva escena independiente opta por entrar en confrontación con el autoritarismo, interviniendo colectivamente a través de pancartas, escenografías, festivales de arte y encuentros multidisciplinarios en las universidades, teatros

y diversos espacios públicos de la ciudad, creando nuevos canales de circulación para sus sonidos e imágenes. Para estos nuevos grupos, en muchos casos autodidactas, la destrucción absoluta aparecía no sólo como una posibilidad creativa, sino como una realidad inminente.

La actitud contestataria de esta escena subte emergente propició más de una fricción con los partidos tradicionales, e incluso con los voceros y críticos de una nueva izquierda cultural que veían en sus erráticos y escandalosos gestos juveniles los signos de una descomposición social frente a la añorada unidad socialista. Pero así también, generando incomodidades y choques con los propios discursos del comunismo ortodoxo y el maoísmo radical (como el discurso violentista de la organización clandestina Sendero Luminoso). Su descreimiento frente a las soluciones propuestas por el aparato gubernamental al conflicto les permite reivindicar con gozo la estimulación con drogas y alcohol, la libertad sexual, la violencia demoledora y el grito sórdido. Pero también experimentar una identificación distinta a través de sus cuerpos degradados y socialmente apartados: la *escoria*, esa entidad sucia y residual que no tiene lugar en las demandas de elementos "constructivos" de la izquierda tradicional<sup>3</sup>.

"Juventud" y "violencia" aparecen como las bisagras de un nuevo momento cuyas huellas serán uno de los más desgarrados testimonios de la indignación, la rabia y la frustración compartida frente al desmoronamiento ético y político de la nación. Así, rápidamente carátulas de discos, letras de canciones y agresiva poesía se mezclan con las actitudes



fig. 1. Álvaro Oyarzún, *Viva Chile*, Santiago de Chile, 1989.



**INTIS... MUCHOS INTIS...!**

La violencia agobia la vida cotidiana de nuestro país, ¿ como enfrentarla desde el arte? Buscando la honestidad. Rechazando la mercantilización del arte, recuperando el camino de recuperar la verdad entendemos que es necesario destruir. Destruir la mentira. Mentiras envueltas en papel de lujo, Seducciones y atraxas agradables, bellas poderosas. Pero no procuremos desmentarlas, sino sentirlas dentro de la impudencia y la culpabilidad. Los masacres matamos sentirlas dentro de la impudencia y culpabilidad. Los masacres valores que propaga la cultura de masas.

[illegible]

Quando se habla de un arte nacional, se pone al indigenismo como la única tendencia realmente peruana. Creemos que considerarlo indigenismo, o lo que es lo mismo: la presencia del indio en la cultura occidental, es como decir que se cae en un nuevo servilismo ~~indigenista~~ al europeo.

Como sabemos, nuestras culturas autóctonas existían desde antes que se inventara la pintura al óleo, el hecho que Sabogal fuera el primero en ~~inventar~~ ~~inventar~~ estas culturas no quiere decir que estas no gozaran de buena salud (pese a la inhumana explotación de los indígenas por quienes después formarían su colección de cuadros indigenistas) sino cambiar en lo absoluto su actitud (mirándole frente a ellos) y hasta ahora (vía la Chicta pensamos) mantiene su independencia cultural. La brecha entre el arte culto y el arte popular no se va solucionar poniendo el arte culto. El nuevo arte debe ser esencialmente nuevo, y para esto unas pautas: nuestros pensamientos ~~que~~ manteniendo nuestros

zamos el arte culto. El nuevo arte debe ser esencialmente nuevo; y para  
esto unas pautas: nosotros pensamos ~~que~~, manteniendo nuestra independen-

cía, la solución del problema cultural, la síntesis cultural, debe provenir del aprovechamiento eficaz de la trayectoria más reciente del ~~xx~~ arte occidental. Por supuesto no aquel guiado por la especulación concierne y la trivialidad de la moda, sino el que, como la tradición ilustrada, ha enriquecido la cultura de este mundo, como la tradición ilustrada de la civilización occidental, empezando por Garguin, siguiendo por Pissarro, Duchamp, Warhol hasta la movida española? de las vanguardias artísticas a la contracultura norteamericana. Un dogmatismo infertil, un reglamento enfermizo a todo lo foraneo etiquetándolo como imperialismo yanqui nos ha mantenido ciegos a la guía más certera para solucionar el zafarrancho cultural que nos agobia y su correlato en la desunión nacional, en la falta de solidaridad colectiva. Y los aclaraciones: no se trata de una cultura hegemónica que subordina al resto de culturas, como un país pluricultural, se trata de nacionalidades que espontáneamente producen afinidad, como la cultura creadora en situaciones apremiantes, como el centroamericano, que crea la comunicación de parte de los artistas a la lógica de que arte es el que entendiendo las mayores y con esto se le concede puesto de privilegio a la pintura realista (o figurativa) con un contenido narrativo (cuen ta una historia). Creemos que ~~aguda~~ sirve un arte que no se entiende y por esto no comunica, lo que negamos es el simplismo de ~~gases~~ quienes irresponsablemente avalan niveles primarios del entendimiento sin mayor esfuerzo por alcanzar niveles abstractos del pensamiento. Dos argumentos sin mayor elaboración: con el arte abstracto la pintura dejó de tener como objetivo principal el de contar una historia y ~~de~~ abstracto comunicación directa con la sensibilidad de la obra en sí, sino por la insensibilidad del espectador, espectador corrompido por los mecanismos de manipulación groseros de la publicidada que se remite a las estiridencias y hedonismos, así cualquiermas negado al arte. El otro argumento es: es necesario reformular toda la educación escolar, radicalmente. Una persona educada es una persona deformada, alienada. Una persona con valores formados es ~~intra~~ incapaz del sentimiento artístico, agota un poco más de combatir las hipocrasías pero ¿es que alguien piensa en algo mas que la solución del pequeño problema económico cotidiano? estamos atravesados por una visión mercantil de las cosas, la plintitud ~~de~~ la realidad lo entiende ~~hacia~~ hacia el mundo, el estado de cosas. Quien apela a la sensibilidad del público ~~si~~ choca con la negativa del espectador de no abrirse a nuevas posibilidades y solo con la imaginación.

En este conflicto cultural decidimos, amados de nuestra particular visión del arte, enfrentarnos ~~por~~ los valores del arte culto occidental sino a la cultura de masas, ~~de~~ pseudo cultura ~~para~~ ~~para~~ popular. (Nota: es obvio que estoy manejando dos definiciones, que espero que el lector pueda diferenciar, de arte occidental: el que nos es útil para hallarnos a nosotros mismos y aquel que nos agobia con sus maldiciones y eurocentrismos).

Sirva esto como excusa a las imágenes que acompañan estas reflexiones. Las imágenes no son cultura, intenté de crear ~~zozobra~~ ~~zozobra~~ y angustia. Angustia y no rebeldía salvamos muy poco. Salvamos a la juventud: la alienta y la rebela.

Nos jóvenes ya han hecho uso de su razón y han decidido no creer en sus mayores. ¿A que angustiarse con su desentado, insolencia, nihilismo y vocación autodestructiva? Demasiado tarde llegan las llamadas de atención frente a este fenómeno. Llamadas de alerta, por lo demas, hipocritas, ¿oramos de buena salud y deseamos hacer de este encuentro cultural, una oportunidad de golejio y fiesta con toda ~~xxxxxx~~ seriedad. Nuestra sociedad se pudre, los viejos defienden valores caducos, a la muerte oponemos la vida.

Julio 86

# CACA

**DOLARE\$**

*"Comandante Curiñón"*

**СУСНАЧА**





fig. 3. Narcosis, *Primera dosis*, primera maqueta del grupo diseñada por Jaime Higa, Lima, 1985.





fig. 4. Herbert Rodríguez, Alfredo Márquez y Alfredo Távora, *Música Subterránea*, Lima, 1985.

libertarias y manifestaciones callejeras que enuncian desde una marginalidad total, identificándose ellos mismos con los miles de cuerpos masacrados en las miles de imágenes de muerte que configuran el sentido común de un país en guerra. Esa valoración de lo repulsivo y lo obscuro, que entra en abierta confrontación con la cultura oficial y con el arte de carácter comercial, es un impulso compartido en otras escenas underground en esos mismos años, como la que surge en Chile o en México. En estas experiencias desarrolladas en simultáneo, el humor estridente, las demandas de total libertad del cuerpo y una visualidad insolente fueron la mejor arma de agitación y reivindicación de modos alternos de vida frente a la violencia de un sistema social autoritario y normativo.

El momento más explosivo de la movida peruana coincide con los instantes inmediatos y posteriores a las matanzas y asesinatos en los Andes centrales entre 1983 y 1984<sup>4</sup>. En esos años, grupos de rock con nombres tan elocuentes como Leuzemia —cuyo bajista se hacía llamar Leo “Escoria”—, Narcosis, Zcueta Cerrada, Pánico, Guerrilla Urbana y Autopsia evidencian esa transición emocional hacia una rabiosa proclama punk: una visceralidad que es también un índice fracturado de la negociación que este sector desafiante de la juventud limeña intentaba hacer entre la rebeldía íntima y una estructura social fracturada. Un quiebre similar que en poesía tiene a su mejor exponente en la efímera “comuna” que se funda en torno al Movimiento Kloaka (1982-1984), que asume



fig. 5. Enrique Polanco, *Al cerdo peruano del 83*, anuncio del concierto de Kloaka, Del Pueblo y Kolarock, Lima, 1983.

su violenta producción literaria como un espacio de confrontación política contra lo que veían como un “sistema” caduco. “Para nosotros lo que viene sucediendo en el Perú es una situación cloaca, el Perú es una cloaca”, decía el poeta Roger Santivañez<sup>5</sup>, integrante de ese grupo y cuya poesía se caracterizó por ser una de las mejores expresiones de los ámbitos lumpenizados de la sociedad limeña.



fig. 6. Teatro del Sol, representación de *El Homosexual* en el Teatro Cocolido, Lima, 1990.

Del mismo modo, el colectivo de arquitectos llamado Los Bestias organiza, entre 1984 y 1986, una serie de encuentros de arte total (los “bestiarios”) donde el rock, el teatro, la poesía y las artes visuales colisionan en un intento de renovar los modos de participación política desde un vértice libertario e informal [►UTOPIA MEDIOCRE]. Las masivas convocatorias de estos y otros eventos —que reutilizaban desechos para generar arquitecturas efímeras y objetos coloridos que servían como escenografía—, señala una transformación radical de lo popular, introduciendo imágenes o voces de nuevos sujetos políticos y subculturas antes marginadas (los homosexuales, los drogadictos, las prostitutas) que ganan, aunque sea momentáneamente, un espacio de reconocimiento y legítima discusión. Estos proyectos colectivos eran también laboratorios de investigación y experimentación que permitieron procesar esas otras identidades, como por ejemplo el trabajo del Teatro del Sol, fundado en 1979 por Luis Felipe Ormeño y Alberto Montalva. Este proyecto en particular impulsó desde el teatro y el activismo una exploración de la subjetividad gay y el homoerotismo que instala un debate, hasta entonces inexistente, sobre la homosexualidad



fig. 7. Herbert Rodríguez en colaboración con Los Bestias, carteles y collages producidos para el concierto “ROCKACHO”. Lima, 1986.

y la crisis del sida, lo cual aparece también, de otro modo, en la escena musical a través de un particular homocore local, es decir, las maneras en que comunidades alternativas se apropian y exploran desde otros lugares la iconografía de rudeza y hostilidad del movimiento punk, destacando las estéticas provocativas de lo glam (peinados, botas, brillos y maquillaje) frente a los estilos masculinos del hard rock.

Más allá de sus diferencias internas, el accionar de estos grupos traza un momento de vitalidad extrema en los años ochenta, en medio de las políticas de



fig. 8. Vicente Ruiz, fotograma de *Teorema*, Matucana 19, con Patricia Rivadeneira y Vicente Ruiz, Santiago de Chile, 1987.

muerte y represión a la que la escena subte estuvo también expuesta. Una violencia que se agudiza en Lima al final de la década, en la cual la “amenaza senderista” se usó cómo pretexto desde el Estado para arremeter y exterminar masivamente el conjunto de las izquierdas, los movimientos populares, los discursos críticos y toda señal “sospechosa” de oposición al discurso oficial o gubernamental (que varios de estos grupos esgrimían). Para inicios de los noventa, esta movida mostraba ya los signos de una drástica fragmentación y disolución, acelerada en algunos casos por su propio radicalismo y diáspora y, en otros, como resultado de la represión velada y la violencia autoritaria.

ML

#### NOTAS

- <sup>1</sup> Narcosis, “Triste final”, 1985.
- <sup>2</sup> EL 30 de diciembre de 1982 el gobierno del Perú delega amplias facultades para la lucha contrasubversiva a las Fuerzas Armadas que toman el control de las zonas declaradas en emergencia en los Andes centrales, sin que las autoridades políticas pusieran en marcha mecanismos de protección de los derechos humanos.
- <sup>3</sup> Retomo esta idea de Fernanda Carvajal y su análisis de la irrupción de nuevos colectivos más próximos a una sensibilidad punk en la escena chilena de los años ochenta (como los Pinochet Boys y los Ángeles Negros).
- <sup>4</sup> El Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación indica que 1983 y 1984 fueron los años más feroces de todo el conflicto (1980-2000), llegando a perder la vida un tercio de las víctimas de todo el periodo de violencia. Ver Comisión de la Verdad y Reconciliación, tomo 1, cap. 3, 2003, p. 133.
- <sup>5</sup> Juan Zevallos Aguilar, “Entrevista a Roger Santivañez” [1983], en Juan Zevallos Aguilar, *MK (1982-1984): Cultural juvenil urbana de la postmodernidad periférica*, Lima: Ojo de Agua, 2002, pp. 94-100. Publicado originalmente en *La Razón*, Lima, n° 4, p. 10, julio de 1983. Ver también José Antonio Mazzotti, *Poéticas del flujo. Migración y violencia verbales en el Perú de los 80*, Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2002.

## SOCIALIZACIÓN DEL ARTE

El concepto de “socialización del arte” cobró gran fuerza en el contexto latinoamericano de los años setenta. Retrotraerse brevemente a esa década permite comprender la pervivencia transmutada durante los ochenta de una noción fraguada durante los decenios anteriores al abrigo de las articulaciones entre el arte y la vanguardia revolucionaria. Los primeros setenta establecieron un desplazamiento radical desde la posición ideológica representada por el foquismo artístico del itinerario del 68, en la que el artista de vanguardia tendía a constituirse en vocero y avanzadilla de una revolución por venir (y cuyo sujeto político de referencia aparecía individualizado por la figura del guerrillero heroico, erigido en la obra de arte por excelencia), a la reivindicación del pueblo, hasta entonces vislumbrado como una potencia política por subjetivar, en tanto sujeto político activo, colectivo y creativo. El efecto más inmediato de ese desplazamiento debía ser la disolución del rol del artista como una entidad social diferenciada.

Esta socialización del arte será una idea vertebral en los escritos de los años setenta producidos por autores como el sociólogo argentino Néstor García Canclini (exiliado en México desde 1975) o el crítico peruano Mirko Lauer. Sus planteos teóricos serán retomados y, sobre todo, redefinidos, durante los años ochenta por diversos colectivos interesados en generar rearticulaciones radicales entre el arte, la política y el activismo. A propósito de este último aspecto, es especialmente significativo el caso de García Canclini, cuyos textos establecen un puente conceptual y geográfico entre los años sesenta y ochenta, y entre contextos nacionales como el peruano y el argentino. Si a principios de la década de los setenta García Canclini esbozaba un modelo sociológico del arte político tomando como referencia las experiencias del Grupo Octubre o Tucumán Arde, hacia el final del decenio, en libros como *Arte popular y sociedad en América Latina* (1977) y *La producción simbólica* (1979) propugnó la emergencia de un modelo socializador que encontraba, entre otros referentes, el teatro de Augusto Boal o las ideas contenidas

en ensayos como el que Ricardo Carpani presentó en el Encuentro de Artistas Plásticos del Cono Sur<sup>1</sup>. Ese mismo escrito de Carpani, en el que el artista argentino defendía la creación de “talleres de militancia plástica de bases”, fue retomado por García Canclini en un texto bastante menos conocido y con un aliento decididamente más programático, que se publicó en la revista peruana *Hueso Húmero* en 1980 (nº 5-6) bajo el título “La participación social del arte: el porvenir de una ilusión”. En él, el sociólogo argentino revisaba las posiciones críticas que él mismo había sostenido a principios de la década señalando las insuficiencias del modelo crítico que había identificado en prácticas como Tucumán Arde. Según rezaba la segunda de las “antítesis” que diagramaban la estructura conceptual del ensayo, ya “no basta sociologizar el arte; hay que socializarlo”. Así, mientras en 1973 había calificado a Tucumán Arde como la “experiencia principal” dentro de los intentos de esos años destinados a romper con las instituciones culturales de la burguesía para favorecer “la integración de artistas con organizaciones populares”, y en 1979 subrayaba que aquella iniciativa implicó “la reformulación más radical de la práctica artística, de su relación con los difusores y el público”, en el texto de 1980 introducía un matiz fundamental al subrayar, retomando parcialmente las palabras de Carpani, que la socialización del arte y su reubicación dentro de los procesos y organizaciones populares de cambio “significa no sólo difundir ampliamente las obras, sino redistribuir el acceso a la creación, elaborar *con el pueblo y desde el pueblo* los elementos formales necesariamente nuevos que por su propia génesis impliquen el reconocimiento e identificación popular”<sup>2</sup>.

Precisamente fue en ese contexto peruano donde, durante la segunda mitad de los setenta, se desarrollaron una serie de experiencias para las cuales el punto de vista de Canclini, imbuido en esa etapa de su producción por una perspectiva teórica renovadora del marxismo en cruce con la sociología del arte, funcionaba, junto al aporte de Lauer, como una suerte de intertexto del programa de intervención artística que desarrollaría el colectivo peruano Paréntesis y luego Huayco a fines de los setenta y los primeros años ochenta. El proyecto inicial de Paréntesis/Huayco explicitaba sus puntos de partida en posiciones programáticas que evidenciaban ciertos paralelismos con los textos setentistas de Canclini en lo relativo a la



necesidad de rearticular el arte y la cultura popular. Por ejemplo, el manifiesto dado a conocer con motivo del festival Contacta 79 era enfático a la hora de señalar cómo esta alianza podía activar fuerzas vitales que se opusieran a la osificación institucional de la cultura:

Las artes tradicionales, la evolución de nuestras expresiones artísticas populares, las artes aplicadas, las técnicas modernas de masificación integradas como acto conceptual con los rituales de la vida diaria sólo se justifican si logran dinamizar las relaciones del desarrollo histórico rompiendo la inercia de una creatividad tolerada y controlada, buscando soluciones innovadoras que se opongan a la neutralización de la cultura<sup>3</sup>.

Estos planteos dieron lugar, de acuerdo al balance que proponía Francisco Mariotti, a “propuestas estéticas que ya no tienden a la realización de la obra única, comercial, coleccionable, sino a la obra estética como actitud, como acción del momento y que, en algunos casos, hasta involucra al participante”<sup>4</sup>. Este tránsito de lo estético de la obra de arte a la encarnación en modos de hacer y de vivir que incorporarán en sus dinámicas a los otrora espectadores de arte será un elemento que marcará muchas de las acciones impulsadas por Fernando “Coco” Bedoya y Mercedes Idoyaga “Emei”, los dos exintegrantes de Paréntesis, cuando ambos se establezcan en Buenos Aires a partir de 1981. Allí, Bedoya y “Emei”, junto a artistas como Diego Fontanet, Joan Prim, Daniel Sanjurjo, José Luis Meirás, Fernando Amengual, Tamara Migelson, Gustavo Romano, Ricardo Damonte, Adriana Bayón, Carlos Portella “Piri”, María José Loureiro, Mario Robledo, Laura Romera, Germán Richiger, el chileno Ángel Andrade, Marcelo Vega, Gastón Vandan, Sergio Vila, Roberto Falco, Leonel Luna, Carlos “Negro” Tirabase (CNT), Luis María Brandán (que había sido integrante del Taller de Investigaciones Teatrales [TIT]) y muchos otros colaboradores como Fernando Noy, Alberto Sava, Ricardo Carreira y Jorge Carballa, impulsan la conformación de un colectivo denominado primero GAS-TAR (Grupo Artistas Socialistas-Taller de Arte Revolucionario)<sup>5</sup> y más tarde C.A.Pa.Ta.Co (Colectivo de Arte Participativo-Tarifa Común)<sup>6</sup>. Los integrantes de C.A.Pa.Ta.Co recuperaron de la experiencia peruana conceptos clave como el de “arte al paso”, acuñado por Huayco en alusión a la popular y callejera “comida al paso”, a partir de su

crucial instalación *Salchipapas* (1980), construida (en la calle y luego dentro de la galería) con miles de latas de leche vacías, recicladas de la basura. También mantuvieron la referencia a los textos de García Canclini, por ejemplo cuando “Coco” Bedoya decidió citarlo como epígrafe de una publicación que daba cuenta de las articulaciones entre la actividad de ciertos colectivos de arte activista y las Madres de Plaza de Mayo: “El arte nunca es más fascinante, creativo y liberador que cuando actúa en forma solidaria con la capacidad productiva y de conocimiento del pueblo”<sup>7</sup>.

GAS-TAR y C.A.Pa.Ta.Co llevaron a cabo durante toda la década de los ochenta y los primeros años noventa una serie de intervenciones callejeras participativas (gráficas, performáticas), a la vez que propiciaron movidas masivas dentro de espacios contraculturales (como el Parakultural, Babilonia o Mediomundo Varieté). En muy pocas ocasiones se instalaron en los márgenes del circuito artístico tensionando sus lógicas internas. Por el contrario, su espacio privilegiado fue claramente la calle en el marco de movilizaciones masivas, en su mayor parte convocadas por el movimiento de derechos humanos, aunque también asumieron la intervención en conflictos obreros (en especial, la larga huelga de la fábrica Ford en 1985) y desplegaron solidaridades internacionales (de claro signo internacionalista). Entre ellas, impulsaron junto al Frente por los Derechos Humanos (integrados por un grupo de jóvenes en apoyo a las Madres) sendas convocatorias a acciones masivas participativas, como encender velas en apoyo a los opositores a la dictadura chilena de Pinochet (*Vela x Chile*, en 1986 y 1987) o la acción *Bicicletas a la China* (1989) en solidaridad con las víctimas de la matanza de Tiananmen. Muy en coincidencia con los postulados ya referidos de Paréntesis/Huayco, aunque sin duda mucho más explícito en su ligazón con la acción política, C.A.Pa.Ta.Co se autodefinía como un “grupo interdisciplinario de arte que se plantea colectivizar los medios de producción artístico-culturales en el sentido de:

- 1) La producción grupal de obras y eventos de arte;
- 2) Lograr la participación creativo-productiva del público,
- 3) Ampliar demográficamente el consumo a los sectores populares, tradicionalmente marginados,
- 4) Ligarse a las luchas de los trabajadores y el pueblo<sup>8</sup>.

S

Con todo, hay que hacer notar que la conexión que acabamos de trazar entre la producción teórica de García Canclini y las experiencias peruanas y argentinas en torno a la articulación entre la práctica artística y la esfera de lo social, no sólo presentan continuidades. Por el contrario, un análisis más minucioso nos devuelve una imagen de la socialización del arte en las experiencias poético-políticas de los años ochenta que evidencia líneas de ruptura radical con el modo en que esa idea fue concebida por la práctica artística y teórica durante la década anterior. En los ochenta, ese modelo socializador, lejos de acoplarse a la retórica de la sociología marxista, se concretó por el contrario en unos términos que reconfiguraron las luchas contrahegemónicas en el seno de los movimientos sociales. Lo que aflora en los ochenta en torno al movimiento de derechos humanos en países como Argentina es un paradigma de contraesfera pública que, en lugar de ajustarse a la concepción clásica del pueblo como sujeto colectivo homogéneo sublimada durante los sesenta y setenta, preludia formas de resistencia en la articulación entre la política y lo social más próximas al concepto de “multitud”, cuyo mayor desarrollo a nivel global tendrá lugar a partir de los noventa de la mano del movimiento altermundista. Si en los setenta la centralidad del concepto del pueblo, a cuyo servicio debía ponerse el arte, se vinculaba a la invocación de un proceso revolucionario que debía conducir a la toma del Estado (un estado-centrismo en el que el vínculo entre Estado y pueblo aparecía como inextricable), los procesos de subjetivación disparados por un buen número de experiencias de signo colectivo durante los años ochenta no supeditaban la emergencia de una contraesfera pública —o, en su defecto, de una comunidad de resistencia— a teleología alguna, lo cual resulta especialmente comprensible si tenemos en cuenta que muchas de esas acciones se emprendieron desde las ruinas del proyecto revolucionario de los setenta, asentando sobre el presente el deseo de restituir unos vínculos sociales absolutamente violentados por las dictaduras mediante una articulación de la protesta en la que la tonalidad de las voces y el uso de los cuerpos no se supeditaban a un proyecto político de signo unívoco<sup>9</sup>.

Contra la abstracción identitaria en la que el concepto de pueblo tiende a sumir a los individuos que componen la masa social (sin que ello implique una ausencia de efectos performativos sobre esa masa), el modo en que los manifestantes

de acciones como el *Siluetazo* o el *NO+* podían apropiarse de herramientas visuales (las siluetas) o consignas lingüísticas (*NO+*) sumamente simples, favorecía la singularidad y la multiplicación exponencial del significado que se materializaba en ese proceso. Desde esa perspectiva, la dimensión que adquirió en los ochenta la socialización del arte, al menos en las acciones que acabamos de mencionar, desbordaba con mucho las dinámicas del concepto clásico de participación que aún encabezaba, en 1980, el título del ensayo de García Canclini y algunas de las acciones de grupos como GAS-TAR y C.A.Pa.Ta.Co. En las acciones regidas por ese concepto de participación, el grado de involucración del sujeto político tiende a ser parcial y puntual. Por el contrario, la temporalidad, la intensidad y el riesgo de la toma de posición política que *involucraba* el poner el cuerpo en acciones como el *Siluetazo* o el *NO+*, así como la naturaleza del vínculo afectivo entre quienes en ellas participaban, se aproximaba más al concepto de agenciamiento, según fue enunciado por Gilles Deleuze. Si para el filósofo francés el agenciamiento siempre implica la demarcación de un territorio que no preexistía, resulta sumamente ajustada la definición que da Juan Carlos Marín del *Siluetazo* como un acontecimiento que consiguió delimitar una nueva “territorialidad social”.

Mientras en los primeros setenta la idea de socialización del arte aún poseía un poderoso carácter instrumental que veía en la difusión de las técnicas de producción de imaginario ante todo un *medio* para favorecer la *concienciación* del pueblo (convertido en una suerte de entelequia colectiva) acerca de la situación histórica padecida por los países del subcontinente y de la posibilidad de subvertirla revolucionariamente, en los ochenta, la socialización aparece más bien como un *fin* en sí mismo, en el que si bien el contenido, la *efectividad* y la dimensión agitativa de la protesta, tan privilegiados en décadas anteriores, mantenía su importancia, no se sobreponía en ningún caso sobre la *afectividad* que permitía articular, en su pluralidad de manifestaciones, el disenso social y las relaciones entre los cuerpos en acontecimientos como el *Siluetazo* o el *NO+*. En ese tránsito entre los setenta y los ochenta, el cisma histórico producido por las dictaduras militares en Chile y Argentina implicó que la socialización del arte pasara de ponerse al servicio de un proceso revolucionario en marcha (Chile) o cuya realización

se intuía como inminente (Argentina), a configurarse como parte de la emergente denuncia social que rasgaba el velo de la normalidad impuesto por la dictadura sobre la vida pública (Chile) o de una política de la memoria que bajo diferentes signos se oponía al olvido sobre el que desde el poder se pretendía construir la apertura democrática (Argentina).

### EL SILUETAZO

Los artistas impulsores del *Siluetazo*, al proponer la idea a las Madres de Plaza de Mayo, ya eludían la definición de esa práctica como arte y preferían referirse a ella como “un hecho gráfico” que permitiera cuantificar e instalar en la calle y en los medios masivos la denuncia de los desaparecidos. Importa poco si los cientos de manifestantes que protagonizaron la acción tuvieron conciencia artística de la misma<sup>10</sup>. Estamos ante un emprendimiento colectivo cuyo devenir diluye ese origen “artístico” (incluso lo olvida) en la medida en que el recurso que el grupo de artistas pone a disposición de la multitud es apropiado, modificado y resignificado por ella, convirtiéndose en política visual de un potente movimiento social. Se disolvían así, radicalmente, (y no como una simple participación en una iniciativa ajena) los estereotipos sociales del artista, el activista y el espectador, involucrados en un proyecto común, convertidos todos ellos en “hacedores” de un imaginario público. En este punto es evidente su distancia o deslizamiento de las formas preconcebidas de lo que debe ser el “arte político” o “comprometido” (ilustración de la letra de la política), entrando en tensión tanto con la tradición de representación realista de la



fig. 1. Breno Quaretti, *Jóvenes pintando siluetas en el Obelisco durante el segundo Siluetazo*, último día de la dictadura, Buenos Aires, 8 de diciembre de 1983.



fig. 2. Eduardo Gil, *Siluetando I*, fotografía tomada durante la III Marcha de la Resistencia, convocada por las Madres de Plaza de Mayo, Buenos Aires, 21 de septiembre de 1983.

izquierda ortodoxa como con la labor concientizadora del arte. El *Siluetazo* no puede ser contemplado como una acción que difundiera en la conciencia social una conducta preestablecida que, en última instancia, debiera movilizar los cuerpos en una determinada dirección, ni tampoco preveía la disolución del arte en la vida como consumación efectiva de un supuesto *ethos*. Por el contrario, lo que el *Siluetazo* hizo fue socializar una herramienta visual que abrió una nueva y disensual “territorialidad social”<sup>11</sup>.

Aunque surgió en el seno del movimiento por los derechos humanos y bajo la autoridad de las Madres de Plaza de Mayo, su dimensión irruptiva distó sin embargo de asimilarse a un proyecto político prefijado. Es justamente esa indeterminación la que otorga su singularidad al *Siluetazo*. Desde ese punto de vista, su concepción de la historia se situaría en las antípodas del carácter teleológico que caracterizó otras articulaciones entre el arte y la política en el contexto latinoamericano. Por todo ello nos resulta más que dudoso trazar, como han planteado autores como Luis Camnitzer, una genealogía que presente al *Siluetazo* como simple “secuela” de Tucumán Arde, justificada en que ambas experiencias se desarrollaran en el afuera de la institución arte. Establecer una concatenación directa del *Siluetazo* (1983) a la mítica escena fundante de Tucumán Arde (1968) pasa por alto las profundas diferencias en los modos de producción

3



5



figs. 3-5. Edward Shaw, serie *El Siluetazo*, fotografías tomadas durante la III Marcha de la Resistencia, convocada por las Madres de Plaza de Mayo, Buenos Aires, 21 de septiembre de 1983.

figs. 6-9. Mónica Briones, tercera etapa de la campaña *No me olvides*, de Mujeres por la Vida, Santiago de Chile, 29 de septiembre de 1988.

4



6



7





de subjetividad —y, por lo tanto, como señalamos arriba, en el régimen de la socialización del arte— sostenidos por ambas experiencias colectivas, derivados, en buena medida, de su inscripción en contextos epocales distintos, separados por el abismo que media entre el “antes de la revolución” y el “en medio de su derrota”, encarnada en la feroz represión de los proyectos emancipatorios que ejecutó la última dictadura militar. Tucumán Arde se encontraba atravesado por una concepción hegeliana del tiempo histórico en la que la revolución se presentaba como un futuro inminente que consumaría la visión de la historia enunciada por el sujeto político. El mesianismo vertebrador del *Siluetazo* es de signo diferente. La proposición de una “cita secreta entre las generaciones que fueron y la nuestra” que el *Siluetazo* proponía no se cifraba en el deseo de retomar un proyecto revolucionario pasado e inacabado, sino que aparecía, en un sentido benjaminiano, como aquella fractura más o menos consciente de la linealidad temporal que habilita la apertura de lo posible.

Si el énfasis en la “concientización”, mediada por la exaltación de una violencia artística que habría de mimetizarse —en los procedimientos

y en la retórica— con las organizaciones guerrilleras, fue una de las notas predominantes en la “nueva estética” generada en torno al itinerario del 68, la subjetivación que producía la socialización del arte en un evento como el *Siluetazo* se basaba en la desidentificación de los cuerpos, en aquella evocación silueteada del otro que daba lugar a una doble huella, a una “configuración dialéctica de tiempos heterogéneos” en la que la memoria del ausente-presente (el desaparecido) se superponía al futuro incierto del presente-ausente (el manifestante)<sup>12</sup>. Si en los sesenta se tendía a afirmar la preexistencia de una comunidad cuyo impulso utópico se concretaría en el cumplimiento de un acontecimiento ulterior (la revolución), en los ochenta era el propio acontecimiento el que, desde las ruinas de ese proyecto revolucionario, creaba los lazos afectivos de una generación involucrada en hacer evidente y visible la reprimida (en sentido literal y freudiano) presencia/ausencia de los desaparecidos<sup>13</sup>, estableciendo con ellos una comunidad de sentimientos que, sin embargo, no implicaba necesariamente la adopción de su programa político. La articulación entre arte y política desplazaba así su énfasis de la *(e)fectividad* a la *(a)fectividad*. Desde el punto de vista de la visibilidad, el uso de las siluetas no se limitó a la direccionalidad impuesta por la ilustración de la referida consigna de “Aparición con vida”, sino que respondió a la multiplicidad de apropiaciones que modificaron las pautas establecidas en un principio —todas las siluetas se preveían iguales, anónimas, masculinas y pegadas erguidas—. Las demandas particulares hicieron estallar la propuesta en una diversidad de resoluciones. En todas ellas, las siluetas de los ausentes acogían a los manifestantes en un gesto poético en el que la hospitalidad de la forma se convertía también en un reclamo de justicia colectivo y, a la vez, particular. Se restablecía así un espacio público que en décadas posteriores ha manifestado con intensidad el disenso irreconciliable entre la lógica policial de los Estados y la política de las multitudes. La multitud emergente en acontecimientos como el *Siluetazo* demuestra que los agenciamientos colectivos pueden potenciar —al tiempo que redimensionar— el deseo de los cuerpos singulares sin caer en tentaciones esteticistas, que arte y política pueden confluir en la producción de un imaginario común y de una esfera pública antagonista sin diluirse mutuamente en la impostura del consenso social.



NO +

LLAMADO A ARTISTAS DEL COLECTIVO ACCIONES DE ARTE (C.A.D.A.)

C.A.D.A. /Chile y los artistas democráticos de nuestro país, hacemos un llamado solidario a los artistas internacionales, para realizar una gran obra colectiva contra el hambre, la violencia, la destrucción y el imperialismo que se ejerce sobre los despojos de nuestro país.

La Dictadura es extrema, su caída sangrienta e inhumana, llamamos entonces a que el arte responda masivamente contra la muerte y la barbarie.

Hemos construido una consigna que se ha canalizado en rayados murales, en exposiciones, acciones de arte, teatro, música, etc. Dicha consigna es NO + . La invitación es a que los artistas internacionales la activen en sus propios países de la manera que la consideren pertinente y sus registros sean devueltos a Chile a través de los coordinadores responsables en cada país.

Este trabajo de arte se inició a partir del décimo año de la Dictadura Militar y lo mantendremos hasta que ésta cese.

COLECTIVO ACCIONES DE ARTE (C.A.D.A. / CHILE) ABRIL 1984.

fig. 10. CADA, NO+, Santiago de Chile, 1984.

## NO+

Cuando el CADA realiza el **NO+** por primera vez en 1983, está comenzando en Chile una oleada de protestas sociales en urgente reacción a la crisis económica que produce índices de inflación y cesantía inéditos, irradiando un clima de crisis y derrumbe del modelo neoliberal propugnado por el régimen. En ese contexto, cuando las consignas no se han renovado y no ha surgido una nueva discursividad ad que atravesase la zona antidictatorial, el CADA lanza el **NO+**: un dispositivo abierto propagado por los muros de la ciudad para ser completado por la población.

Una de las principales estrategias del CADA fue la noción de ciudad como soporte de intervención artística. En ese gesto citan a las brigadas muralistas como su principal antecedente para inscribirse, estratégicamente, en una genealogía que enlace arte, ciudad y política. Aun así, son varias las brechas que separan una y otra experiencia. En el contexto de la Unidad Popular, los



fig. 11. CADA, **NO+**, Santiago de Chile, 1988.



fig. 12. CADA, **NO+**, Santiago de Chile, 1983-1989.

brigadistas actúan bajo una noción de poder sobre el presente y de un sujeto bullente dentro de la ciudad, produciendo imágenes que proyectan y le pertenecen a una ciudad del futuro, por venir. Si las brigadas eran voces acabadas, discursos formalmente asimilables al auge y la unión de la Unidad Popular, el CADA surge tras el Golpe, en el momento en que el movimiento popular comienza a rearmarse fragmentariamente. El CADA no opera ya en una ciudad disponible, trabaja sobre la ciudad sitiada, la ciudad del fracaso del proyecto brigadista, donde ese proyecto ha sido arrasado, borrado. Y no recurre ya a la producción de imágenes, ni símbolos, sino que genera dispositivos que, como el **NO+**, funcionan como “un articulador de espacios y gestos simbólicos”<sup>14</sup>.

Las brigadas encarnaron el devenir artista del militante y el “aprendizaje de las organizaciones políticas de la eficacia comunicacional de instalar producciones visuales en la trama urbana”<sup>15</sup>. Materializaron un proyecto encauzado hacia la democratización del arte, portando ya consigo un movimiento hacia la socialización y la politización de la práctica artística que ampliaba los recursos y repertorios de la izquierda en las batallas simbólicas del periodo. Sin embargo, la relación entre arte y ciudad es trabajada de un modo diferente por el CADA, a partir de un énfasis en el desplazamiento y la resignificación de los signos<sup>16</sup>. Se trata de una estrategia más esquivada, como señala Eltit,

más frágil, pero en otro punto curiosamente más duradera, porque los murales tú los pintas y ya, en cambio, el CADA, que deja su huella en el video, en la foto, en la prensa, no lo puedes agarrar, ingresa donde no tiene que ingresar y se va y no va preso, no es posible tomarlo preso<sup>17</sup>.

S



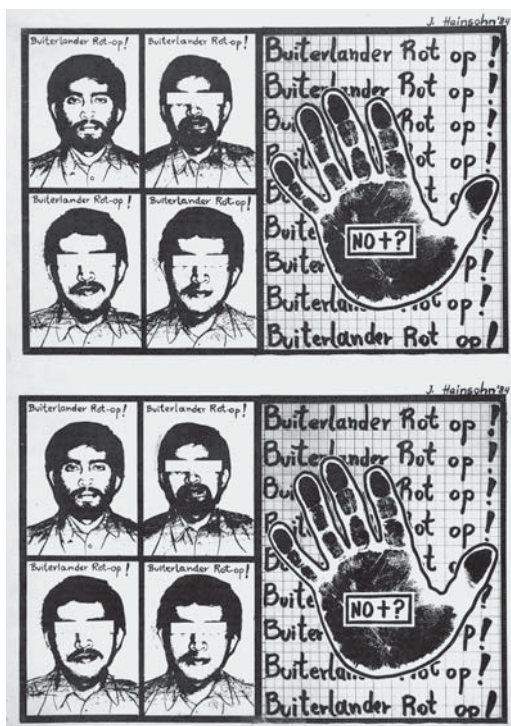


fig. 13. CADA, NO+, Santiago de Chile, 1984.

Si socializar el arte implicara socializar una técnica (serigrafía, dibujo, pintura mural), podría decirse que el CADA no realiza una socialización del arte, sino más bien *acciones participativas*. Desde el reparto del medio litro de leche en poblaciones y el llamado a intervenir las bolsas de leche ya consumidas en *Para no morir de hambre en el arte* (1979), hasta la multiplicación del rayado NO+ por los muros urbanos dispuesto para ser reapropiado y completado por otros, hay un llamado a la participación. Sin embargo, en el caso del NO+ lo que se socializa es un dispositivo “conceptual” que trasciende las limitaciones del discurso meramente humanista de la participación.

Al mismo tiempo que el NO+ es una invitación al palimpsesto —a sumar capas de inscripciones, a completar un discurso en formación—, socializa el uso polisémico de los signos como estrategia *configuradora* de las formas de protesta antidictatorial<sup>18</sup>. En la ciudad del toque de queda y cuando las antiguas consignas parecían ya agotadas<sup>19</sup>, durante 15 noches el CADA y un grupo de artistas satélite salen a rayar el NO+ en puntos estratégicos de la ciudad y simplemente “lo dejan ahí”.

Cabe preguntarse qué elementos estuvieron en juego para que el NO+ fuera efectivamente completado, tratándose de un gesto mínimo, que no estaba acompañado de ninguna señal que llamara explícitamente a rematar la frase, ningún instructivo que requiriera al transeúnte. Sin embargo, contra la posibilidad de su fracaso, el NO+ adquirió la fuerza interpeladora de la consigna. Es decir, el NO+ logra articular el rechazo antidictatorial en una consigna, destruyendo y a la vez rescatando la consigna como discurso político imperativo, como *grito de guerra*. Y es que se trata de una consigna *fuera de control*.

El NO+ está fuera de todo control por ser una consigna incompleta cuya formulación final es impredecible. El NO+ es un “dispositivo que expresa un deseo que no está completamente articulado, que no está enunciado del todo”<sup>20</sup>, y en este sentido desplaza o introduce junto con el imperativo del NO, el llamado a la formulación de un deseo político que no está ya previamente dado. También, cómo no decirlo, es un eslogan fuera de control por convertirse en una consigna de la que ya nadie es dueño: en esta intervención el CADA es testigo de su propia desaparición como autor.

Es posible pensar que esos rayados se convirtieron en la huella que reúne dos cuerpos que se juntan sin conocerse, un cuerpo pasa y completa la marca dejada por otro cuerpo, concretando una acción anónima en común. El NO+ es el rastro que deja una *comunidad invisible*, que no se hace presente, pero que deja la huella de un afecto, de un ímpetu común. Una comunidad negativa, sin nombre, sin firma, habitada por una ausencia de identidad y de propiedades, aún sustraída de una posible representación (política).

AL, FC, JV



fig. 14. Mujeres por la Vida, No+ porque somos+, Santiago de Chile, 8 de marzo 1985. Fotografía: Patricia Alfaro.



## NOTAS

- <sup>1</sup> Encuentro organizado por el Instituto de Arte Latinoamericano de Santiago de Chile en 1972, bajo la dirección de Miguel Rojas Mix y en el contexto de la revolución socialista impulsada por el gobierno democrático de Salvador Allende. Las actas del encuentro reflejaban la necesidad de reconsiderar radicalmente la función del artista tanto en el proceso revolucionario como en el ulterior arte socialista.
- <sup>2</sup> Ver Néstor García Canclini, "La participación social del arte: el porvenir de una ilusión", en *Hueso Húmero*, abril-septiembre de 1980, p. 71. Más adelante, Canclini desliza, en lo que cabe interpretar como una alusión velada a Tucumán Arde, que si bien algunos artistas dejaron de exponer en un museo para hacerlo en un sindicato, "muy pocos [...] se han propuesto [...] participar en las discusiones de los sindicatos y no simplemente servir de ilustradores", *ibíd.*, p. 72.
- <sup>3</sup> Manifiesto del Festival de Arte Total Contacta 79, incluido en Gustavo Buntinx, E.P.S. Huayco, *Documentos*, Lima: Centro Cultural de España, 2005.
- <sup>4</sup> Francisco Mariotti, "Balance interno de EPS Huayco", en Gustavo Buntinx, *op. cit.*, pp. 253 y ss.
- <sup>5</sup> Según otra versión, la sigla significaría "Grupo de artistas socialistas para la transformación del arte revolucionario". El verbo resultante ("gastar") otorga al nombre un plus de distancia jocosa ante denominaciones tan grandilocuentes.
- <sup>6</sup> La sigla encierra un chiste en base al doble sentido de la palabra colectivo: como grupo y como transporte público de pasajeros, estos últimos divididos entre las prohibitivas Tarifas Diferenciales y las más populares Tarifas Comunes.
- <sup>7</sup> "Madres de Plaza de Mayo. Un espacio alternativo para los artistas plásticos", dossier aparecido en *La Bizca*, Buenos Aires, nº 1, año I, noviembre-diciembre de 1985.
- <sup>8</sup> S/a., "Miserere para el esqueco", en *La Bizca*, Buenos Aires, nº 2, año I, otoño de 1986.
- <sup>9</sup> Retomamos aquí la contraposición que establece Paolo Virno entre el pensamiento de Hobbes y el de Spinoza. Para el autor italiano, la filosofía política que encierran una y otra sería deudora, respectivamente, de los conceptos de "pueblo" y "multitud". Para Virno, este último término, cargado de una connotación negativa en Hobbes y positiva en Spinoza, representaría "aquello que no se avino a devenir pueblo, aquello que contradice virtualmente el monopolio estatal de la decisión política". Paolo Virno, *Gramática de la multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporáneas*, Madrid: Traficantes de Sueños, 2003, p. 24.
- <sup>10</sup> Incluso durante muchos años se perdió la memoria del origen preciso de la iniciativa, cuyos impulsores fueron los artistas Roberto Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel. Para evitar hablar de "acciones de arte", Roberto Amigo propone definir al *Siluetazo* y otras iniciativas de naturaleza semejante como "acciones estéticas de praxis política".
- <sup>11</sup> Juan Carlos Marín propone este concepto en *Los hechos armados*, Buenos Aires: Ediciones PICASO/La Rosa Blindada, 2003. Por otra parte, esta socialización de la producción de imaginario se engarza con la noción de "posvanguardia" enunciada por Brian Holmes, que entiende la posible reactivación del legado de las vanguardias históricas desde una posición crítica con el modelo de élite y de avanzada: "Lo que me interesa no son ya los movimientos de vanguardia, sino de posvanguardia, movimientos difusos que permiten a muchas personas tomar parte de la fabricación de las imágenes, de los lenguajes nuevos y de su circulación". "Entrevista colectiva a Brian Holmes", en *ramona*, Buenos Aires, nº 55, p. 9, octubre de 2005.
- <sup>12</sup> Georges Didi-Huberman ha mostrado, desde una perspectiva arqueológica, la relación entre la temporalidad anacrónica de la huella —en tanto manifestación antropológica— y la imagen dialéctica benjaminiana. Ver *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, París: Les Éditions de Minuit, 2008, pp. 11-14.
- <sup>13</sup> Desde una postura pragmática y universalista, Susan Buck Morss ha vinculado la fuerza mesiánica de Benjamin con la alusión al concepto de generación como un segundo nacimiento —en este caso colectivo— en el que lo personal y lo político confluyen en "la materialización de un campo de acción transitorio". Susan Buck Morss, "La seconde fois comme farce... Pragmatisme historique et présent inactuel", en Alain Badiou y Slavoj Žižek (eds.), *L'idée du communisme*, Clamecy: Lignes, 2010, p. 106, (la traducción es nuestra). Este segundo nacimiento, en el que las siluetas de los desaparecidos alumbraban una nueva generación, encuentra su versión más radical —una suerte de inversión política, histórica y cultural de la maternidad biológica— en la afirmación de las Madres Plaza de Mayo según la cual ellas fueron paridas por sus hijos.
- <sup>14</sup> Gonzalo Muñoz, "El gesto del otro", en *Cirugía plástica*, Berlín NGBK, 1989 [cat. exp.].
- <sup>15</sup> Ana Longoni, "Brigadas muralistas: la persistencia de una práctica de comunicación político visual", en *Revista de Crítica Cultural*, Santiago de Chile, nº 19, 1999, pp. 22-25.
- <sup>16</sup> Como sucede, por ejemplo, en *Para no morir de hambre en el arte* (1979) cuando el CADA cita la campaña allendista que, durante la Unidad Popular, buscaba entregar medio litro de leche diario a cada niño chileno, y la recodifica en la hoja en blanco, el vacío y el hambre, signos retomados posteriormente en *Inversión de Escena* (1979).
- <sup>17</sup> Entrevista a Diamela Eltit realizada por Fernanda Carvajal en Santiago de Chile, julio de 2009.
- <sup>18</sup> En efecto, la socialización del uso polisémico de los signos que porta consigo el *NO+* resulta palpable cuando, un par de años más tarde, Rosenfeld y Eltit activan el *NO+* en sus colaboraciones con Mujeres por la Vida y los prolíficos usos de la consigna pasan así a ser trabajados ya por un grupo identificable.
- <sup>19</sup> Como cuenta Eltit en la entrevista referida en la nota 17: "Las antiguas consignas era lo que se tenía. Entonces tú ibas a una manifestación, cuando ya empezó a haber esa posibilidad, y escuchabas la izquierda unida jamás será vencida. Te mirabas entre todos y veías que había ocurrido un desastre. Lo otro había sido maravilloso pero nosotros ya habíamos pasado por otra experiencia".
- <sup>20</sup> Gonzalo Muñoz, *op. cit.*

## POR MENOS ARTISTAS Y MÁS HOMBRES QUE HAGAN ARTE

La concentración exclusiva del talento artístico en algunos individuos y su estancamiento en las grandes masas, de las que deriva, es un efecto de la división del trabajo. Aun cuando en ciertas condiciones sociales cada cual pudiera devenir un excelente pintor, esto no impediría que cada cual fuese también un pintor original, de modo que también aquí la diferencia entre el trabajo "humano" y el trabajo "único" se reduce a un absurdo. Con una organización comunista de la sociedad finalizan en todos los casos las sujeciones del artista a la estrechez local y nacional, que proviene únicamente de la división del trabajo, y la sujeción del individuo a tal arte determinado, que lo convierte exclusivamente en un pintor, un escultor, etc. Tales nombres expresan ya por sí solos la estrechez de su desarrollo profesional y su dependencia de la división del trabajo. En una sociedad comunista, ya no habrá pintores, sino, cuando mucho, hombres que, entre otras cosas, practiquen la pintura<sup>1</sup>.

Esta cita de Marx y Engels ya aparecía en las actas del Encuentro de Artistas Plásticos del Cono Sur (Santiago de Chile, 1972), en medio de los arduos debates que relacionábamos brevemente al principio de esta entrada en torno al nuevo estatuto social del



fig. 1. TIT, Carlos Cthulhu en *La cámara*. Provocación y dirección de Raúl Zolezzi. Teatro del Picadero Buenos Aires, 1980.

artista como trabajador cultural y a la necesidad de complementar la búsqueda de un nuevo público para el arte revolucionario con su socialización. Esta crítica setentista del artista burgués encontrará su prolongación durante los años ochenta en trabajos como el de la artista correísta platense Graciela Gutiérrez Marx quien, en 1984, impulsó la Compañía de la Tierra MALAMADA, editó el periódico *HOJE-HOJA-HOY*<sup>2</sup> y trabajó junto a C.A.Pa.Ta.Co en diversas acciones. Gutiérrez Marx presentó en el Primer Encuentro de Arte Experimental y Mail-Art celebrado en Rosario en 1984, un manifiesto o "poema-panfleto" titulado "Por un arte de base sin artistas". Ahí pronostica que la gran obra de arte latinoamericana será un proceso no profesionalizado, en el que el artista funcionará como programador de un proyecto "que será construido poéticamente por la heterogeneidad del público que operará ahora como realizador de y con los demás".

En la nueva década, el sentido general de la cita de Marx y Engels fue sintetizado por los integrantes del TIT y Cucaño en la consigna "por menos artistas y más hombres y mujeres que hagan arte" que, sin embargo, adquiría una connotación específica completamente diferente. En efecto, el devenir consigna de la cita se situaba en un horizonte revolucionario diferente a la redefinición sociológica de la función del arte propugnada durante los setenta. En el caso del TIT, esa disolución del rol tradicional del artista se iniciaba con la sustitución de las firmas individuales por creaciones colectivas. No son profesionales ni saben mucho de teatro, no tienen experiencia, apenas empiezan en estas lides, pero estudian, ensayan, ponen el cuerpo y se arriesgan: el teatro aparece como un territorio apto para el simulacro. Como bufones de una corte despótica, la experimentación actoral les da la chance de apelar a la mentira para decir la verdad, incluso aquella verdad que todavía resulta inarticulada, indecible. Del mismo modo que en Cucaño, se trataba de promover que cualquiera deviniera en creador a partir del deseo de serlo, sin necesidad de una dirección artística. Cada integrante se convertía desde el momento en que entraba en la comunidad surrealista creada por estos grupos en un productor. Por otra parte, la propia actividad performativa trataba de activar al espectador mediante la provocación, de manera que éste se viera incitado a salir de su "estado natural" para devenir en sujeto creativo<sup>3</sup>. Ambos grupos sostenían que cualquier sujeto es capaz de producir arte. En la práctica, esta reivindicación se traduce en que sus talleres (de música, teatro,

FRENTE AL FUTURO

El momento colosal en que los pueblos rediman al mundo está próximo, podemos ver a través de la inminencia de este acontecimiento el proceso por el cual el hombre sentará su dominio definitivo sobre el universo.

Este no debe parecernos escandalosamente pretencioso, sino perfecta y diariamente comprobable. Nuestra consigna "Por menos artistas y más hombres que hagan arte" gritada a viva voz debe tener la fuerza de la imagen de la humanidad liberada.

Nada de Utopías! le gritaremos a los escépticos, porque el día que los hombres jueguen libremente con su imaginación y la belleza y el conocimiento sean las únicas verdades revelatorias se empieza a cristalizar con nuestra voluntad de cambiar el mundo y la vida. Y es esa misma voluntad la que hace perecedera esta consigna y nuestra función como artistas.

No queremos solo profetizar sobre el futuro, queremos diagnosticar nuestra muerte con la del sistema, nuestra verdadera vida comenzará recién cuando no existan jerarquías, cuando los seres no sean divididos en categorías de insensibles y genios iluminados, cuando la sensación y la emoción sean moneda intercambiable entre todos los hombres.

El arte será la inalterabilidad del placer de vivir, una constante afirmación de lo hermoso, una exaltación sin límites del hombre.

Estaremos más allá de la belleza.

PARA CONSTRUIR EL MOVIMIENTO ANTIPROARTE, POR UNA HORA MENOS DE SUEÑO.

El circular por los caminos del arte se ha vuelto indispensable para nosotros, tan indispensable como el oxígeno a nuestra vida biológica; necesitamos internarnos en los apasionantes caminos de la imaginación y en este acto nos hacemos cargo de perseguir sin descanso el rumbo que saque de su decadente estado al arte actual, garantizando su desarrollo y evolución, junto al avance perfeccionista del hombre.

Tenemos por lo tanto la misión de defender nuestras producciones, del ataque de las fuerzas destructivas del disciplinamiento cultural, a la vez que nuestra estética por inherencia nos ordena taladrar la sociedad de la dominación y la injusticia con la que estamos enfrentados desde hace milenios. Queremos el arte del ser humano sin patria, sin hogar y sin dioses; del ser humano liberado y sólo perteneciente a sí mismo, a sus semejantes y al futuro. Por esto es necesario construir un movimiento de artistas que se enfrente con el arte actual para anunciar un nuevo arte futuro.

La historia ha puesto al orden del día las consignas surrealistas "transformar el mundo y cambiar la vida". Nuestros dos objetivos son históricamente compatibles, porque se orientan hacia el mismo futuro; no hay contradicción más que en un sentido operativo: EL TIEMPO. Debemos vencer la dificultad, crearemos un tiempo para la transformación, inventaremos el tiempo que nuestro arte precisa. Robaremos tiempo a nuestros gustos, usaremos de antemano el tiempo para el ocio que las próximas generaciones podrán disfrutar sin sobresaltos, nuestra actividad será nuestro trabajo y nuestra diversión. La lucha es la forma en que la felicidad se nos presenta. Los miembros del TIT hacemos hoy un compromiso que resume nuestra actitud hacia el mundo y hacia la vida; de aquí hasta la victoria, nuestro tiempo será el incansable palpitante que nos ordena marchar hacia un mañana glorioso. Por una hora menos de sueño, por miles de horas para la transformación y el arte.

S





Esta consigna polémica, para la que no he hallado solución, no es otra cosa que un GESTO con el que quiero inaugurar una reflexión crítica sobre la especial situación del creador sur y centroamericano.

Abomino las teorías, las fundamentaciones lógicas y racionales, los análisis de probeta y las consideraciones esteticistas. Solamente quiero y puedo hablar de una necesidad sobre la que entiendo - junto con muchos otros - DEBEMOS trabajar urgentemente, antes que el espacio político ganado a favor de la libertad de EXPRESION vuelva a cerrarse, y antes que el analfabetismo expresivo (por origen o por desuso) siga dañando las posibilidades creativas de pueblos enteros que vienen "sobreviviendo" a la depredación social, económica y cultural de los poderosos que nos SILENCIAN y ESTERILIZAN hasta en los más cotidianos mensajes, pasteurizados por los medios masivos de comunicación.

Digo, con Bruno Talpo, - un compañero italiano del ARTE CORREO -, QUE LA MEJOR OBRA DEL ARTE LATINOAMERICANO, es la obra de la SUPERVIVENCIA, como si nuestro hombre / mujer, ya no artista, pero sí SER HUMANO, tratara de consignar el mensaje final, VITAL.

Podríamos hablar de un ARTE como NUEVO PROYECTO DE HOMBRE, (y consecuentemente de modelo social), que se vuelve creíble y humano en la LUCHA. Vivir, estar en contacto con la vida, crear vida y transformar la realidad, es TODO mucho más importante que dar forma a nuevos o viejos objetos de arte, que indefectiblemente caerán en el mercado de la compra y de la venta.

La práctica de un criticismo estético o histórico no alcanzará para encarnar a nuestros pueblos masacrados, si no abandonamos los lugares de privilegio, para sumir CONCIENTE Y COMPROMETIDAMENTE, posiciones revolucionarias muy duras, casi místicas.

"Vivir - es decir, mantenerse con vida -" ha dicho Berthold Brecht, se ha convertido en todo un arte... ¿A quién pueden quedarle ganas de pensar cómo mantener con vida al arte? Hasta la frase que acabo de pronunciar me parece cinica en las actuales circunstancias..." Así se expresa la mejor voluntad y el mejor espíritu solidario de un europeo que, como casi todos los de su geografía, difícilmente comprenderán nuestras luchas. Tal vez nuestra esperanza, mi particular esperanza, esté centrada en un LATIDO casi ciego que siento (sentimos) se está gestando aquí y en otros lugares del planeta, donde

en lugar de levantar monumentos de nobles materiales o universidades sobreespecializadas, ELEGIMOS (?) LA MODESTIA de un trabajo colectivo con igualdad de derechos para todos los hombres que pueblan esas tierras. Pienso en CUBA, NICARAGUA, EL SALVADOR, pienso en la CHILE, del Chicho Allende, en el BRASIL de Paulo Freire y en tantos TIEMPOS antiguos o cercanos de nuestras tantas naciones acechadas. Pienso en Ivan Illich.

El hecho creativo es necesariamente un diálogo, una conversación comunitaria gestada en la base... como un nacimiento espontáneo, muchas veces doloroso y GESTUAL... como las palomitas de papel o las SILUETAS DE VIDA que señalan la "ausencia-presente" de los desaparecidos o el rugido de una manifestación popular que manifiesta lo íntimo, lo íntimamente vivido...

Pero también la creación está presente en la manipulación de las herramientas sencillas manejadas por manos inocentes. Eso pasa únicamente en los rincones del subdesarrollo.

Habrà que rescatar la poesía doméstica y manual del hombre y la mujer americana que todavía no han sido domesticados por la tecnología. La mujer que amasa con sus manos, cose con su simple aguja, o lava en la tibia con su pan de jabón. Eso es también ecología...

LA REALIDAD LATINOAMERICANA es tan contradictoria y fuerte como para asediarnos permanentemente, sin que medien etapas ni posibilidades de una paciente concientización del cambio de situación. TERRENO DE LOS GRANDES CONTRASTES EL NUESTRO, que en "clave mayor", alta o baja, es el de la AMERICA SURERA, más fría (?) pero tan dolorosa y penetrante como ese CARIBE que está latiendo a-racionalmente por fuera de las computadoras y del despertador atómico. Estamos siempre en el borde y esto nos gusta, a pesar del miedo y del TERROR.

Como me dijo el otro día mi amigo Gustavo Mariano con una limpia felicidad en la mirada iluminada: " Hemos probado todo y todo fracasó, por eso mi ESPERANZA... porque tenemos el privilegio de tener que empezar, inaugurar..."

Ahora AQUI parece soplar un aire nuevo como una necesidad dormida que empezó a berrear. Habrá que aprender a vivir (QUEREMOS VIVIR!!!) Todos juntos, habrá que trabajar por un FRENTE UNIDO ANTIMPERIALISTA entre nosotros (los de adentro de Argentina con todos los hermanos de URUGUAY,



BOLIVIA, CHILE, PERU, COLOMBIA, VENEZUELA, BRASIL... Y LA AMERICA CENTRAL... habrá que aprender a NACER una vez más. Habrá que HACER NACER en igualdad de oportunidades.

Solo mediante un ejercicio PERMANENTE e irrestricto de la LIBERTAD para expresar o representar la realidad CRITICAMENTE, podremos producir nuevas formas o lenguajes de transformación capaces de modificar los horizontes de nuestra conciencia popular POETICA. Solamente estas prácticas creativas ENYCONLABASE, serán tanto la respuesta y RESISTENCIA a la OPRESION y al SILENCIAMIENTO como el aprendizaje de un fresco balbuceo para el nuevo lenguaje en CREACION.

AQUI deberá haber un solo privilegio: EL DE LOS ETERNAMENTE SOMETIDOS, OPRIMIDOS, SUPRIMIDOS, a los que nosotros, "los intelectuales privilegiados" deberemos ofrecernos para que puedan EXPRESAR y SUPERAR las contradicciones VIVAS de su SER en el MUNDO, con dignidad, justicia y libertad.

Y EL ARTE DE VANGUARDIA  
????????????????

Creo que no podremos volver a preguntarnos cómo comunicar mejor a espectadores poco "formados", o cómo articular nuestros "juegos" individuales en las relaciones sociales que mezquinamente, nos propone la vida cotidiana. No podemos autoinstalarnos en aparentes posiciones de vanguardia, buscadoras de nuevos lenguajes, creyendo que un arte revolucionario se hace a partir de innovaciones formales, funcionales o conceptuales.

RENUNCIAR a nosotros mismos como "realizadores" de obras de arte, o como "creadores" con o sin profesión, es todo una declaración y un reconocimiento de nuestras limitaciones y un COMPROMISO encarnado en la REALIDAD.

LA GRAN OBRA DEL ARTE LATINOAMERICANO ha de ser la práctica social de una nueva conciencia creacional, que desembocará indefectiblemente, en el nacimiento de las nuevas poéticas que marcarán el principio y no el final de un proceso de liberación que ya no podrá ser PROFESIONALIZADO.

NECESITAMOS GESTAR.

Este impulso de hacer algo nuevo de construir otra realidad, ese descontento con lo sucedido antes, esa insurrección permanente que en nuestros pueblos es ahora casi un sentimiento generalizado y solidario, es el que nos permitirá rescatar en todos los niveles de la cultura humana, procesos creativos y poéticos



implicados también en la realización de actos de gran simplicidad.

El artista (¿ARTISTA?) de hoy se ofrecerá como programador de un proyecto (al decir de Neide de Sa), que será construido poéticamente por la heterogeneidad del público que operará, ahora como realizador de y con los demás.

De esta activación colectiva sobrevendrá una movilización profunda individual que esperamos se resuelva en modos, ritos y formas nuevas que sirvan a la VIDA y a la liberación.

El amor NO OBEDECE, es eminentemente SUBVERSIVO... No se adapta nunca, es un eterno MOVIMIENTO y CAMBIO... Tampoco se ACABA ni se extermina... por eso, cualquier tipo de PASION, como la creación o el ARTE, suele entenderse como un PELIGRO para la estabilidad del sistema civilizado.

El arte es a un tiempo AMOR, forma de conocimiento (como nos enseñó Manuel López Blanco) y transformación de la realidad.

Entoda cultura VIVA, contemporánea o arcaica, la POESIA es una función VITAL, SOCIAL y hasta LITURGICA. Entonces, el ACTO poético, será a un tiempo culto, juego, fiesta, artesanía, conocimiento, extensión de la conciencia y liberación. Habrá entonces confusión de lenguas, intimidad de relación y conocimiento de los derechos igualitarios para la transformación y gestación de una otra-misma realidad.

Habremos de gestar, ESTAMOS CREANDO, una obra que será en sí misma un conjunto de OFRENDAS, una PROPUESTA ABIERTA de educación para la MODESTIA voluntaria. El signo volverá a ser una herramienta para crear y no un punto de llegada para la CULTURIZACION. Recién entonces podremos asegurar colectivamente la defensa del derecho de todos los hombres y mujeres a utilizar su energía creativa, sin imponer cada mensaje a un consumo o un conocimiento al que se "obliga" como necesidad.

Hay muchos caminos por recorrer y mal que les pese a los poderosos del mundo, estos caminos se están abriendo en las regiones más pobres y explotadas del planeta, que son probablemente las únicas capacitadas para iniciar un nuevo desarrollo del hombre humano, gracias al PROGRESO que implica la falta de PROGRESO.

No nos convence la idea de que "poetas nacen unos pocos". Sin duda los sistemas se empeñan en accionar sus controles para que no se hagan muchos otros. Pero cuando esto ocurra, cuando "el de abajo" alce su voz en vuelo para decir su palabra, que es allí mismo acción, no habrá ejércitos que puedan acallarlo, porque su CANTO estará encarnado y siempre SIEMPRE CRECERA.

POR LA UNIDAD Y LA CREACION, Y EN HOMENAJE ALOS PUEBLOS MARGINADOS DE AMERICA DEL SUR Y AMERICA CENTRAL  
Va esta acción... (panfleteada)... ..  
POEMA PANFLETO

SIEMBRA LA REALIDAD ES ACCION

*Mano*  
GRACIAS JENEBIN MARX  
S.C. 285/749 C. 1-111  
LA PLATA ARGENTINA

S



fig. 5. Cucaño, portada de la revista *Aproximación a un hachazo*, Rosario, 1982.



## SOBRE LA ANIQUILACION DE LA OBRA DE ARTE, SOBRE LA IMAGINACION LIBERADA

La imaginación, así como la historia de la vida material, exige al hombre el constante derrumbe de fronteras físicas y mentales.

La poesía exige libertad

A través de la sociología literaria, vemos que, así como el hombre establece las relaciones sociales, conforme al desarrollo de la producción material, a través de la evolución o la involución, de estos, deviene profundos cambios en aquellos elementos que constituyen su lenguaje: el lenguaje comunicacional ordinario y su subsidiario transformador, el lenguaje poético (interpretamos como lenguaje poético a la transgresión del lenguaje, a la expresión independiente del uso normativo de la lengua "social") estilística inalterable, a la estética más profunda del funcionamiento real del pensamiento, a la vena común de todas las formas de expresión sensible.

A través de este movimiento dialéctico, el lenguaje tiende a ensancharse, a sintetizarse, a sufrir cambios semánticos, el mundo del pensamiento se comprime o se expande: la poesía redime fronteras, se lanza a lo desconocido.

Sobre esta determinación social, el desarrollo de las ideologías de vanguardia, a través de un proceso de experiencias reales, en permanente actitud crítica revulsiva, transgreden la pretendida objetividad y legitimidad del modelo cultural que representa (a través de una compleja red de influencias estructurales) el estado actual de la franja social dominante.

Toda la noción del "orden del mundo" se derrumba, el lenguaje poético, que a expensas de su propia naturaleza es convencionalizado e inmovilizado (haciéndolo responder así sensible e ideológicamente a la mitología burguesa de conservación) es arrastrado por el proceso de transformación del mundo, su transgresión permanente dirige el arte hacia su verdadera función social: la de ampliar el campo perceptivo del hombre renovando permanentemente la esfera inacabable de los fenómenos sensibles.

Desde esta relación de fuerzas, los avances científicos revolucionarios en el campo del pensamiento, en el deciframiento de su funcionamiento real, en la objetivación sistemática

"Allí donde otros proponen obras, yo..."

A. Artaud



ca de los recursos y elementos que lo hacen comunicable, se relacionan directa e indirectamente con el universo intelectual y sensible del artista, que a través de esta compenetración y de haberse compenetrado "subjetivamente del contenido social e individual de la lucha de emancipación del Hombre, haciendo pasar su sentido y su drama a sus nervios intentando dar libremente encarnación a su mundo interior" (A. Bretón "D. Rivera), hace surgir de los complejos procesos de la creación una nueva concepción de lo poético, que va mucho más allá del lenguaje, es más, hacia ningún allá, hacia un allá, estéticamente infinitesimal.

Hacia la libertad total de la imaginación y el Hombre

"La poesía debe ser hecha por todos"

Lautreamont

LAS DISCIPLINAS Y LA MISERIA

La imaginación exige libertad, el disciplinamiento artístico, la rigidización de la creación a través reglas y convenciones amedrentantes, configuran estructuras operativas que hacen referencia a las ideologías de producción artística correspondientes indirectamente a las ideologías de la miseria humana, hacen referencia al sistema de opresión cultural.

Partiendo de la concientización de este encerramiento, las expresiones artísticas revolucionarias (en total relación con los cambios sociales inminentes) intentan sultar a través de diferentes procesos evolutivos, los métodos y condensas del disciplinamiento artístico.

S

El teatro de vanguardia rompe con las tradicionales estructuras espaciales, y se lanza a una experiencia de carácter cada vez más colectivo hasta diluirse en un producto nuevo, la poesía se abandona a sí misma, se lanza a la búsqueda y transformación del espacio; aparece donde no puede aparecer, incita al "lector-espectador" a la realización mental o a la acción creativa sobre los objetos, "apretando la teta de la música empiezan a salir salchichas" (Pepitito Esquiza).

El claustro donde los carceleros del convencionalismo maniataban la potencialidad creativa de todo ser humano, es transgredido violentamente, el arte entra en una constante interacción e intercambio con la vida.

"La poesía debe ser hecha por todos"  
Lautreamont

Este proceso histórico de desintegración, toma tendencias operativas que van configurando una caracterización ideológica y práctica de la idea de "obra" que enfrenta violentamente la problemática que conduce a las vanguardias hacia el histórico callejón sin salida de la asimilación: la problemática de la estaticidad de la producción, fenómeno de la inercia pequesoburguesa, que paraliza y empercola su imaginación en el lugar y durante el tiempo que el sistema se lo permite, condenando sus propiedades sensibles y conceptuales, su universo interpretante, a una relación de disfrute pasatista por parte del usuario, que a su vez sufre la condena de dar una respuesta estructurada, en la que el sistema de relaciones fundamental (y por cierto nefasto) es el de la reelaboración autorrestringida y esquemática, ante la provocación abierta del objeto artístico.

"la transgresión de las ideologías de producción artística como permanente arma de lucha generadora de una constante crisis de conciencia"

Tal es desde un plano muy general la consigna metodológica; la "obra" aparece así como un hecho abierto, en permanente movimiento, apertura que no sólo hace referencia a la ambigüedad e indeterminación; del mensaje estético, sino que se constituye en un referente hipotético.

La obra es enquistada, transgredida, pasa a configurarse en un modelo hipotético, cuya resolución en el plano de la categoría crítica, vive en la realidad cultural del tiempo futuro, tiempo en que la poesía será hecha por todos, en todo momento y en todo lugar, en que el estado de la necesidad será sustituido por el de la libertad.

El arte se presenta ante el mundo como una "metáfora epistemológica" (U. Eco) que relaciona la realidad presente con la futura, a través de la interacción con otras "operaciones culturales encaminadas a definir fenómenos naturales o procesos lógicos" (U. Eco); pasa a anunciar la imaginación liberada en tanto transgrede y transforma la dirección ideológica de la producción de la sensibilidad y el conocimiento.

Tal es nuestra abstracción, tales nuestras tendencias operativas, la vida está en otra parte.

"Allí donde otros pretenden mostrar sus obras, yo..."

A. Artaud

ANURO GAUNA/ G.A.E. CUCANO





historieta, cine, etc.) estaban abiertos a todo interesado. *El Maldito Chocho*, el fanzine editado en Rosario por Cucaño, incluye por ejemplo participaciones de muchos integrantes que nunca más (ni antes ni después) produjeron historietas ni sabían dibujar. Sus integrantes se manifestaban claramente contra la convención del artista como aquel ser excepcional que domina una técnica o tiene una capacidad que lo distingue del resto. Pero además, también repudiaban la idea de obra de arte como instancia culminante y fija, cerrada. El arte era así entendido como un proceso abierto, una experiencia.

En un sentido similar, los integrantes del colectivo GAS-TAR/C.A.Pa.Ta.Co se autodefinían como “anartistas”, un juego de palabras entre “anarquista” y “no artista”. Sin embargo, hay que hacer notar que, en contrapunto con la pedagogía estético-política vinculada a las acciones del movimiento de derechos humanos, cuyo influjo social se extendía más allá de los miembros de esos colectivos, en el caso del TIT o Cucaño la “socialización” del arte a partir de la crítica del artista burgués encontró un ámbito de circulación más restringido, que se identificaba con los espacios de invención y relación que ambos grupos ideaban: una suerte de subterfugios creativos y clandestinos de donde emergían impulsos surrealistas cuyo contagio era el mejor modo de reclutar a nuevos miembros para el delirio colectivo que en ellos se agitaba.

En Brasil, durante la inauguración de la XV Bienal de São Paulo, el 3 de octubre de 1979, Viajou Sem Passaporte, otro de los grupos trotsko-surrealistas de la época, realizó una acción con un marcado sentido irónico. Los artistas entraron en la sede de la Bienal con vendas en los ojos y en los oídos, y guiados por una persona sin venda caminaban unidos por una cuerda. Mientras paseaban por la exposición, se acercaban a los cuadros, instalaciones y esculturas y decían cosas como “¡oh, qué maravilla!”, “¡espectacular!”, “¡brillante!”. Visiblemente aturdidos, el gobernador y las autoridades intentaron apartarse del grupo para no romper el protocolo oficial de inauguración. Los medios calificaron la acción de aquellos jóvenes como una “protesta” realizada por un “grupo de artistas independientes” quienes, además, salían de la Bienal de São Paulo distribuyendo un puñado de papeles sellados con la frase “He estado en el fin de década – BASTA”.

Tras esta acción, algunos miembros de Viajou Sem Passaporte junto con otros artistas (muchos de los cuales pertenecían a otros colectivos como GEXTU, 3Nós3 o D'Magrela), impulsaron el *Evento Fim de Década* con el apoyo del Ayuntamiento de

São Paulo. La propuesta consistía en celebrar el fin de los años setenta con una manifestación artística que socializase, de un modo precario y diletante, ideas y materiales casi siempre reservados a una élite. Mostraban la voluntad de transformar radicalmente una situación cultural en la que se repetían “la inexistencia del debate” y “la falta de cuestionamiento que casi paraliza el medio artístico”<sup>14</sup>. Días antes del Evento, el grupo organizó convocatorias masivas y actos previos de divulgación con el objetivo de reclamar la participación pública. Uno de ellos tuvo lugar en una estación de metro, donde el grupo de artistas independientes repartió papeles en blanco entre las personas del público, que estaban colocadas en fila hasta un banco en el que un integrante de Viajou Sem Passaporte sellaba los papeles con la misma frase distribuida en la intervención de la Bienal de São Paulo.

Durante el *Evento Fim de Década*, realizado en el único día, el 13 de diciembre de 1979, en la Praça da Sé, centro neurálgico de São Paulo, estos colectivos dividieron la plaza en 13 bases con propuestas efímeras de juegos participativos destinados a interferir temporalmente en la rutina de las muchas personas



fig. 8. Arte al Paso, A Beuys, Buenos Aires, 1990. Diseño de Fernando "Coco" Bedoya, Daniel Sanjurjo, Piri, Emei.

que cruzan a diario esa zona, como la creación de esculturas móviles con cajas de cartón, la proyección de películas en tiendas, la improvisación musical, un taller de arte correo, pinturas, bloques carnavalescos, marionetas y un banco de trueque<sup>5</sup>.

En unas coordenadas diferentes se sitúa la socialización del arte que propuso en algunas de sus acciones el colectivo chileno CADA. En este caso, más que impugnar la figura ideal del artista burgués socializando un saber técnico o apostando por el desplazamiento de la consideración del artista de la ontología individual (el ser del genio) a la facticidad social (el hacer colectivo), se trataba de multiplicar exponencialmente el número de personas capaces de ejecutar la apertura creativa de mundos que tradicionalmente se asocia con aquél, de manera que ese proceso repercutiera en el cambio de una vida comunitaria que, por entonces, se encontraba recluida en las formas opresivas impuestas por la dictadura. En este sentido, el referente para esta alteración de la concepción social del arte no era tanto la cita de Marx y Engels que encabeza este apartado como un referente contemporáneo proveniente del mundo del arte: ese referente era el artista alemán Joseph Beuys, que tuvo una incidencia directa sobre colectivos de arte/política activos durante los años ochenta en Latinoamérica. El artista alemán enarboló constantemente consignas como "Todo es arte, cada hombre es un artista, el arte está en su cabeza" o el concepto de "escultura social", ideas que serían retomadas por el CADA en su intento por desplazar las articulaciones entre el arte y la vida más allá de los límites impuestos por las instituciones culturales. Así sucedía en una acción como *¡Ay Sudamérica!*, realizada en julio de 1981. La acción consistió en el vuelo de una serie de avionetas sobre la ciudad de Santiago que, citando y reinvertiendo el bombardeo del Palacio de la Moneda ocho años antes, arrojaban sobre ciertas poblaciones de Santiago de Chile una cantidad enorme de volantes en los que se podía leer un texto que, frente a la clausura de las expectativas revolucionarias impuesta por el golpe de Estado de 1973, abría las esperanzas en el futuro de la vida común chilena. Un fragmento de ese texto<sup>6</sup> apostaba por sensibilizar a cualquiera que lo leyera con su paisaje natural, social y afectivo. Si bien el texto afirmaba la identidad que a los hombres confiere su trabajo diario, exaltaba también la necesidad de un trabajo común en la felicidad. Ese trabajo pasaba porque cada hombre pugnara por redefinir mental y físicamente los márgenes de su vida, constituyéndose de ese modo en un artista.

La influencia de Beuys es también constatable en algunas acciones y afiches de C.A.Pa.Ta.Co, aunque a diferencia de lo que sucede con el discurso de artistas individuales y consagrados como Beuys, acá la idea de que cualquiera puede ser un artista se aplicaba a los propios integrantes del colectivo y su extendido y eventual número de colaboradores. De hecho, la noción de "*readymade* social", central a la hora de comprender algunas de las intervenciones del colectivo, establecía un desplazamiento del concepto duchampiano desde el objeto introducido en el ámbito del arte a la creación de situaciones en el espacio público. De ese modo, sintetizaban el concepto de *readymade* con el de "escultura social", acuñado por Beuys<sup>7</sup>. Para el artista alemán, el silencio que Duchamp había guardado con posterioridad a la exhibición de los *readymade* estaba sobrevalorado<sup>8</sup> y había contribuido a que el cuestionamiento radical de las convenciones del arte no se proyectase hacia una expansión de la potencia del concepto de arte que se incrustara en el corazón mismo de la praxis política y social. Para Beuys, si el señalamiento duchampiano permitió evidenciar que cualquier objeto puede ser percibido como arte, el paso siguiente era concebir el arte desde una perspectiva entre antropológica y antroposófica, como elemento activo en la configuración de la vida social. Dejando de lado tanto la retracción duchampiana como el mesianismo beuysiano, la síntesis conceptual propuesta por el *readymade* social de las acciones de C.A.Pa.Ta.Co situaba su esfera de incidencia en los conflictos sociales. En su texto "*De Tucumán Arde al 'ready-made social'*", presentado inicialmente durante el festival Tomarte (Rosario, 1989), la artista Graciela Sacco establecía la siguiente diferencia entre la experiencia culminante del itinerario del 68 y el concepto de *readymade* social: "a diferencia de *Tucumán Arde*, el ready-made social no es una obra que pueda describirse, sino que es un concepto aplicable a distintas producciones artísticas".

AL, AM, JV

#### NOTAS

<sup>1</sup> Karl Marx y Fredric Engels, *La ideología alemana*, Montevideo: Edit. Pueblos Unidos, 1958, p. 470.

<sup>2</sup> Entre 1985 y 1986 editó cinco números de *HOJE-HOJA-HOY*, un periódico autogestionado entre ella, Hilda Paz, Susana Lombardo, Gustavo Mariano, Daniel Gluzmann, Gabriela Hermida, Alfredo Mauderli, Juan Ferreira y Martín Eckmeyer.

<sup>3</sup> "Cada actor del TIT tenía que ser un provocador. Para cambiar la chatura, la mediocridad y el miedo que había. Provocar, sacar a las personas de su estado natural", entrevista a Pablo Espejo, 2011.

- <sup>4</sup> Fragmento de la convocatoria distribuida por los grupos Viajou Sem Passaporte, 3Nós3, GEXTU, D'Magrela y otras personas para la participación pública del *Evento Fim de Década*.
- <sup>5</sup> Sobre el *Evento Fim de Década* ver 3Nós3, D'Magrela, Viajou Sem Passaporte, GEXTU, *Top Secret: Evento Fim de Década - set. a dez. de 1979* (catálogo), São Paulo, 1979.
- <sup>6</sup> Ver p. 47.
- <sup>7</sup> Según el testimonio de "Coco" Bedoya, fue Rolf Knippenberg quien había participado en la actividad del Grupo Paréntesis en Lima, quien les tradujo un texto de Beuys en que se daba cuenta de este concepto de "escultura social" como superación de las limitaciones del *readymade*.
- <sup>8</sup> Beuys realizó una performance con ese título en el Fernsehstudio de Düsseldorf en 1964.



## AFICHES PARTICIPATIVOS

Muchas iniciativas impulsadas por el Frente por los Derechos Humanos, un colectivo de jóvenes en apoyo a las Madres de Plaza de Mayo, y por el grupo GAS-TAR (luego devenido en C.A.Pa.Ta.Co), evidencian la dimensión participativa inscripta en los dispositivos gráficos. La "obra" se completa y cobra sentido en la acción y decisión del otro anónimo, implicado e interpelado en la calle. La aspiración a "Unir el arte y las luchas", una consigna frecuente de GAS-TAR/C.A.Pa.Ta.Co, se concreta en esa participación callejera, dispersa y múltiple. El colectivo se define como un "grupo interdisciplinario de arte que se plantea colectivizar los medios de producción artístico-culturales"<sup>1</sup>.

Una de las realizaciones colectivas concretadas en Buenos Aires fueron los murales hechos con fotocopias de las fotos de los desaparecidos iniciada el 8 de marzo de 1984, primer Día Internacional de la Mujer en democracia en el que se homenajeó a las Madres por su heroica gesta contra la dictadura. En base al archivo de fotos reunidas por las Madres y empleadas en distintos soportes en las movilizaciones, se seleccionaron 50 fotos de hombres, 50 de mujeres y 25 de niños con sus nombres y fechas de desaparición, se ampliaron a 30 x 42 cm y se reprodujeron 150 fotocopias de cada una. Conjuntos de esos rostros empapelaron distintos muros urbanos, con la explícita invitación a los peatones a colorearlos con crayones (a la manera de las iluminaciones de las fotos antiguas). Transcurrida una semana de esta actividad, algunas Madres solicitaron que las fotocopias no se pintaran, restringiéndose la dimensión participativa de la propuesta.

Unos meses más tarde, en el contexto de la IV Marcha de la Resistencia (diciembre de 1984) el grupo GAS-TAR impulsa una nueva iniciativa participativa, "Afiche para terminar entre todos". Según relata Fernando "Coco" Bedoya,

Hebe de Bonafini insistía en sus declaraciones en que no había que representar más ausencias ni trasladar más retratos a los muros pues urgía mostrarle al pueblo quiénes eran los responsables del terror, los autores de tantos crímenes genocidas<sup>2</sup>.

S

Ante esta demanda de la líder del movimiento de derechos humanos, decidieron desplazar el foco de la denuncia de las víctimas a los victimarios. El afiche, impreso en planograf, mostraba las figuras

inconclusas de dos represores con las consignas "No a la amnistía" y "Genocidas". Una de ellas se basaba en una foto irreconocible de Videla, el exdictador, y la otra imagen (un represor de perfil) sugería alguien de la gendarmería, del ejército, de un grupo de tareas con grado subalterno, en definitiva, aquellos representantes exonerados por la Ley de Obediencia Debida, de cuya boca emergía la silueta de un perro rabioso<sup>3</sup>. El afiche dejaba entonces varias zonas en blanco (en los rostros de las figuras y en la parte inferior). El 21 de diciembre se instaló una mesa de impresión serigráfica en la Plaza de Mayo y se montó un taller al aire libre. Un grupo de trabajo imprimió aproximadamente 3.500 afiches. Otro grupo intervino pintando monigotes, esvásticas, calaveras, rejas o textos sobre el afiche mientras un manifestante voceaba los nombres de los represores. Un último grupo de manifestantes se abocó a pegar los afiches en las inmediaciones de la Plaza.

Ante esta acción, el crítico del diario *La voz* evaluó que

la función social del artista plástico se está arraigando en el seno del pueblo y en el vértice mismo de su lucha. Por supuesto que esta función del artista es ajena a la de aquellos mandarines del arte que se regodean en mercados de turbios valores. Este quehacer fuera del ámbito clásico está entroncado con los grabados de Guadalupe Posadas en el México de la insurrección campesina, con los grabados de Goya y los afiches de la Revolución Española, pero fundamentalmente con una nueva forma expresiva que necesita la participación efectiva para ejecutar la obra de arte<sup>4</sup>.

Por último, merece destacarse, por la envergadura que alcanzó, otra campaña impulsada por el Frente por los Derechos Humanos, "Dele una mano a los desaparecidos", que recorrió el mundo y logró recolectar casi un millón de manos en 86 países en el verano austral entre 1984 y 1985. La idea, afín a la de poner el cuerpo para realizar las siluetas, fue implicar al que adhería a la campaña en el gesto de disponer su mano sobre un papel, cuya huella era trazada por una Madre u otro activista. Luego el participante podía escribir algo, un nombre, una consigna, una carta, sobre el papel. Hubo, entre miles de manos anónimas, una mano "famosa", la del presidente italiano Sandro Pertini que escribió en ella: "Ésta es mi mano izquierda, la mano del corazón, colmado de angustia por la suerte cruel de los desaparecidos". 90.000 manos se colocaron sobre hilos formando largos pasacalles con los que se cubrió el espacio

aéreo entre la Plaza de Mayo y la Plaza Congreso de Buenos Aires, circuito de la marcha del 24 de marzo de 1985, en el aniversario del golpe de Estado de 1976. También se pegaron miles de manos en los muros. "Cada una de las manos es un habitante que participó, una persona que ejerció su derecho, que decidió, que hizo la democracia"<sup>5</sup>.

AL

#### NOTAS

- <sup>1</sup> S/a, "Miserere para el esqueco", en *La Bizca*, Buenos Aires, n° 2, otoño de 1986, p. 17.
- <sup>2</sup> Fernando Bedoya, "No a la amnistía. Un afiche para la participación", en "Madres de Plaza de Mayo. Un espacio alternativo para los artistas plásticos", dossier aparecido en *La Bizca*, Buenos Aires, año I, n° 1, noviembre-diciembre de 1985.
- <sup>3</sup> Se trata de una alusión a las declaraciones de Hebe de Bonafini en respuesta a las afirmaciones del ministro del Interior Antonio Troccoli respecto a que los desaparecidos estarían fuera del país o habrían sido ejecutados sin el debido proceso: "(El ministro Troccoli) debe saber que no es un simple perro el que atacó, sino un ejército de perros asesinos al que el pueblo mantiene con mucho esfuerzo y, por lo tanto, no vamos a permitir que continúen asesinando ni los perros ni sus dueños". Ver "La saga de los perros", en *Crónica*, Buenos Aires, 7 de enero de 1985.
- <sup>4</sup> M. López, "Plástica y derechos humanos. El arte y la sociedad", en *La voz*, Buenos Aires, 2 de enero de 1985.
- <sup>5</sup> La descripción retoma las siguientes notas: *Madres de Plaza de Mayo*, n° 3, p. 13, "Dele una mano a los desaparecidos" y "Editorial: Madres + Manos = Juicio y Castigo"; n° 4, "Editorial: las manos son por Usted"; n° 5, p. 10: "El triunfo de la memoria", p. 12: "Los que hicieron posible la marcha", *Boletín, publicación de los artistas del Movimiento al Socialismo*, n° 6, p. 20: "Un millón de manos. Reportaje a Pedro Lanteri", en *La Voz*, Buenos Aires, 24 de enero de 1985.



## TRAVESTISMOS

Hablar de “travestismos” como concepto que dio sentido en América Latina a determinadas prácticas artísticas y discursos críticos desde la década de los ochenta implica de antemano reconocer en la pluralidad de *travestismos* una figura de complejidades múltiples que incorpora y aún dentro de sí elementos manifiestamente diferenciales: las experiencias de vida concretas y encarnadas de precariedad económica y desajuste corporal; las estéticas de transgresión barroca de los binarismos sexuales; y la densidad de la reflexión teórica sobre el género y su producción contemporánea.

La figuración travesti en el arte de América Latina —y particularmente en Chile— tomó forma en esa misma pluralidad ambigua. En primer lugar, bajo la captura (fotográfica y testimonial) de esas experiencias de vida retratadas que habían sido excluidas —y al mismo tiempo desafiaban— los marcos de la norma cultural, sexual y económica<sup>1</sup>. En segundo término, la utilización táctica de las estéticas travestis por parte de artistas que experimentaron la insubordinación de los géneros masculino y femenino en disciplinas como la performance o la pintura<sup>2</sup> para disputar los cánones de representación de la imagen nacional latinoamericana (o *latinoamericanista*). Y, en tercer lugar, una teorización que productivizó esas prácticas artísticas como sustrato material de una crítica del género local, de inspiración posfeminista y posestructuralista<sup>3</sup>. Dicha reflexión no sólo les otorgó sustento interpretativo (“legitimidad teórica”), sino que, al mismo tiempo, complejizó la relación entre obra artística y crítica estética, primero debido a su carácter temporal *paralelo* (el texto no siempre fue la lectura *posterior* a la obra, a veces lo acompañaba o directamente lo antecedía). Más aún, la *profundidad* de esos textos referidos a prácticas que jugaban precisamente con la *superficialidad* de las apariencias de género (travestis) dislocó, en su propia constitución, la distancia oposicional entre interioridad y superficie.

### LO TRANS DE AMÉRICA LATINA

La imagen de América Latina ha sido erigida a partir de una serie de tensiones y contradicciones que se superponen a los paradigmas dicotómicos

del género binario masculino/femenino. A partir de los discursos culturales producidos en la década de los ochenta, es posible afirmar que el conflicto trans de América Latina se basó en la incertidumbre resultante de los choques de sentido en la configuración de una identidad latinoamericana, producto de su condición histórica, geográfica y cultural refractaria de “otro”. Esa posición *refractaria* implicaba, por una parte, que la recepción local, siempre a destiempo de los productos culturales metropolitanos (arte, teorías, modas, etc.), las conjugara de modos disímiles al referente original, produciendo un resultado diferente y particular, nunca idéntico al modelo; y, al mismo tiempo, radicalizando la tensión identitaria dentro/fuera: el modo como se ha intentado conformar “desde dentro” y cómo ha sido construida desde la mirada extranjera. Una dicotomía que desplegó el conflicto entre lo que uno “es” internamente (la narración ficcional pero autoasumida de una identidad del *sí mismo*) y cómo se le ve a uno desde el exterior, cómo “aparece”, “la superficie” externa: la percepción arbitraria efectuada por otro de acuerdo a determinados criterios de percepción, paradigmas de interpretación y políticas de la mirada. Un “dentro/fuera” inevitablemente cargado del imaginario generizado de lo “femenino/masculino”.

Así, América Latina ha sido pensada desde dentro como la ficción masculinista del rescate



fig. 1. Las Yeguas del Apocalipsis, *Las dos Fridas*, Santiago de Chile, 1990. Fotografía de Pedro Marinello.

T

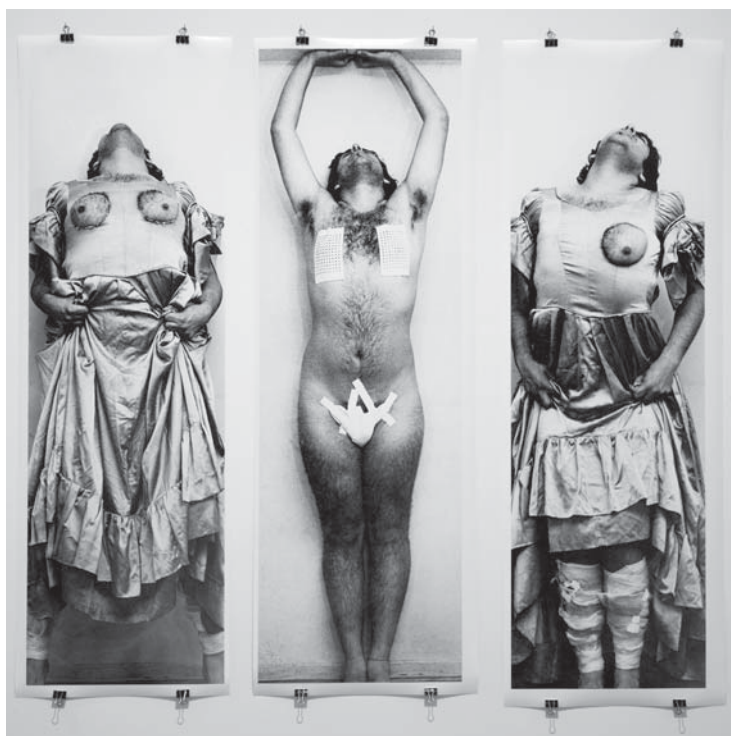


fig. 2. Carlos Leppe, *El Perchero*, Santiago de Chile, 1975.

de una historia prehispánica que se resiste al universalismo eurocéntrico, la gesta heroica emancipatoria de las independencias y sus próceres (Padres de la Patria), el ingreso de América Latina en las utopías modernas en las que el desarrollo va superando las dificultades y obstáculos que impone una naturaleza hostil.

Mientras, desde fuera, se piensa como “femenina” (más natural, salvaje, sexual, experiencial, pasiva, reproductiva, etc.), opuesta —esta vez— al “masculino” (racional, tecnologizado, cultural, activo, productivo y penetrador) primer mundo. Se trata de una mirada exotizante en la que ha sido vista históricamente como un reducto originario, donde prevalece, aún, lo incontaminado de lo materno (madre tierra), superpuesta a los roles en la economía mundial entre países productores de materias primas y países industrializados, a la vez que a los procesos periféricos de modernización ilustrada.

Para teóricas como Nelly Richard, obras como las del artista chileno Juan Dávila<sup>4</sup> expresaron la metáfora travesti de Latinoamérica como “parodia de la parodia de una parodia”: Latinoamérica como geografía refractaria, mixtura periférica de referencias metropolitanas sin un original. Dicha puesta en evidencia de lo latinoamericano como

collage inesencial participó nuevamente de una contradicción, esta vez por el *origen*, como efecto colapsado de esa relación entre centro y periferia. El carácter inesencial —en tanto copia— de lo latinoamericano pareció por un lado reforzar la centralidad “originaria” del centro metropolitano de donde provendría —como referencia— lo posteriormente copiado. Pero, al mismo tiempo, el develamiento de Latinoamérica como copia paródica terminaba desarticulando esa fantasía de lo originario que se había puesto ya sobre América Latina como territorio virgen y natural.

Karina Wigosku ha señalado esta vinculación de América Latina con lo travesti a partir de su “desclasificación como lo ‘tercero’... análoga a la América Latina definida bajo la noción de tercer mundo”. En este sentido, el despliegue travesti ha implicado repensar la crisis de una pertenencia tanto sexual como nacional, una vinculación donde la falta de pertenencia a una nación se superpone (como “discurso travesti de descolonización y de resistencia poscolonial”) a la falta de pertenencia a un género como requisito de una identidad segura y estable.

TRAVESTISMO EN EL ARTE CHILENO:  
DICTADURA Y POSDICTADURA

La dictadura militar chilena fue el marco contextual autoritario y represivo en el que las esteticizaciones travestis pudieron desplegar su mayor capacidad disruptiva, por oposición y desencaje de la norma. En el marco de la dictadura militar, el travesti fue interpretado como una figura que logró “socavar el doble ordenamiento de la masculinidad y la feminidad reglamentarias y de fachada”, un doble ordenamiento que estaba fundamentado en el hecho de que la dictadura reforzó la dominación jerárquica entre el mando de poder (gobierno militar del país) sobre una ciudadanía sometida (sin derechos y abusada, torturada, asesinada y hecha desaparecer). Ese esquema extremado de posiciones de poder dominantes (masculinas) y sometidas (femeninas) se vinculará en lo teórico al refuerzo de los roles normativos de los géneros que, según estas reflexiones, promoverá la dictadura militar: una masculinidad y feminidad firmes y coherentes bajo los estereotipos de la cultura tradicionalista,

genérico sexual, sino que puede servir para repensar la misma relación entre arte y política del periodo. En efecto, el travestismo ocupó un lugar central tanto en las expresiones neovanguardistas de “politización del arte”, esto es, las prácticas

3



4



5



figs. 3-5. Paz Errázuriz, *La Manzana de Adán*,  
Santiago de Chile, 1989.

una inteligibilidad normativa de los géneros que ingresará en el programa militar de construcción de un ideal patriótico de nación bajo el emblema conservador de la familia nuclear.

En términos generales, el concepto de travestismo en el arte no sólo se refiere a un arte implicado con determinadas expresiones de lo

estéticas que dialogaban de forma polémica con sus contextos de emergencia, así como en la ampliación de los márgenes comprendidos dentro de “lo político en el arte”, debido a la incorporación de elementos novedosos a los que hasta ese

T





Colectivo Ayuquelén

## “Somos lesbianas por opción”

Milena Vodanovic

*Son lesbianas. Son feministas. Son lesbianas-feministas. Se agrupan en el colectivo Ayuquelén, palabra mapuche que quiere decir algo así como “la alegría de ser”. En este caso, la alegría de ser lesbianas. Funcionan al alero de la casa de la mujer La Morada, ahí, en el barrio Bellavista. Son las únicas lesbianas agrupadas y organizadas como tales que hay en Chile. Su punto de vista es particular. Quieren producir pensamiento propio, un pensamiento “lésbico-feminista”, dicen. Su lesbianismo, que entienden como opción —y no como un defecto, enfermedad o desviación—, es para ellas un instrumento de protesta social, punta de lanza de revoluciones estructurales. Un asunto político, al fin.*

*APSI conversó con cuatro mujeres de Ayuquelén una de estas tardes. Nerviosas estaban. Era la primera vez que concedían una entrevista. “Creemos que ha llegado el momento de hablar”, dijeron. Acordaron no dar nombres ni aceptar fotos: “Todavía tenemos miedo al rechazo”, confesaron. “Miedo a nuestras propias familias, a los compañeros de trabajo... Vivimos en un cerco con demasiadas presiones”. Conversamos sentadas en el suelo, entre cojines de muy feministas colores: lilas, morados, fucsias. Ahí estaban (los nombres son de fantasía) Isabel, 28 años, secretaria; Inés, 30 años, diseñadora gráfica y fotógrafa; Sofía, 38 años, también diseñadora gráfica; y Elena, de 34 años, matrona. Ninguna milita en partido político. Inés lo hizo hasta hace poco, en el Mapu, pero ahora sólo es simpatizante. En estos momentos se preparan para viajar a México y asistir al primer encuentro de lesbianas latinoamericanas, caribeñas y chicanas, a efectuarse en octubre.*

*He aquí su experiencia, sus miedos, su propuesta, su lesbianismo.*

APSI, del 22 al 28 de junio, 1987

29





fig. 7. Nota de prensa "Ostentación de sus desviaciones sexuales hicieron los marcos en la Plaza de Armas", Santiago de Chile, 1973.

momento se habían catalogado bajo el sintagma de arte y política: el cuestionamiento de los géneros masculino/femenino y las sexualidades disidentes de la norma heterosexual. Pero, más aún, todo el arte crítico de los ochenta —y no sólo el "homosexual"— recurrió a un *travestismo* de los signos subversivos (hacerse pasar por algo que no se es) como estrategia para sortear la codificación de vigilancia que la dictadura ejerció sobre el arte y las diferentes expresiones culturales, ensayando con lenguajes oblicuos, códigos cifrados y experimentación de nuevos formatos. El "travestimiento en el arte" político neovanguardista, ésta fue la táctica contextual que rentabilizó el recurso al disfraz y a la mascarada como estrategia de producción crítica, para pasar desapercibida y sortear los regímenes de codificación represora y de censura del marco militarista<sup>5</sup>.

Una segunda insubordinación del arte travesti estará dado por el ejercicio de "des-autorización", esto es, un desafío al poder del autor basado en la tradición artística de la firma, en el uso de la cita

(insubordinación a la ideología de "lo original" en el arte) y en el uso de otros nombres y de sobrenombres (insubordinación a la ideología del poder patriarcal del autor como creador).

#### TRAVESTISMO EN LA POSTRANSICIÓN: TEORÍA QUEER Y ACTIVISMO CONTEMPORÁNEO

La estetización travesti de los años ochenta se ve tensionada desde fines de la década de los noventa hasta hoy, tanto por la incorporación ineludible de los debates queer al campo de la crítica de género, como por la emergencia de un activismo trans militante.

La teoría queer de los años noventa y su inscripción en los debates latinoamericanos puede ser trazada en diferentes sentidos. Por un lado, un efecto de *hegemonía interpretativa* de procesos locales a partir de nociones metropolitanas. La teoría queer, basada en la figura travesti del drag como paradigma de la comprensión del género en términos de construcción "performativa" (el género como el efecto inesencial de gestos, cosméticas y poses naturalizadas por convencionalismos del poder normalizador de la inteligibilidad cultural), hizo que retroactivamente, y por extensión, todo gesto travesti —inclusive fuera de las fronteras metropolitanas— fuera ingresado al campo de comprensión universalista de lo queer. Así, gran parte de la especificidad de los procesos de conformación de lo travesti en Latinoamérica han sufrido un anulamiento al ser catalogados rápidamente —y sin mayor cuestionamiento— bajo las categorías interpretativas centralistas de lo queer tal como se concibió en el campo académico norteamericano. De ahí la importancia radical del rescate crítico de esas genealogías diferenciales propias de las disidencias sexuales en Chile y otros países del sur. Si se sigue la pista de las obras artísticas y sus marcos de lectura (textos y ensayos escritos por teóricos en Latinoamérica), es posible diagramar dicha genealogía.

En libros como *Masculino/Femenino* y otros, Nelly Richard plantea una idea des-esencialista de lo femenino asegurando que "el travesti necesita disfrazar a la mujer (cubrir su imagen de signos-revestimiento: enmascararla con figuras) para poder disfrazarse de ella robándole sus máscaras". Desde este punto de vista, lo que el travesti femenino repite en la mujer no es su esencia, sino unos "revestimientos superficiales". Anteriormente, en un texto de 1982<sup>6</sup> y ya bajo una fuerte influencia

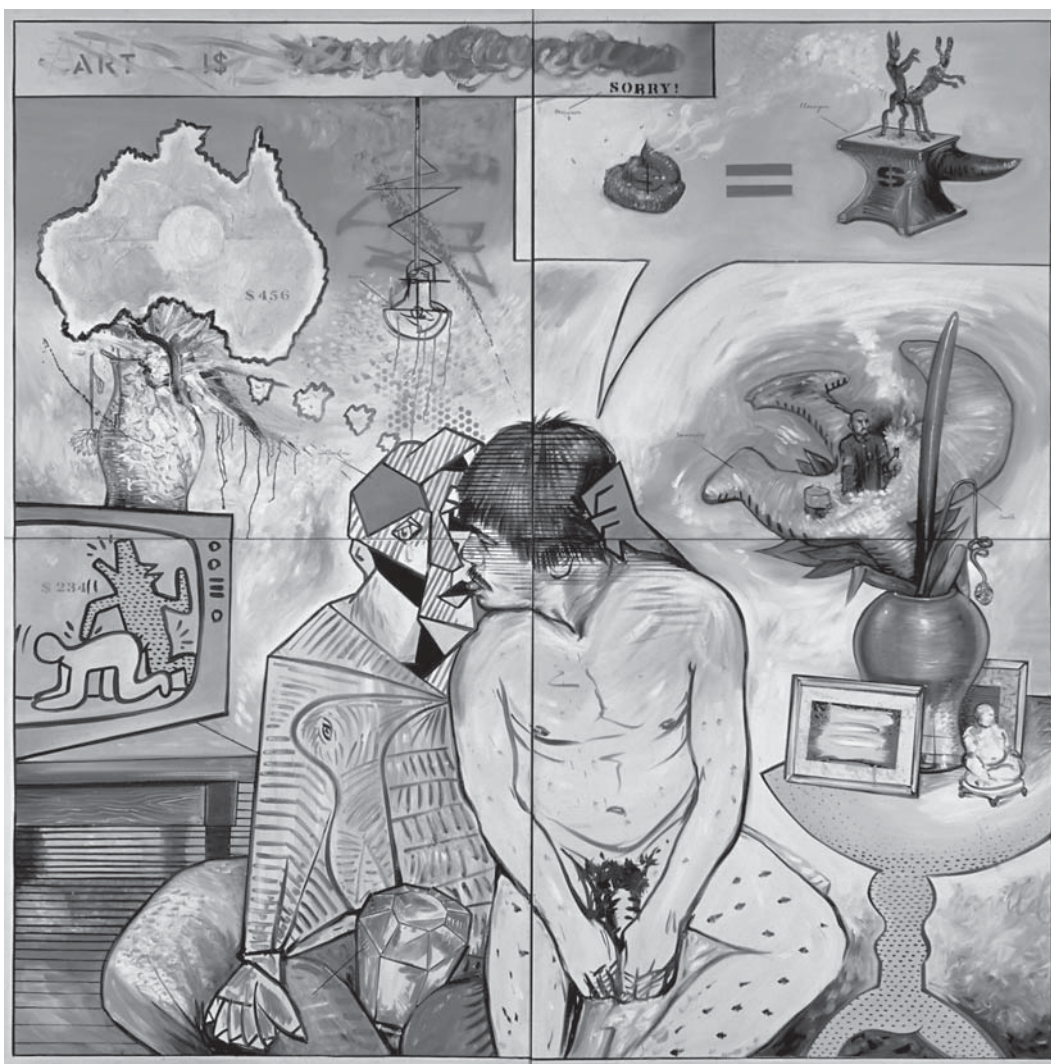


fig. 8. Juan Domingo Dávila, *El arte es homosexual*, 1983-1986.

de filósofos como Deleuze, el intelectual cubano Severo Sarduy afirmaba que la “pulsión ilimitada de metamorfosis (en el travesti) no se reduce a la imitación de un modelo real, determinado, sino que se precipita en la persecución de una irrealidad infinita”. Y, al mismo tiempo, expresa otro objetivo del travestismo, menos “mimético”: la intimidación, “pues el frecuente desajuste o la desmesura de los afeites, lo visible del artificio, la abigarrada máscara, paralizan o aterran”.

Cuando Sarduy señala que el simulacro travesti, a diferencia de la copia, teatraliza su apariencia, esto es, no pretende reproducir el original “a partir de proporciones verdaderas” sino que

simula —en su apropiación barroca— lo que podría llamarse una *verosimilitud* pensada para el punto de vista del observador un efecto de verosimilitud que se arma y se desarma dependiendo del punto de vista, lo que importa no es tanto la fidelidad proporcional a un modelo canónico sino el efectismo de su simulacro.

Siguiendo esa línea, Richard planteó una distancia entre los modelos travestis metropolitanos de Nueva York (expresados en el famoso documental *Paris Is Burning*) y los travestis chilenos. Según ella, los travestis de Nueva York utilizaron

el travestismo de modo perfeccionista para infiltrar el código dominante con el discurso de la marginalidad. Dicha práctica le sirvió a teóricas como Judith Butler para argumentar el carácter inesencial de las identidades genéricas, puestas en evidencia por la estética del disfraz travesti y su efectismo imitativo. En cambio, para Richard, los travestis chilenos “desidealizan la feminidad de alta costura con su sátira vulgar que lleva *lo copiado* a desentonar violentamente con *el original*”. En este sentido, el travesti latinoamericano —a diferencia del metropolitano—, lejos de copiar un modelo idealista, desautoriza el modelo produciendo “la mueca de una personalidad desencajada, inarmonizable”, poniendo en entredicho el proceso de la copia, a la vez que evidenciando “los baches de pobreza e inverosimilitud que separan cada fragmento suelto de su cuerpo periférico, desclasificado”<sup>8</sup>.

En segundo lugar, la teoría queer puede ser analizada a partir de un efecto crítico sobre las especulaciones acerca de la capacidad subversiva de las identidades marginales puesto que recientemente, y en su seno, se ha venido a cuestionar el poder de transgresión otorgado a la figuración travesti (o a cualquier otra figuración identitaria), replanteando la cuestión de la subversión de género como algo ya no ligado de antemano a un modelo de identidad o a una figura subversiva particular, sino a la relación crítica y radical entre una práctica y su contexto<sup>9</sup>.

En último término, el activismo travesti y trans, incorporado primero como parte de algunas ONG LGBT y posteriormente expresado en colectivos y organizaciones autónomas de personas trans, viene otorgando desde los años noventa “realidad” (reclamo sobre la marginalidad de clase, disputa por los cuerpos desadaptados al sistema de géneros) a un asunto excesivamente estetizado, hegemonizado por la crítica cultural del arte y centrado mayoritariamente en la referencia a “las superficies, las máscaras y los disfraces”. La política travesti militante puso en escena —primero— cuestiones como la privación social, la precariedad económica, la exclusión del sistema educativo y, más recientemente, debates públicos como la ley de identidad de género o la despatologización de la transexualidad, es decir, asuntos que incorporaban un carácter de urgencia y que, en cierto sentido, se oponían o provocaban una distancia con cierto romanticismo estético con el que la teoría había envuelto la figura travesti y que volvían aún más

complejos e intrincados los entrecruzamientos contemporáneos entre arte, política, sexualidad y compromiso.

FR

#### NOTAS

- <sup>1</sup> Me refiero especialmente a la investigación iniciada en 1981 por Paz Errázuriz en prostíbulos de travestis de diferentes ciudades de Chile y que se materializó finalmente en el libro de fotografía y textos publicado junto con Claudia Donoso, *La Manzana de Adán*, Santiago de Chile: Editorial Zona, 1990.
- <sup>2</sup> Es el caso de los artistas chilenos Carlos Leppe y Juan Dávila, ambos integrantes de la llamada Escena de Avanzada.
- <sup>3</sup> Al respecto, revisar los textos de Nelly Richard, *Cuerpo correccional*, Santiago de Chile: Francisco Zegers Editor, 1980 y *La cita amorosa: sobre la pintura de Juan Dávila*, Santiago de Chile: Francisco Zegers Editor, 1985.
- <sup>4</sup> Por ejemplo, para Nelly Richard, la obra *El Libertador Simón Bolívar*, de Juan Dávila, una pintura donde se muestra al prócer latinoamericano con rasgos femeninos e indígenas, “satirizaba los ideologemas patriarcales del discurso latinoamericanista”. En Nelly Richard, *Residuos y metáforas*, Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1998.
- <sup>5</sup> La lectura del arte político de carácter neovanguardista en términos de un arte travesti puede ser aplicado al caso emblemático de la Escena de Avanzada chilena.
- <sup>6</sup> En Severo Sarduy, *La Simulación*, Caracas: Monte Ávila Editores, 1982, p. 14.
- <sup>7</sup> *Paris Is Burning* es un documental del año 1990 dirigido por Jennie Livingston. Fue filmado en la segunda mitad de los años ochenta y muestra el movimiento conocido como “cultura del baile”, en la ciudad de Nueva York, en el que participaban en su mayoría gays y travestis latinos y afroamericanos.
- <sup>8</sup> Nelly Richard, *Residuos y metáforas*, óp. cit., p. 123.
- <sup>9</sup> El debate provocado por la aparición de personajes travestis en la televisión o —en el caso de Chile— el apoyo del movimiento travesti a la privatización de las empresas sanitarias en el gobierno municipal de la derecha chilena han acentuado la idea expresada por Sebastián Reyes de que “marginalidad sexual y disidencia política no son necesariamente equivalentes”, Sebastián Reyes, “Lavin, San Camilo y los travestis”, en *Revista de Crítica Cultural*, Santiago de Chile, n° 25, noviembre de 2002. De la misma manera, se ha cuestionado la atribución subversiva que la academia ha otorgado a lo travesti u otra identidad marginal, por el peligro de una reapropiación teórica de esas experiencias de marginación, puestas ahora al servicio ejemplificador de una determinada teoría.

T

# UTOPIA

Una mina inagotable. Una sensación, un plexo solar.  
Se le atribuyen muchas decepciones, probablemente  
de forma injusta. Algo del pasado.

En el tiempo en que han existido planteamientos utópicos era evidente que estaban peligrosamente próximos a su propia némesis, e incluso que estaban abocados a deslizarse hacia ella con una escandalosa fluidez. La mayoría de representaciones que hemos asumido como utópicas se han articulado excesivamente y expresado insuficientemente: las utopías prescriptivas, normativas, definitivas, ortodoxas y petrificadas en sus recetas sobre la vida bondadosa, moral o la sociedad perfecta; la utopía como emancipación, la utopía ético-política como el sonado logro de la razón —tan importante para la modernidad— es insalvable hoy, está inerte, ya no es más que una pirueta vana y un escenario anticuado que ni siquiera consigue estimular la ironía. El conflicto interno de la utopía se ha ido agudizando con el tiempo a medida que los diversos programas políticos o sociales utópicos surgían y fracasaban, dejándonos decepcionados con, descorazonados de y recelosos por el esfuerzo. En el momento de la muerte de la utopía, no se produjo la crisis ante una muerte súbita, sino más bien una lenta agonía a la que todos nosotros asistimos: su paso por este mundo no fue misterioso.

Sin duda se produjo el fin de la utopía, pero curiosamente no supuso en absoluto el fin del imaginario utópico —la utopía sin inscripción, sin haber detonado, que sigue constituyendo una especie de picazón que sentimos en las profundidades de nuestra intimidad—. La utopía para nosotros existe como una especie de palimpsesto, en algún sedimento aluvial de su curso, como una especie de tortícolis que parece causar una lucha en sueños. El título de uno de los artículos que escribió Louis Marin poco después de la caída del comunismo e inmediatamente antes de su muerte fue “Las fronteras de la utopía”, y en él señalaba que la expresión aludía “tanto a las fronteras que definen y delimitan la utopía [...] como, en segundo lugar, a las fronteras que crea la imaginación utópica, si semejante imaginación sigue siendo capaz de hacer tal cosa...”. Para Marin, la utopía no es un problema de representación, de icono o de imagen, sino más bien una

“práctica-ficcional”<sup>1</sup>. Es un “horizonte que enmarca un lugar y abre un espacio”<sup>2</sup>.

De acuerdo con Tomás Moro, la utopía es tanto un no lugar (*ou topos*) como el Lugar Perfecto (*eu topos*, asociado a los conceptos de *eucronia*, el tiempo perfecto; y de *eupsiquia*, el estado de conciencia perfecto). Asimismo es, como señala Marin, “un topónimo paradójico e incluso vertiginoso puesto que, como término, la propia palabra niega el lugar mismo que pretende denominar”<sup>3</sup>. La imaginación utópica desencadena una contradicción insuperable: por una parte sus representaciones deben alcanzar especificidad, detalle y concreción para ser algo más que simples quimeras suspendidas en el vacío, pero por otra parte la posibilidad de fijar una representación contradice la necesidad de la utopía de seguir siendo siempre elusiva, indeterminada, onírica. Aunque el no lugar al que apunta la utopía es alérgico a la pulsión cartográfica, el deseo de cartografiar parece irresistible. Además de estar situada desde el inicio en esta contradicción, la utopía elude cualquier tentativa de materialización, encontrando en ellas sólo la clausura de su sistema abierto en la forma de una ideología, del totalitarismo y de las limitaciones de lo banal. Al menos en estos sentidos, la utopía parece resultar inconmensurable.

Se diría, pues, que el mejor modo de sacar a la luz la utopía es desviándose del sujeto utópico. De hecho, sería más útil aproximar a la utopía el término de *hypnopia* (pensamiento oculto), lo cual sugiere que el significado literal no es el más profundo. Para Marin, la utopía es una suerte de orillo, un “límite” que funciona como una orientación y como una brecha: una orientación en la medida en que ofrece un camino entre dos territorios definidos, y una brecha como en la tierra de nadie situada en el espacio entre dos fronteras<sup>4</sup>. En este sentido el no lugar es una bisagra: vívidamente liminar, emergente y fértil para el imaginario utópico, que es esencialmente un instrumento inventado para estas ocasiones de tránsito.

Aun así, el pensamiento utópico persiste. La misión absurda de la utopía es fundamental, innata, es un aspecto de nuestra ira contra la muerte y refleja el deseo de renacer en una vida mejor. La esperanza utópica es tan perenne como su negación y su rechazo, y tanto el discurso de la utopía como el del fin de la utopía son rasgos irrenunciables de nuestro imaginario. Que la pulsión transgresora utópica siga en pie —después de todas las noticias descorazonadoras que nos llegan sobre ella—, ése es el dilema.

En esta situación de disolución, la utopía raya en una fe antropológica —por débil que sea— en la tras-



endencia. El trabajo de la utopía, que se ha inscrito en la secularidad, ya sea adoptando sesgos científico-sociales o más filosóficos, se concibió como algo que debía realizarse en el mundo material, de modo que el utopismo se anclaba en una tensión dialéctica con lo real que le daba significado. Pero las imágenes soñadas de la utopía fantasmática no son por sí mismas dialécticas, ni el deseo en sí mismo supone ningún progreso. Tales fantasmas corren el peligro de incurrir en la peor debilidad: prometer mucho en clave consoladora, pero hacer poco para contribuir al trabajo transformador de la imaginación revolucionaria. Ausentes estas imágenes soñadas, lo real se convierte en inactividad, decadencia y agónica complacencia. Sin embargo, el estatus de estas imágenes es inherentemente dependiente: la imagen utópica deseada debe interpretarse a través de la realidad material porque en ella la utopía realizará finalmente su trabajo.

Las operaciones de distanciamiento y definición han terminado resultando necesarias, por ejemplo, el ejercicio de separar la utopía del nirvana (una lección obtenida de los aspectos telegénicos de 1968) y, en consecuencia, subrayar la necesidad de un contenido crítico. El conflicto y las tensiones internas son las armazones del utopismo, razón por la cual el utopismo actual debe describirse siempre como algo en movimiento, considerado en un reino que es sobre todo discursivo.

La utopía, con toda su desorientadora intensidad, proyecta una cruel sombra cuando se produce la inevitable reorientación. El imaginario utópico subsiste hoy en el centro de nuestras contradicciones e incluso constituye una de ellas: nos hallamos en un momento que parece decidido a negar las aspiraciones utópicas, al mismo tiempo que se aferra profundamente a ellas. Por su parte, el pensamiento utópico choca contra el fundamento de las certidumbres declaradas (políticas, morales) y de las tendencias doctrinales de las utopías históricas, planteando una ambivalencia, una imposibilidad de resolver, que convierte el sentido en algo extremadamente inestable y alienta un replanteamiento constante de la idea de utopía con el fin de reactivarla una y otra vez. Aunque la utopía fuera antaño una visión, actualmente es sobre todo un punto de partida, una estructura a través de la cual aproximarse a la posibilidad de transformación, y también de comprender la existencia paralela del horror y la esperanza.

Parece posible vincular la utopía a la fundamental voluntad de oponerse, una expresión de la

advenediza naturaleza innata tan decisiva para la experiencia humana de la existencia. Desde este punto de vista la utopía sería un mecanismo de rebelión que adquiere la forma poética requerida por la disonancia de su íntima imposibilidad, que coexiste y es coextensiva a la urgencia y la necesidad. Al haber quedado desprovista de la misión de ser un instrumento de revancha, es actualmente menos un lugar (concebido como un espacio en vías de convertirse en un objeto) que un espacio, que consiste fundamentalmente en lugar de desplazamiento. La utopía, como instrumento teleológico o como construcción ensayista, se ha visto obligada a echarse a un lado a causa del peso de su herencia acumulada, y actualmente parece operar como el mimetismo desviante del *topiario* —inquietante (familiar y extraño a un tiempo), una representación duplicada, una confusión deliberada con la imagen, un proceso constante de configuración (remodelación) en algo “reconocible” que sin embargo no puede conocerse—.

En la medida en que la utopía ha sido un acto de simbolización, también ha sido finalmente un tipo de limpieza estética que, en cuanto acto simplificador, niega la complejidad y la confusión, por no decir las abominaciones, que acompañan inevitablemente a los proyectos de transformación masiva. Tal vez ahora hemos perdido realmente nuestra inocencia con respecto a la utopía pero, junto a la confianza perdida en la posibilidad de invocar una utopía pródiga, parece persistir una respuesta basada en la insistencia ética del arte, imbuido de e inmerso en las catástrofes de las “utopías” que ya hemos conocido. La utopía no es un medio de contrarrestar el desencanto, más bien el interés en la utopía consiste en advertir que de hecho constantemente contrarrestamos el desencanto, que volvemos una y otra vez a la pregunta por la vida bondadosa (es decir, ética), que se trata de una lucha que, en la medida en que nunca ha concluido, tampoco se ha abandonado. La imaginación utópica procede de la conciencia, en algún nivel, de esta persistencia. Es una imaginación que nos determina a perseguir, aunque tal vez incluso a temer más, nuestra irrenunciable inclinación a la utopía.

RW

#### NOTAS

<sup>1</sup> Louis Marin, “The Frontiers of Utopia”, en *Utopias and the Millennium*, Krishan Kumar y Stephen Bann (eds.), Londres: Reaktion Books, 1993, p. 13.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>4</sup> *Ibid.*

## UTOPIA MEDIOCRE

Sé realista: ¡Pide lo imposible!<sup>1</sup>

De acuerdo con los patrones retóricos, una utopía mediocre constituye un oxímoron. Socava la noción de perfección implícita en el concepto, en alguna medida escurridizo y abarcador, de un conjunto entero de visiones sobre la sociedad ideal. Pero además, el contradictorio calificativo de “mediocre” desplaza radicalmente este “no lugar” de su remota ubicación temporal, espacial y enunciativa. Al situar la utopía en el momento inmediato, de modo que requiera una acción en un lugar contingente y desplace el punto de su articulación, rescata el ideal distorsionado y lo modifica para el imperfecto y cínico presente.

La utopía se ha concebido como el resultado más deseable, el futuro anticipado y anhelado, la disposición más óptima de las relaciones sociales, y ha constituido tradicionalmente una propuesta, un plan o una promesa: era el no lugar del presente. Demasiado preciosa y pura para situarla en ningún sitio concreto en la proximidad del momento inmediato, su estructura era asimismo demasiado distinta y ajena como para adecuarse a los marcos materiales del mundo existente. La utopía no había venido y su advenimiento debía ir precedido de un periodo indefinido de penoso trabajo, violentas luchas, o incluso de una catástrofe apocalíptica purificadora. La utopía era el “no” de una protesta, una queja que rechazaba el aquí y el ahora, y que apelaba a todo lo que no era y sólo podía imaginarse. Era un radical desplazamiento en el cual incluso la memoria del presente se habría borrado. Y era asimismo una expresión privilegiada de los profetas, los filósofos y los revolucionarios, quienes preveían cómo forjar una impecable humanidad nueva a partir del pueblo imperfecto. La utopía mediocre le da la vuelta a este orden hierático para permitir que los seres falibles actúen por ellos mismos.

Puesto que ninguna concepción es inmune al abuso o a la tergiversación, finalmente la utopía engendró su doble siniestro, la distopía: el resultado monstruoso de la unión entre un sueño y la ingeniería social, que salió horriblemente mal. Se ha hablado tanto del fracaso espectacular de las utopías de la modernidad en el siglo XX que se ha convertido prácticamente en una banalidad. Sin embargo, merece la pena rescatar de estas explicaciones el hecho de que el fracaso se producía inevitablemente cuando los ideales chocaban tenazmente con los cuerpos que se resistían a la incorporación en estructuras planifica-

das. La totalización resulta imposible a menos que el aparato utópico/distópico, al querer producir “un pueblo sin fisuras”<sup>2</sup>, recurra a la violencia para alcanzar sus fines. En este sentido es posible narrar la historia colonial y poscolonial de Latinoamérica como una manifestación de hasta qué punto resulta polémica —y problemática— la realidad del cuerpo cuando se logra la realización de las concepciones utópicas, desde el genocidio de la Conquista hasta las llamadas “desapariciones” durante las dictaduras de la segunda mitad del siglo XX.

Si la aspiración de los Estados modernos ha sido el control total de la población, y sus operaciones discursivas han procurado en consecuencia grabarse en el cuerpo de las personas, entonces uno de los medios más palpables y evidentes de estos procedimientos disciplinarios ha sido un entorno construido. Se trata de un tipo de utopía moderna particular destinada a materializarse y reproducirse a través de la arquitectura, cuya transparencia, luminosidad e higiene organizaría y ordenaría los cuerpos ostensiblemente rebeldes y sucios, incorporándolos a un nuevo cuerpo social modelo. Sin embargo, hacia la segunda mitad del siglo XX, la programática orientación hacia el “desarrollo” produjo un corolario imprevisto, responsable en última instancia de que se reabrieran brechas en la matriz espacial e ideológica de los Estados nación: el emigrado, el indeseable extraño. No el inofensivo “paseante que llega hoy y se va mañana, sino la persona que llega hoy y se queda al día siguiente”<sup>3</sup>, y que ensucia la pulcra estructura imaginaria de la organización social de la vida cotidiana. Aunque a finales de la década de 1970 las vanguardias occidentales se identificaron a sí mismas con la figura del vagabundo<sup>4</sup>, el “ocupa” urbano llegó a significar la pieza aberrante, impredecible y que no encaja en los rompecabezas administrativos implementados en Latinoamérica: es el problema incómodo y recalcitrante que pone en entredicho el ideal social. Actualmente el emigrante sigue siendo un elemento explosivo que socava la unidad de la totalidad planificada: sigue siendo un individuo al que no se espera, puesto que viola el diseño de la estructura prevista, se la apropia y se resiste a la integración en los patrones establecidos. Rechaza someterse a la administración y se forja su propio espacio construido sobre bases y prioridades que contradicen el purismo de los principios oficiales.

En la década de 1980 el cuerpo del emigrante andino se convirtió en el campo de batalla en el que dos facciones opuestas del conflicto interno peruano (1980-2000) libraron una guerra en nombre del futuro imaginado. Por un lado, el grupo guerrillero Sendero



figs. 1, 2. Los Bestias, *Des-hechos en Arquitectura*, construcciones efímeras en la Universidad Ricardo Palma, Lima, 1984.

Luminoso trataba de implementar brutalmente su programa revolucionario (marxista-leninista-maoísta). Por otro lado, el Estado oligárquico —que había permitido “la urbanización sin industrialización”— daba rienda suelta a la violencia contra los subversivos y señalaba a los “sospechosos” fáciles de identificar: los marginados pobres del medio rural<sup>5</sup>. La guerra cada vez más violenta que devastó las provincias alentó la rápida afluencia de los emigrados a la capital, quienes buscaban refugio y ocuparon las polvorientas montañas en las afueras de la ciudad construyendo sus propias barracas. Sólo entre 1979 y 1985, el número de nuevas barriadas pasó de diez a 45<sup>6</sup>. No obstante, aquellos barrios realmente no paliaban ni el terror

clandestino ni el institucional. Entre los vástagos mortíferos de la revolución y la izquierda que traicionó sus compromisos a causa de su incapacidad administrativa y de su giro hacia la política de mano dura contra el pueblo, la polémica idea de utopía se desmoronó<sup>7</sup>.

La utopía mediocre de Lima era una respuesta disidente a la desintegración de los grandes planes que concibió un colectivo independiente y, hasta cierto punto, anárquico conocido como Los Bestias, de estudiantes de Arquitectura de la Universidad Ricardo Palma. En su práctica rebelde el grupo reformuló de forma radical las razones de la construcción tanto en términos materiales como sociales. Rechazaban las utopías totalizadoras y teleológicas que subyacían tanto a los discursos revolucionarios como a los emergentes planteamientos neoliberales. Los Bestias adoptaron una táctica de ocupación de la tierra y empezaron realizando una serie de intervenciones arquitectónicas informales en el recinto universitario. Las construían con sus propias manos usando materiales reciclados y desechos industriales. En una precaria chabola montada bajo la pancarta de “Arquitectura” como parte del proyecto *Desechos de Arquitectura* (1984), el elemento más formal, limpio y con aspecto profesional era la tipografía geométrica Sans Serif del cartel. La estructura de la chabola estaba hecha de caña de bambú, las paredes eran planchas de contrachapado y cartón reciclado y, por último, el suelo se cubría con ramas. Esta frágil construcción se erigía como una evidente contraposición a los sólidos edificios de hormigón del campus universitario. La materialidad “pobre”, doméstica, improvisada de la estructura aproximaba los métodos





fig. 3. Los Bestias/Los Bestiarios, Lima – *Utopía Mediocre*, carátula de elaboración teórica del proyecto, Cuzco, 1987.

fig. 4. Los Bestias/Los Bestiarios, Lima – *Utopía Mediocre*, detalle de la maqueta: Palacio de Justicia, Cuzco, 1987.

fig. 5. Los Bestias/Los Bestiarios, Lima – *Utopía Mediocre*, detalle de una lámina: centro de Lima, Cuzco, 1987.

de Los Bestias a los de los “ocupas” urbanos. No sólo introducía la arquitectura informal de la periferia en el centro del sistema, sino que además señalaba el espacio *de y para* el colectivo mismo, en un momento en que la facultad de Arquitectura carecía de una ubicación determinada y se encontraba dispersa entre varios edificios del campus.

En el Congreso Latinoamericano de Escuelas y Facultades de Arquitectura (CLEFA) que se celebró en Cuzco en 1987 —fecha que la UNESCO señaló como el Año Internacional de los Sin Techo—, Los Bestias presentaron su proyecto final, “Lima–Utopía Mediocre”: una propuesta teórica crítica de la arquitectura y el urbanismo. Éste adoptaba una actitud desafiante contra las políticas oficiales y sus inútiles planes urbanísticos, y representaba la toma del centro histórico de Lima —con las simbólicas sedes del poder gubernamental— por parte de los emigrados rurales. El Palacio de Justicia, el Hotel Sheraton y los solares vacíos que se encontraban entre ambos edificios, destinados a la estación central de un tren eléctrico (el plan emblemático y fallido del presidente Alan García), los ocuparía el pueblo, que invadiría el centro utilizando los canales espaciales que ofrecían las vías ferroviarias inutilizadas. Allí, ellos mismos construirían sus propias barracas. Así, Los Bestias reconocían que, como Manuel Castells ha sugerido a propósito de los movimientos urbanos, el espacio era necesario como una base física a partir de la cual el pueblo pudiese “organizar su autonomía contra el poder institucional [...]” y que “el control sobre el espacio [era] la batalla más importante

en la guerra histórica entre el pueblo y el Estado”<sup>8</sup>. Rechazaban el poder que pretendía disciplinar sus cuerpos a través de la arquitectura moderna, y tomaban partido por el valor de la acción y la construcción cotidiana, que surge de abajo y es sensible a las necesidades reales.

El acto material de ocupar un espacio —la invasión territorial— se había concretado en los barrios chabolistas (“barriadas”) de Lima, complicando inadvertidamente la estructura de la ciudad. Para los arquitectos, los planificadores y otros gestores que habían intentado combatir el fenómeno de los asenta-





mientos espontáneos, la cuestión de qué hacer con los "ocupas" y cómo entender la velocidad con que se extendía este fenómeno espontáneo constituyó el principal desafío de aquel periodo. Mientras que las revistas profesionales de arquitectura peruana reproducían en sus páginas la interminable metamorfosis del Plan Lima 2000, con su geometría abstracta de las infraestructuras, la grave crisis de la vivienda recrudecía a medida que la industria de la construcción se estancaba completamente a causa de la creciente crisis económica y las escasas iniciativas de viviendas de protección oficial quedaban empañadas por los escándalos de corrupción<sup>9</sup>. No obstante, las críticas a la construcción espontánea siguieron dominando el debate oficial. Por una parte, los esfuerzos de los emigrantes para hacerse con algún tipo de vivienda se condenaban como un "caos" absoluto. Por otra parte, los marxistas criticaban la permisividad oficial que hacía la vista gorda y legalizaba los procesos espontáneos de asentamiento como una solución reaccionaria que sólo exacerbaba el problema, mientras la superestructura existente, la principal responsable de la emergencia de aquel fenómeno, seguía intacta e indemne<sup>10</sup>.

En última instancia, Los Bestias, al vincular su táctica a la naturaleza evanescente de la práctica común y cotidiana, y al afirmar el valor de la autoconstrucción, se comprometían con un esfuerzo productivo para generar alternativas o antídotos a la desaparición de la posibilidad misma de conseguir que incluso la vida humilde pudiera existir durante el creciente conflicto interno entre los gobiernos de izquierdas recién elegidos y Sendero Luminoso. Si asumimos que las construcciones espaciales y sociales están entrelazadas, que son recíprocamente constitutivas y que, en consecuencia, la demanda de un territorio puede constituir el trabajo preliminar para la organización social, pensar en torno a la arquitectura efímera de Los Bestias plantea algunas preguntas fundamentales sobre quién *puede reivindicar* el "derecho a la ciudad". Entre la anarquía y la planificación, entre los asentamientos "ocupas" y los proyectos gubernamentales o de inversores privados que pugnan por el control del espacio en la capital peruana, asuntos como la vida colectiva y la toma de decisiones (y el significado del delicado concepto de "democracia") se encontraban en el núcleo de los planteamientos de este grupo contestatario. Su comunidad se articularía partiendo de la base, en oposición a las estructuras homogéneas programadas desde arriba por las ideologías hegemónicas (tanto el incipiente neoliberalismo del Estado como

la utopía revolucionaria por la que luchaba implacablemente Sendero Luminoso). La *Utopía Mediocre* procuraba imaginar una forma de cuerpo social que se organizara, para expresarlo en las palabras de John Friedman, "oponiéndose a este mundo [de planificación social y del Estado], afirmándose en la lucha por conquistar nuevos territorios para sí"<sup>11</sup>. Era una sociedad que "rechazaba el poder hegemónico", que "no aspiraba a totalizarse" y cuyas "transformaciones no se llevarían a cabo de acuerdo con el principio jerárquico al que se oponía"<sup>12</sup>. En el preciso instante en que la posibilidad misma de planificar el futuro parecía encontrarse en un callejón sin salida, la utopía mediocre de Los Bestias se materializaba como un reajuste radical de las estrategias utópicas. Más que cartografiar los proyectos del porvenir, la utopía mediocre se preocupaba por asegurarse de que el futuro realmente ocurriera<sup>13</sup>. Partiendo de las condiciones mundanas de un presente atroz, de los desechos de lo cotidiano, la mediocridad se ponía en marcha partiendo de la premisa de que el futuro no podía "ni conocerse ni planificarse"<sup>14</sup>, y de que no se podía programáticamente inscribir las aspiraciones compartidas en los cuerpos sociales.

En la medida en que la utopía clásica constituye un concepto profundamente arraigado en el pensamiento idealista de la filosofía occidental, se encuentra inevitablemente abocada a oscilar entre una versión de sí misma bondadosa y justa, y otra siniestra. Pero la utopía mediocre no se inscribe en ninguno de los dos extremos de este recorrido pendular. No triunfa ni fracasa. Puesto que rechaza concebirse como un deplorable término medio en el camino que va desde la insigne salvación futura hasta la eterna pesadilla, rechaza asimismo la idea misma de un patrón predecible para realizar el recorrido: repudia al líder visionario y la doctrina que debe adherirse y que debe seguirse fielmente. No es apologética, sino que se inscribe a sí misma en la construcción del presente, siempre contingente, y se exige la capacidad táctica de responder a las circunstancias fluctuantes e impredecibles. Así, la utopía mediocre tiene que ver con la capacidad de operar modificaciones ingeniosas, adaptaciones astutas, y con la subversión: tiene que ver con una forma particular de operar y *crear espacios* en el mundo, aquí y ahora. La "mediocridad" degrada la perfección utópica, pero este acto de contaminación hace que los brillantes y elevados planes utópicos para la existencia futura desciendan a lo mundano y se materialicen en la cotidianidad del presente. La utopía mediocre no es el resultado de los tecnócratas, los planificadores o los

profetas ilustrados. Por el contrario, simplemente se *crea efectivamente* sobre las bases del colectivo horizontal que se establece sobre un principio no identitario: se trata de un realismo pragmático subversivo y en alguna medida anárquico. Es una suerte de práctica en la que la gestualidad corporal no apunta a los significados lingüísticos establecidos del futuro, sino que más bien emprende un incomprensible y absurdo acto de elaboración de algún presente soportable, habitable. La utopía mediocre también tiene un sueño, pero se trata de un sueño que da cuenta de la gravedad y la fricción que inevitablemente se produce cuando dos cuerpos entran en contacto entre sí.

DB

Me siento particularmente en deuda con los artistas Alfredo Márquez y Álex Ángeles, miembros del grupo Los Bestias, por todas las horas de conversaciones sobre sus proyectos y sobre la situación sociopolítica en Perú, tanto en la década de 1980 como en la actualidad. Les agradezco las entrevistas a la bestia Jhoni Marina y al artista Herbert Rodríguez, quienes colaboraron regularmente con el grupo. Y también les agradezco a George Flaherty, Alesky Schubert, Joanna Schubert, Ania Szremski y a Luis Adrián Vargas los agudos comentarios sobre los borradores de este texto.

#### NOTAS

- <sup>1</sup> Peter Marshall, *Demand the Impossible: A History of Anarchism*, Londres, Nueva York, Toronto y Sidney: Harper Perennial, 2008.
- <sup>2</sup> Giorgio Agamben, "What Is a People?", en *Means Without Ends: Notes on Politics*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000, p. 33. (Trad. cast., *Medios sin fin: notas sobre la política*, Valencia: Pre-Textos, 2001).
- <sup>3</sup> Georg Simmel, *On Individuality and Social Forms*, D. Levine (ed.), Chicago: University of Chicago Press, 1971, p. 144. (Trad. cast., *Sobre la individualidad y las formas sociales: escritos escogidos*, Quilmes: Prometeo, 2002); citado en Anthony Vidler, *Warped Space: Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture*, Cambridge (Mass.): The MIT Press, 2000, p. 144.
- <sup>4</sup> Anthony Vidler, *op. cit.*, p. 144.
- <sup>5</sup> "Urbanización sin industrialización" es una expresión acuñada por Mike Davis y que resulta especialmente adecuada para la situación de Lima (así como de otras megalópolis del llamado tercer mundo) en la segunda mitad del siglo XX. Mike Davis, *Planeta de ciudades miserias* (trad. J.M. Amoroto), Madrid: Akal, 2008.
- <sup>6</sup> Entre 1945 y 1990, sobre todo a causa de las migraciones internas del país, la población de Lima se disparó de 600.000 a casi siete millones de habitantes, de los cuales el 50% vivían en los asentamientos chabolistas de la periferia y el 25% en chabolas de alquiler en el centro de la ciudad. Ver Henry Dietz, *Urban Poverty, Political Participation and the State: Lima 1970-1990*, Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1998, p. 2 (Trad. cast., *Pobreza urbana, participación política y política estatal. Lima 1970-1990*, Lima: Fondo Editorial de la PUCP, 2003); y Jean-Claude Driant, *Las barriadas de Lima: Historia e interpretación*,

Lima: IFEA (Instituto Francés de Estudios Andinos) y DESCO (Centro de Estudios y Promoción del Desarrollo), 1991, p. 183.

- <sup>7</sup> Gustavo Buntinx, "La utopía perdida: imágenes de la revolución bajo el segundo belaudismo", en *Márgenes*, marzo de 1986, pp. 52-98.
- <sup>8</sup> Manuel Castells, *The City and The Grassroots*, Berkeley: University of California Press, 1983, p. 70. (Trad. cast., *La ciudad y las masas. Sociología de los movimientos sociales urbanos*, Madrid: Alianza Editorial, 1986).
- <sup>9</sup> Uno de los casos más escandalosos, dada la crisis, fue el caso de corrupción en FONAVI (Fondo Nacional de la Vivienda).
- <sup>10</sup> Un debate ilustrativo puede encontrarse en Andrew Maskrey y Gilbero Romero, "Auto-Construcción: Mito o Solución", en *Plaza Mayor*, nº 2, 1982, pp. 35-38; "Autoayuda y vivienda", en *Habitar*, nº 1, 1983, pp. 9-12; y Andrew Maskrey y Gilbero Romero, "Mas allá del viviendismo", en *Plaza Mayor*, nº 7, 1983, pp. 11-12.
- <sup>11</sup> John Friedmann, *Insurgencies: Essays in Planning Theory*, Nueva York y Londres: Routledge, 2011, edición Kindle.
- <sup>12</sup> *Ibid.*
- <sup>13</sup> De acuerdo con José Carlos Mariátegui, "la posibilidad de lo real" dependía de la elección de una vía de acción: "Las alternativas [...] pueden ser: esperar [a] que ocurran los acontecimientos y actuar de acuerdo con ellos, 2. Tratar de anticipar el futuro y programar las acciones y decisiones a tomar. Y 3. Hacer que "el futuro ocurra" de acuerdo con sus metas y aspiraciones. Si bien este último procedimiento resulta difícil de poner en práctica, debemos hacer los esfuerzos necesarios para ello". Citado en la fotografía/collage de portada del proyecto "Lima-Utopía Mediocre". Archivo de Alfredo Márquez, Lima, Perú.
- <sup>14</sup> John Friedmann, *op. cit.*

Losing Human Form.  
A seismic image of the 1980s  
in Latin America





LOSING HUMAN FORM.  
A SEISMIC IMAGE OF THE 1980s  
IN LATIN AMERICA

*Cynical existentialism, counterculture, the French May, beatniks, the new left, anti-psychiatry, with rock music pounding away in the background – that's what triggered the ideas that launched me into the future with a kind of shameless happiness that I still feel today. Dissident stand-up comedians, strip-tease ballerinas and the music from rock-happenings stripped us of our identity and opened up the prospect of living a permanent revolution. There were so few of us that the edge of the stage became porous and freed artists and spectators from their usual roles. The idea was really about 'losing human form in a trance that undid established categories and gave way to revealed emotions.'*<sup>1</sup>

"Losing human form": it was with this revealing image of mutation that Argentinian musician Indio Solari took up and repurposed a concept put forth by Peruvian anthropologist Carlos Castaneda, aimed at the dissolution of the individual ego. The trope becomes doubly productive as a mode of interpolating the different material that has been brought together in this collective research project. It alludes, on the one hand, to massacre and extermination, to the devastating effects that the violence of military dictatorships, states of siege and internal warfare had on our bodies. And on the other, it refers to the metamorphoses our bodies underwent and the experiences of resistance and freedom that occurred simultaneously - as retort, refuge or subversion - throughout the 1980s in Latin America.

Anyone reading this book is bound to notice immediately the obvious heterogeneity of the cases studied. Highly dissimilar episodes and the creative strategies employed by the human-rights movements to give visibility to the disappeared and the victims of State terrorism, the resilience of the Arete Guasu ritual in the Paraguayan Chaco, collective practices of poetry, theatre, musical, comic-strips, architecture and graphic activism in the battle for the public sphere in the midst of repression, experiments with sexual disobedience, along with partying and performances in underground spaces all around the continent. The full corpus enables us to identify the multiple and concomitant emergence of common tactics, modes of action and invention in different contexts, and the simultaneous recourse to the body as a primary artistic and political medium.

The project explores two ways of articulating this swarm of diverse and dispersed practices. On the one hand, through relations of *affinity and contagion* between the experiences, which often stemmed from contact between artists and activists brought about through exile, common action networks or various forms of international solidarity. And on the other hand, by mobilizing a series of highly potent ideas that make it possible to deal with the various episodes transversally and to contrast apparently disconnected scenarios.

The research is conceived as a partial mapping of the artistic and political irruptions and tensions that span an era whose sequels far outstrip its own chronological timeframe. We have situated its symbolic origin in 1973, the year of Augusto Pinochet's military coup in Chile, which was to inaugurate policies of genocide on a continental scale, spelling a brutal end to a cycle of revolutionary expectations, and making it necessary to change both the modes of action and the languages of politics. Marked by failure, the said reformulation took place in the framework of so-called second-wave feminism and sexual dissidence, the upsurge of a vermin-scum subject inscribed in

youth subculture (characterized by the subversive dynamics of bodily experimentation and social deviancy) and the refusal of the ideological watchwords and parties of traditional politics. We tentatively situate the end of the period in 1994, when Zapatismo inaugurated a new cycle of mobilization that relaunched activism on the international scale. The allusion in the book's subtitle to a "seismic" image<sup>2</sup> refers to a form of thought in which a multiplicity of temporalities and territories converge and collide: an unstable register oscillating between social collapse and the emergence of new forms of subjectivation.

What we are presenting here is at the forefront of a still ongoing research project comprising some 31 researchers associated with the *Red Conceptualismos del Sur*. This first phase focuses on episodes that occurred in Argentina, Brazil, Chile, Paraguay and Peru, and includes several specific cases from Uruguay, Mexico, Colombia and Cuba, on the basis of a set of common problems and questions.

The project is by its very nature transversal. All those of us associated with the project are involved in activities that extend well beyond the field of art and the confines of academia. This has given us the will to imagine alternative forms of visibilizing and reactivating the experiences under investigation, as well as constituting and socializing the archives of the material we have assembled.

Over the past two years, in addition to countless virtual meetings, we organized three meetings where we were all present for both internal and public discussion, bringing together artists, activists and researchers.<sup>3</sup> By foregoing habitual curatorial procedures, and choosing to ground the project in an extremely polyphonic research framework, we found ourselves in a situation of uncertainty with respect to the shape it would ultimately take in the exhibition and the publication. Getting to where we are now has been neither an easy nor an efficient process, but meant following a sinuous course replete with discoveries, discussions, and disagreements.

The material brought together in the exhibition is the result of an exhumation that shows works and documents without establishing any *a priori* distinction between them. This virtue nevertheless entails inherent difficulties and oftentimes we found ourselves looking at documents that were practically illegible, not only due to physical deterioration, rips and erasures, but also because of their distance from the conventional art-historical narratives of the period. We are, moreover, aware of the problems inherent in the recuperation process of the waves of these practices and the contradictions implied in turning our gaze back on episodes, which, in many cases, had never before been visible within the art institution: the dissemination of their memory could very well be the flip side of their reification.

Our hope, however, is that the exhibition should be a sense-based experience that affects, in its shifts of scale and rhythm, anyone who immerses themselves in it. To this end, we have sought to avoid both a conventional order of "national" sections and any monographic reading of the different episodes, opting instead for a series of zones defined by conceptual nodes, which problematize potentially naturalized or unequivocal perceptions of historical time and of the geopolitical region that is the project's focus.

This book, unlike a conventional catalog, is conceived of as a toolbox. It takes the form of a glossary, aggregating a series of concepts gleaned as much from the lexicon of those years by activists and artists, as from the anachronistic exercise of reframing the different experiences in the light of the present. Each entry articulates different episodes around a particular concept. Whether they take material form (documents and works) or are entirely immaterial (testimonies), they seek to function as spearheads, developing new webs of feeling as they traverse lived memory. At the same time, the entries refer to other concepts in the glossary, which home in on shared experiences or similar practices from other perspectives.

It must be stressed that not all of the episodes and documents exhumed in the course of our collective research actually ended up in the exhibition or in the book. On the other hand, some of the experiences that are found in the show are visualized in the book from entirely different viewpoints and relational fields, adding complexity to how they are approached in the exhibition. We

have imagined the publication - as well as the uses to which it may be put - as a moving tissue, a device requiring completion, an experiment in reactivation, a living and imperfect organism.

#### WHAT THE EIGHTIES TELL US TODAY

In the course of the 1980s in Latin America, the systemic use of torture, disappearance and mass murder prepared the ground for the introduction of a series of social changes that would enable, throughout the 1990s, the implantation of restrictive, corrupt and joyously self-celebratory democracies, based upon a cocktail of hollow consensus, modernization and selective memory. The deepening of determinate political-economic means had effects on the body politic, shaping the appearance of a flexible subjectivity, in keeping with the privatization of life and entrepreneurial drive favoured by the new governments.

Latin America was a laboratory for testing the doctrines that would subsequently be implanted in so-called "central" countries. In the wake of the infamous Condor Plan - the repressive transnational operation, coordinated by the dictatorships of Chile, Argentina, Paraguay, Bolivia, Uruguay, Brazil and even the government of Peru - came the documents of Sante Fe (1980, 1986) and the Washington Consensus (1990). In the latter, the overarching economic master plans drafted in the United States and held up as the best program for fighting "underdevelopment," had already been put into practice during the Chilean dictatorship. The politics of repression were only reinforced by the marginalization (if not indeed the annihilation) of the oppositional culture of the left in the countries of Latin America, orchestrated by the CIA in the context of the waning of the Cold War and the subsequent dissolution of the Soviet Union.

To a greater extent than in any other period of modern capitalism, the bonds between the economy and the production of subjectivity were tightened. The economy of debt seeped into everyday life through the progressive dismantling of public services and the generalization of credit as the mode of access to consumer culture. In Latin America, this process took place through the subordination of national sovereignty to the dictates of international credit-rating organizations; it was in this way that in the course of the 1970s and 80s, many countries saw their foreign debts skyrocket. The subjectivity of debt, through labor, social and affective relations, came to regulate the forms of life and the modes of existence of individuals and societies, which, even as they witnessed the foreclosure of their access to the memory of the immediate past, were putting their future at risk.

In clear counterpoint to this somber panorama, the research project seeks to shed light on the persistence and the emergence of at least three forms of political action - three zones of the political that would confront this new hegemony and, in so doing, would generate as many connections as frictions.

The 1980s in Latin America saw the continuation of a number of modes of action and rhetoric from the 1970s. The most obvious case is that of guerrilla activity, which - their many differences notwithstanding - lived on in different countries of the region including the Sandinista Revolution in Nicaragua, the Frente Farabundo Martí in El Salvador, the Frente Patriótico Manuel Rodríguez in Chile, the M-19 in Colombia, the Sendero Luminoso and the MRTA in Peru. In reflecting on these experiences, we stand opposed to neoliberal attempts at shutting down any public debate around violence. These attempts were first formulated in 1980s under the guise of the "theory of the two devils" in Argentina and the amnesties there and in other countries, which sought to morally assimilate the violence exercised by State terrorism with that of the guerrilla organizations of the 1970s. By means of this operation, the goal was to mollify memory of the past, exonerating civil society from the conflict in such a way as to open the doors to the supposed splendor of consensus politics in the setting-up of "transitional" democracies. Over the last decades, the circumstances faced by people both in Latin America and other parts of the world have shown with heartrending clarity the penumbra that the said splendor claimed to have eliminated. Moreover, the concealment of the problem of violence corresponds to the desire of neoliberal States to avoid within their borders any political conflict whatsoever, diabolizing through their media apparatus any form of revolution-

ary violence or resistance (including civil disobedience, a crucial component of many experiences analyzed in this project) exercised against its material and / or symbolic interests.

Contemporaneously with these guerrilla actions taking place at the very margins of the logic of political parties, there emerged in 1980s Latin America still other forms of assemblages that would alter the normality of public life taxed by dictatorial terror. Good examples include the politics of movements driven by human-rights and feminist organizations, or movements whose positions were close to those of liberation theology, such as the Madres de Plaza de Mayo in Argentina, or Mujeres por la Vida and the Sebastián Acevedo Movement Against Torture in Chile. The actions carried out in urban spaces by these groups are marked by an intention to reconcile a politics of memory, or a denunciation of torture, with the need to recompose social bonds in the wake of the abrupt break that the military coups had inflicted on the revolutionary aspirations of the seventies. The centrality of politics thus shifted from the search to take power toward the generation of communitarian and antagonistic affects in the public sphere, in this way anticipating many aspects of the counter-hegemonic activism of the decades to come. In the construction of these affects, the relationships between bodies played a fundamental role, as did the recourse to fragile and socializable media, including silkscreening, printing and posters. All of these played a part in articulating the experience of protest, staging a politics of the multitude, where coexistence between the singular and the collective was in stark contrast with the watchwords of the 1970s that insisted on the idea of the people as a homogeneous social subject. The confluence between the activity of certain art collectives and some of the aforementioned organizations contributed to generating open-ended graphic-intervention devices that could be easily taken up by the multitude, including the *Siluetazo* in Argentina and NO+ in Chile.

Lastly, a reconfiguration of the very concept of the political came about during the eighties through the emergence of a broad and complex spectrum of practices and subjectivities that flourished throughout the underground scene and forms of sexual dissidence. The contact between bodies in movement, clandestine actions and underground partying also helped reconstitute affective ties that had been torn asunder. By "forms of sexual dissidence," we refer to those subjectivities that account for a disobedience with respect to the heterosexual norm, laying claim to the political condition of desire and laying bare the naturalized practice of confining sexuality to the realm of the private, thus concealing how it is publicly sanctioned and governed. The groundswell of sexual disobedience led to greater critical traction within the spaces of organized activism, without necessarily constituting an overarching perspective for these forms of political articulation and agency. We find ourselves in the face of practices which challenge discourses that advocate globalizing and normalizing the heterogeneity of bodies in order to better mold them to the history of capitalism, colonialism and hetero-patriarchy. In their struggle to escape positions that are subordinate or sometimes even directly negated, sexual dissidence imagined, in many cases, an affective and political alliance with the awareness of the common suffering imposed by systemic structural violence on broad sectors of the population. Underground and off-the-radar spaces gave way to micro-communities, calling for the invention of territories that lent themselves to partying, drugs, bodily experimentation and sexual promiscuity - all understood as "strategies of joy." These experiences were inspired by the anarchist and libertarian legacy, which was the driving force behind the punk movement, with its "do-it-yourself" ethics and demand for self-management and autonomy. If at first glance the discipline and the moral codes of political activism seem to run headlong against the critical hedonism and the subcultural aesthetics of these collectivities, neither sphere was exempt from mutual contact and contamination.

To measure the scope of this undertaking, we feel it is fundamental to bear in mind the complex map of confrontations that we have just sketched out as we consider the historical crossroads at which we find ourselves today. Our own present appears marked by processes of transformation that different countries around the continent have come to experiment with over the past several years. It is only fair to acknowledge that Latin America today represents on the world scale an agent of interference in the global implantation of neoliberalism. Through our own inscription in this con-



text, we find ourselves asking in what way this project might contribute to the collective struggles that have irrupted over the past few years in Latin America, Europe and other parts of the world.

RCS Coordination Group (FC, AL, ML, AM, FN, MT, JV)

#### NOTES

<sup>1</sup> Unpublished interview with Carlos "Indio" Solari, frontman of the band Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota, conducted in Buenos Aires in 2011 by Daniela Lucena and Gisela Laboureau in the framework of this current project.

<sup>2</sup> The allusion here is both to Georges Didi-Huberman's discussion of the work of German historian Aby Warburg in *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris: Minuit, 2002, p. 118, and to Jacques Derrida's proposed conceptualization of "seismic events" in *Specters of Marx. The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International*, London: Routledge, 1994, p. 214.

<sup>3</sup> These meetings took place in Lima (July 2011), Buenos Aires (October 2011) and Madrid (December 2011). They were made possible thanks to the support of the MNCARS, the Spanish Cultural Centers of Lima and Buenos Aires, the Centro de Investigaciones Artísticas (Buenos Aires) and the Brazilian Ministry of Culture.

**A 279 ARTISTIC ACTIVISM**

Marcelo Expósito  
Ana Vidal  
Jaime Vindel

**B 284 BODIES AND FLOWS**

Emilio Tarazona

**C 288 COUNTERINFORMATION**

Cora Gamarnik

293 **TELEANÁLISIS**

Isabel García Pérez de Arce

294 **VISIBILITY**

Cora Gamarnik

**D 297 DANCEABLE MUSEUM**

Ana Longoni

301 **TAKE A POEM**

Ana Vidal

303 **DO IT YOURSELF**

André Mesquita

305 **DOCUMENTOGRAPHY**

Paulina Varas

307 **DOING POLITICS WITH NOTHING**

Roberto Amigo

**E 309 ENUNCIATING ABSENCE**

Fernanda Carvajal  
Fernanda Nogueira

**F 315 FLASH ACTION**

Fernanda Carvajal  
Jaime Vindel

**G 319 GRAPHIC ACTION**

Miguel A. López

322 **VISUAL DELINQUENCY**

Nicole Cristi  
Javiera Manzi  
Andrés Keller  
Fernanda Carvajal

326 **STRUCTURAL VIOLENCE**

Miguel A. López

328 **GUERRILLAS**

Fernanda Carvajal  
Jaime Vindel

332 **Pablo Salas**

Fernanda Carvajal

334 **POPULAR WARFARE**

Miguel A. López

336 **SYMBOLIC WARFARE**

Luisa Fernanda Ordóñez  
Sylvia Juliana Suárez

**I 339 INTERNATIONALISMS**

Sol Henaro  
Fernanda Nogueira  
Paulina Varas  
Francisca García B.  
Ana Longoni

345 **INTERVENTION / INTERVERSION / INTERPOSITION**

André Mesquita  
Jaime Vindel  
Ana Longoni  
Fernanda Nogueira  
Malena La Rocca

**L 351 LOCA / GOING LOCA**

Fernando Davis

**M** 355 **MASKS**

Fernanda Nogueira  
Lía Colombino  
Sol Henaro  
Ana Longoni  
Paulina Varas

357 **MASS GRAVE**

Miguel A. López

362 **IMPRINTED BODIES**

Lía Colombino  
Ana Longoni

363 **UNBURIED**

Ana Longoni  
Miguel A. López

**O** 365 **OVERGOZE**

Fernanda Nogueira  
Sol Henaro

367 **UNDRESSING OPPRESSION**

Jaime Vindel  
Fernanda Carvajal  
Ana Longoni

**P** 371 **P(A)NK**

André Mesquita  
Fernanda Carvajal

376 **VERMIN-SCUM**

Miguel A. López

**R** 378 **REVOLUTIONARY ART**

Ana Longoni  
André Mesquita  
Jaime Vindel

385 **Luiz Sergio Ragnole "Raghy"**

André Mesquita

387 **Eduardo "Magoo" Nico**

Ana Longoni  
Jaime Vindel

**S** 391 **SCREW-OVER (BENEFITS OF THE ECONOMIC BLOCKADE)**

Glexis Novoa

394 **SEXUAL DISOBEDIENCE**

Halim Badawi  
Fernando Davis

399 **SOCIALISATION OF ART**

Ana Longoni  
Fernanda Carvajal  
Jaime Vindel

405 **FOR FEWER ARTISTS AND MORE PEOPLE DOING ART**

Ana Longoni  
André Mesquita  
Jaime Vindel

407 **PARTICIPATORY POSTERS**

Ana Longoni

409 **STRATEGY OF JOY**

Daniela Lucena

**T** 412 **TRANSVESTISMS**

Felipe Rivas San Martín

**U** 416 **UTOPIA**

Rachel Weiss

417 **MEDIOCRE UTOPIA**

Dorota Biczal









## ARTISTIC ACTIVISM

Many of the practices that we have in mind in writing this glossary entry have never made any use of the expression “artistic activism.” Nevertheless, in choosing this term, we have sought to highlight both the inadequacies and the potential for contagion that the retroactive attempt to grasp such practices under the heading of “artistic activism” may bring to bear on the present. In this respect, and with the goal of rethinking, tautening and questioning these experiences, we have opted to give this entry the ironic form of a set of ten commandments, thereby alluding to the prescriptive tone so often adopted by theories of artistic activism. The ten points that follow are not self-contained descriptions; the overall argument is expressed only transversally through certain refrains. In its repetitions and meanings, the decalogue seeks to give rise to viewpoints able to activate some of the ways of doing art and politics in Latin America of the 1980s, through a series of dissident, incorrect, even deliberately anachronistic readings.

The concept of “artistic activism” emerged in the midst of the politicization of the European avant-gardes in the interwar period. We find it preferable to “activist art” because in the latter “activism” is relegated to the status of an adjective or a qualifier of “art,” whereas in the former, it is the activism which is foregrounded, enabling us at the same time to underscore the “artistic” dimension of certain practices of social intervention. “Art” in this case is also a repurposed concept, and may be understood as the broader field of confluence and connection of “specialized” practices (visual, literary, theatrical, musical...) and “non-specialized” ones (popular and extra-institutional forms of invention and know-how). In short, when we speak of “artistic activism,” we are referring to the practical synthesis of a multiplicity: neither a style, nor a current, nor a movement.

1. We call “artistic activism” those modes of production of aesthetic and relational forms that favour social action over traditional demands for art’s autonomy, which is consubstantial with the thought of European modernity. It is this exigency for autonomy that inevitably leads to a separate artistic sphere. Artistic activism is de facto a negation of this separa-

tion, not merely at the theoretical or ideological level, but in practice.

A

2. This implies that artistic activism is constantly increasing the pressure in its relationship with the dominant artistic and cultural institutions. It does this in various ways, but invariably shows itself to be fundamentally disrespectful of the differentiation between the inside and the outside of the artistic institution. Artistic activism defines its own territories and maps of intervention, where the binary inside / outside of the institution is almost never a high-priority criteria of value per se. Decisions as to where to intervene, from which standpoint to interpolate society, etc., are made in keeping with criteria that do not depend on the normativity of the artistic institution, but which are derived, instead, from the socio-political objectives proposed by each practice.

That being said, rupture with artistic and cultural institutions was less important to the relationship between art and politics in the Latin American experiences of the 1980s than it had been in previous decades within the same regional ambit – if one considers the 1970s for instance – or in other contexts of the same period. This side of Latin American “artistic activism” of the eighties can be explained, at least partially, by the following four factors:

- a) in many cases, its actors had never played a central role in these artistic and cultural institutions – even in those cases where they transited through them – which had moreover been very largely stripped of their vanguardist aspects under the yoke of the dictatorships;
- b) many members of the groups and collectives felt that, in any case, they were pursuing and updating experiences that had *already* broken with artistic and cultural institutions in order to situate their activity in alternative spaces of sociability;
- c) not infrequently, the marginality of their position in the artistic field was an extension of their clandestinity in political activism;
- d) finally, the impetus to ally their activity with that of social movements (the human-rights movement in particular) meant that competing with artistic and cultural institutions over the site and social value of art ended up utterly secondary in comparison to other political motivations (using the term here in the broadest rather than the strictly activist sense) that guided the practice of many artists or collectives at their crossroads with history.

At times, the salient characteristic of these experiences in 1980s Latin America was how they broke

with the autonomy of modern art stemming from Europe, shifting the core of the problem toward the assertion of the freedom of practices and of subjects, not so much with respect to artistic and / or cultural institutions per se as in relation to the political party of which these subjects were active members, and with which at times they collided; and, to a lesser extent, in relation to the political, aesthetic and discursive presuppositions put forward by such organizations as the human rights movement or the media.

The foregoing does not imply, however – and this is attested to by documents of the time – that these artists or art collectives didn't propose to contest the hegemonic understanding of art as a social institution or, what amounts to the same thing, to exercise common sense regarding what was considered art (and, as we shall see, regarding what was considered politics). This understanding, it must be borne in mind, not only refers to the physical-symbolic spaces of the aforementioned artistic-cultural institutions, of which the museum stands as the emblem, but also includes more extensively the hegemonic ideas that at a given historical moment and context circulate around art and the experiences that are inscribed in this field. At this level, the benchmark that it reacted against, far more than the institutionalized concept of bourgeois art, were hegemonic forms, tendencies, or aesthetics such as muralism, Stalinist realism, Peronist theatre, etc.

3. It is, nevertheless, an empirical fact that artistic activism developed primarily at the margins or beyond the walls of the art institution; however, it did so for reasons that cannot be reduced to the common denominator of its "anti-institutionality." What in many cases is rejected, as a programmatic ideological *a priori*, is the relationship with the institution of art for its bourgeois tradition, in favour of political construction in the midst of society itself. But at other times, the external or peripheral character adopted by artistic activism with respect to the institution is the result of the institution's rejection of social and political action, not an *a priori* of the practices themselves.

In the Latin American environment of the 1980s, this complexity was reproduced and even proliferated, magnified by the fact that the institutions of art and culture acquired in many cases an elitist function hostile to the people. In many cases, the practices that we might associate with artistic activism were located in the social fabric, assimilated in social movements. But in others, operating within an artistic, cultural or social institution might require

astutely obtaining material or symbolic resources, as a means of protection in the face of repression under an historical situation of military dictatorship, states of siege or internal warfare; with the proposition to extend political agitation to the maximum in every sphere of society; with the intention of subverting / changing the artistic politics of the institution itself or with the ambition of critiquing other institutions that were part of the same regulatory mechanism of social life. In other instances, the artistic or cultural institutions were used as resonance boxes or centers for disseminating information or political influence that extend beyond their symbolic sphere.

4. Artistic activism did not merely propose to "break" with the autonomy of art. It declared undesirable the separation of a specialized sphere and denounced the discourse around this separation as a falsehood: the cultural élites and the social oligarchs often walked hand in hand – a particularly reprehensible fact in situations of serious political repression, for it was precisely this self-imposed separation from the cultural sphere which inhibited changing these repressive situations or moving ahead in the transformation of society.

It is more interesting still, however, to observe how artistic activism "displaces" the axis of the problem: instead of an autonomous sphere of art, it proposes the autonomy of practices and of subjects with respect to the institution. The subjects involved in the practices of artistic activism outfit themselves with their own (extra-institutional) criteria at the moment they made a decision concerning the articulation between aesthetic forms and socio-political relationality.

5. The question as to a practice "being" art or not becomes irrelevant once art ceases to think of itself as an "essence." The question as to whether something "is" art, from this other perspective, is meaningless. Artistic activism – notably in an area like Latin America, a space that historically speaking has seen the accumulation of enormous cultural and political tensions stemming from the different sequences of colonialism – understands "art" as resulting from a history that does not simply conform to the European tradition; it typically seeks to combine different cultural or social traditions of art, culture or creativity, paying scant heed to the instituted prejudices regarding the differentiation between high culture and popular culture, between art and craft, between the modern and the primitive, etc.



"Art" thus consists, for artistic activism, of an historical reservoir made up not merely of "aesthetic representations" in a restrictive sense, but also of tools, techniques or material, conceptual and symbolic strategies, etc. This reservoir draws to a large extent on the history of vanguardist artistic experimentalism, but not exclusively. Artistic activism makes use of this reservoir both to produce antagonism and confrontation (especially under conditions of serious repression) and to expand the margins of the possible (unfettering common sense regarding what may be considered art, expanding the use of creative tools, constructing sociability and politics, etc.) well beyond the institutions of art and culture.

Corollary: Artistic activism neither "is" nor fails to "be" art. Whether it is readable as art or not depends on the frame and the site from which it seeks to be made readable. Occasionally, the concealment of its "artistic" condition is essential for it to increase its communicative and relational effectiveness, to facilitate its socialization and multiplication. On other occasions, it is necessary to dismantle its "artistic" mechanism to understand how it works and to enable its reactivation.

6. The problem of the relational and intersubjective quality is at the core of artistic activism. In this regard, one priority of such practices is often to abolish the traditional "distance" imposed by the motionless "statism" of contemplation, moving to boost the power of the "immediacy" both of interpellation seeking to involve the other at the affective level and in terms of socio-political awareness, as well as of the effects that are projected upon this process of subjectivation. This "immediacy" often ends up linked to the "urgencies" determined by the historical context of the interpellation.

In some cases, this involves the complete abolition of the distance between work and subject – for instance, in practices based on collaboration, which seek to have a collective take responsibility for production by means of the foment of social cooperation. Consider, for instance, the role played throughout the 1980s by screen printing or photocopies in the actions promoted by collectives linked to the human rights movements. In other cases, the "distance" was reformulated and transformed into a sort of "estrangement" at the heart of society. The effect produced by the placards and banners carried by the Madres de Plaza de Mayo comes to mind, with their enlarged photographs of the disappeared during their marches, or the silhouettes deployed throughout the city space

of Buenos Aires, giving pedestrians the sensation of being watched by them. In the case of the *Siluetazo*, for instance, the abolition of the distance intrinsic to collaborative practice and the contemplative estrangement are simultaneous characteristics, such that it is in the connection between both mechanisms that one finds the key to the complexity of the affective-political effect that the practice was able to bring about in terms of social subjectivation.

It must be added that in the 1980s one finds a strong presence of performative practices stemming from the theatre, which, drawing upon antecedents that run from André Breton's surrealism to the theatre of the oppressed, devise ways of bringing about the abolition of the distance imposed by the classic stage between the actor and the spectator, which had been the horizon of the historical avant-gardes. Thus the *Cucaño* collective from Rosario, the Buenos Aires-based *Taller de Investigaciones Teatrales* (TIT) and *Viajou Sem Passaporte* from São Paulo, taking for granted that the critical radicality of this inaugural gesture had already been neutralized by bourgeois cultural institutions, figured out a procedure for irruptive and stealthy events in urban space, which they called "intervention," whose aim was to realize once and for all the disruptive and iconoclastic form, the long yearned-for vanguardist fusion between art and life. Evoking Artaud's theatre of cruelty, the possibility to return to the Eleusinian origins of a festive, outdoor, ritual and ceremonial dramaturgy saw itself transmuted into actions whose event-like and performative dimension was pushed to such an extreme that the publics being affected and interpolated were often not even aware of their condition of "spectatorship." Nevertheless, in counterpoint to such experiences, other initiatives of irruption in the public sphere would recuperate more traditional spaces of aesthetic experience, undoing the whole issue which we have just associated with artistic activism. As pointed out above, cases such as these show that while artistic activism drew upon an historical reservoir that by no means renounced the discoveries of vanguardist experimentalism and rupture, it was not limited to that. By the same token, it also allows us to observe that the dissensus produced by some of the episodes we are looking at does not occur exclusively in terms of antagonism and confrontation, but seeks instead to unfold the spectre of the possible (the visible, the thinkable, speakable) in a given historical context.

7. It follows from the foregoing that artistic activism cannot be reduced to agit-prop (as so often hap-

A

pens when the aim is to caricature or disparage it). "Agitation and propaganda" may legitimately form part of a practice's character, in keeping with the previously noted principle that artistic activism defines its conditions autonomously from the common sense of the artistic institution. But it must be borne in mind that some practices seeking to have an impact on consciousness, or to intervene in social subjectivation processes, also aim to produce deep, large-scale changes in society and subjectivities. Even in artistic activism practices where the dimension of agitation or counter-information appears to have priority or to stand out distinctly, it should not be forgotten that these practices certainly see themselves as components of a far more ambitious project of social, political and subjective change.

Artistic activism, in short, tends to thematize "politics." But what is truly relevant is how it contributes to "producing" politics: how it constitutes the political in action. With respect to the Latin American experiences of the eighties, it is not that these practices belittled the sphere of political representation or of macro-politics, but rather that they grappled with it in such a way that the dispute for visual form and semantic content was an activator of the micro-political potential of bodies; knowing, in the end, that the representations were already determined (real) or undetermined (desirable) as well as being able to feel and be a source of sensations. In every case, it is essential to complement the analysis of the historical meaning of the form-content relationship in these representations with questions regarding the technique, the arrangement and the distribution of the bodies in the space, and the assemblages obtained through the different experiences. It became urgent to assess the different modes in which these experiences combined the macro- and micro-political levels, the effectiveness and affectiveness, in their intervention in society, bearing in mind that at times the links between these different levels gave rise to conflict, even within the confines of a single experience.

8. Artistic activism always proposes the horizon of its own socialization as a practice. Even in those practices that remain confined to the intervention of a small group, artistic activism so obviously de-sublimates, de-idealizes the practice of art, drawing attention in a highly obvious fashion to its own workings, that its message is always that anyone can do it. In many cases, if the actual socialization of a practice fails to occur, it is because it adopted the form of an often small-scale advanced experimental prototype.

Conversely, the horizon of its socialization sometimes moves closer to the present, which turns into the real time of a practice: some practices of artistic activism "are" in fact their own socialization in movement. In several impressive cases, artistic activism takes on the properties of an essential tool for the modelization of the selfsame social movement. In other words, artistic activism seeks, and sometimes achieves, its multiplication. The mechanisms of its proliferation are in fact techniques that manage to produce the aforementioned affective-political relationality. If it is possible to speak of a collective subject as "creator," it is on the condition of always bearing in mind two important points:

- a) that artistic activism does not differentiate artists from non-artists; "being" an artist is not considered an essence of subjects, but rather a function: to the extent that every human being not only has creative abilities but also possesses experience, knowledge, know-how, etc., artistic activism seeks to unleash human potential for invention that from time to time is expressed through the singularity of individuals or groups. Indeed, in their earlier "specialized" function, artists sought to socialize and to pool their own specialization with other social "specializations" in order to break down the separation of functions inscribed in the dominant common sense of a given society;
- b) that the finality and purpose of artistic activism is, therefore, not the practice in itself, nor the images or objects themselves that may be generated. Its purpose is literally socio-political: producing alternative mechanisms of subjectivation in a society that "creates itself" like a political society. From this perspective, it is easy to understand why artistic activism seeks to expand toward publics far from the system of art and culture, frequently inserting itself into political events or social movements, and sometimes even seeking to initiate them directly.

*In the Latin American eighties*, this expansive multiplication of the effects of art was fostered both by the use of image reproduction techniques and by another series of factors: an inter- or trans-national contagion that accounts for the affinities between practices from different countries; the extension of alternative communications circuits where the receiver was immediately able to turn into the producer of a rhizomatic network of relations, making it possible to ramp up exponentially the messages' repercussion; the generation of linguistic proclamations and visual elements that could be repurposed politically by the

citizenry as a whole (we're thinking here of NO+, one of the actions that stemmed from CADA in Chile, consisting of disseminating and dissolving in social protest a slogan that since the 1980s has served as a basic tool for countless opposition movements).

9. The "weak materiality," typical of practices associated with artistic activism,

- (a) is a consequence of the usually limited resources with which artistic activism operates, and
- (b) results from the emphasis on immaterial production: relations, subjectivation and consciousness raising.

But it also stems from a negativity: from the aversion to objectify itself in fetishizable, commodifiable or museum-assimilable materials. Nevertheless, although it is self-evident in virtually all Latin American artistic activism throughout the 1980s, this outlook becomes more problematic in the face of the global art system's capacity, demonstrated in subsequent decades, to reify and objectify even the immaterial qualities of artistic-activist practices.

10. If artistic activism managed to abolish the object / subject distance, it is, quite simply, because it demanded to "put the body" into practice. This came about in different ways: as the displacement of the artist's own body toward the extra-institutional social space, in a subjective overflow leading to union with extra-disciplinary actors and knowledge; as subjective activation and the politics of the body of the other; activating one's own body (not exclusively that of the specialized "artist") in its resonant potential, in order to co-produce alternative modes of subjectivation and other forms of sociability, etc. The principle of "putting the body" into practice in 1980s Latin American artistic activism also acquired a highly particular meaning. It was the way in which the creative dimension of the socio-political movements expanded the field of the possible into forms of imagining social transformation. In the preceding historical phase, the principle of "putting the body" into practice was inevitably associated with the common sense of militarizing subjectivity in the transition to Latin American revolutionary struggles.

The body found itself extraordinarily subjugated, in the sixties, seventies and eighties, between the militarization of the State and activist self-discipline. The poetic-political experiences that would irrupt from the margins of the culturally instituted in the

course of the Latin American 1980s sought to maximize once again the resonance of the body beyond (and, occasionally, despite) political awareness. This fact requires that we proceed carefully as we seek to qualify the practices with which we are concerned as "counter-cultural," or "resistant," since any strictly reactive interpretation may tend to overshadow their inventive and disruptive side, reducing them to a confrontational relationship with the context that underlies their political singularity and poetic specificity. This fact implies enriching the analysis of the forms in which the relations and superpositions between the micro- and macro-political materialize, requiring that we dwell on secundarized aspects, including those rejected by erstwhile activist common sense: forms of sexual disobedience; the liberating and antagonistic nature of happiness, the pleasure of partying, etc. An indispensable exercise not merely for imagining a society that is emancipated and complex in its composition of differences but also to stimulate the actualization and the invention of modes of doing and living that contribute to a radical transformation of the present.

ME, AV, JV

A

## BODIES AND FLOWS

While previously unsuspected aspects of human physiology are exhibited, analyzed and sounded out in detail, the very concept of the body seems to have lost something of its sharpness. And yet, it is a notion that has become ever more crucial (even as that of the bio-organism has become obsolete). Crucial and perhaps also arduous: the body has ceased to be a stable reality, and it proves increasingly difficult to establish its functions or its limits. A process of continuous redefinition has sought to keep pace with the body's incessant biological construction, which, through a set of successive processes, augmented the efficiency of the reclusive disciplines of social regulation in early modernity: among them, the forms of organization and management of life within the biopolitical regime gained further strength with the emergence of the food and pharmaceutical industries; with the advent of "aesthetic," "cosmetic" or "reconstructive" surgery; with the profound effects of hormonal or genetic manipulation on the biosemiotic sphere; or through the contribution of cybernetics to the construction of prostheses or bio-interfaces, extending the body outward into the digital and virtual spheres. All these factors have irreversibly modified the idea of "presence," making the post-human era also the era of the dissolution of the body. Or at the very least, an era that dissolves its fragile and mutable consolidation.

It is perhaps the post-Fordist and neoliberal economic model, gradually implemented as the new paradigm toward the end of the 1970s, replacing the old industrial paradigm that collapsed in that same decade (as can be observed in the famous Detroit ghetto) with the notion of *flow*. Latin America proved to be a key laboratory in this process: Pinochet's Chile and Videla's Argentina had already implemented the program of the Chicago School – demonstrating the impossibility of being liberal economically and liberal politically at the same time: the alliance between murderous totalitarian regimes and economic neoliberalism was substantial (and excessively remote from the ideas of democracy or freedom espoused by the latter). The model would subsequently be adopted on a world scale by the governments of Reagan and Thatcher in the early 1980s, asserting itself triumphantly at the end of that tumultuous decade with the collapse of the Soviet bloc.

Fluid or "liquid" modernity, first pointed out by Zygmunt Bauman, is plain to see in the deregulation of markets, the privatization of public services and the increasing power of financial speculation that still today continues to expand its limits, displacing capital, flexibilizing political, ethical or cultural borders, already eroded by the unfettered movement of business and investment without borders.

The body politic alluded to in the writings of Comte and Durkheim finds itself increasingly encroached upon, even as the movement of individuals is the object of increasingly stringent regulation. And the nation States' abandonment of their autonomy to the transnational economic powers that govern them appears to generate in return other radical (and grassroots) forms of understanding the concept of flow from the sphere of fleeting territorializations: as a *force of production*; and as a drive in itself, making it possible to link up "organ-machines" with "source-machines" in collective assemblages, to produce and to construct the real (in the language of Deleuze and Guattari).

Thus, concurrently with subjectivity production devices and bodily production devices, there arose in opposition an array of counter-production movements. The 1980s can be understood as a paradigmatic moment in the nascent construction of such alternative bodily and subjectivity production devices.

Fraught by different types of violence and crisis, one recurrent sign of many of the decade's movements was a flat-out rejection of the existent paradigms of life and, hence, a perilous delight in dystopia as the self-projection of a society that considers itself to have lapsed into decline. This would seem to be the unmistakable sign of many movements in the visual arts, literature and music, which had all undergone the influences of punk. In some of the countries on the continent, this coincided with the lingering hangover that continued to plague political movements in the wake of the decimation they had suffered over the course of the preceding decade. Fundamentally, however, the attitude was one of rupture and, perhaps the very names that these movements or cultural activist groups went by reflect that repulsion most clearly. In choosing terms like scum, social conflict, repression, misery or marginality, repulsion was repurposed as a mode of affront or confrontation [►P(A)NK]. As flow, bodily fluid was also a marker of these attitudes against the models of life forms then on offer, as well as the names they bore in society; garbage, residue, vomit or metabolic waste were converted into an emotional and political affectation against the supposed stability of a system they sought to perturb. Or to contaminate: from the



viewpoint of anthropology or history, waste is a category acquired by an object or substance in the specific imaginary of a culture; and yet in opposition, the latter constituted a method for sounding out the assigned and established values within a given society.<sup>1</sup>

Nevertheless, the emphasis placed on bodily fluids not only became an eloquent way of evacuating questions about the contours of the socially acceptable, but also and above all, it was the beginning of a form of ongoing critical thinking with respect to the limits of one's own corporality: a way of pointing out that which, at first glance, is not part of the body, but which overflows from within it. What is discharged, exuded, sucked out. What is excreted or secreted, designating skin tissue – at no point continuous, nor impenetrable for that matter – as the doubtful limit of a physical and psychic identity supposedly contained within. However, together with the aforementioned metabolic wastes there also exist a whole set of bodily fluids all open to biopolitical management: substances capable of generating and preserving human existence, such as sperm, blood or milk, which – through insemination, transfusion or lactation – can be introduced into another body in order to fertilize it or sustain its life. Its presence remains closely bound up with the preservation and protection of the collective body of the species. This implies that there exists an organized system for bodily regulation. Not only is their needless loss to be limited or avoided, but various regulatory mechanisms have been implemented – once again to consolidate the interests of transnational capitalism with respect to the population: the practice of clinically transferring sperm or ova from one body to another is now fully integrated into a prosperous world market; blood and milk banks are dedicated to the collection, storage, processing and distribution of these fluids; not to mention the industrial extension of non-dairy milk supplements – still seen as fundamental early post-lactation food sources – which receive State subsidies or come directly from the private companies that produce them.

However, to flow and to be fluid imply to a great extent *undoing the body* as well as its processes of taxonomical-identitarian classification (categories of race, sex, gender and class): imagining new functions, limits and metaphors in the continual process of counter-production of subjectivity and corporality. The boundary between what someone has been assigned to be, and what someone can become, is a site of contradictions.

Discrepancy is a fundamental platform and the notion of flow animates an absence of central com-

mand and organization which today make up the new social movements and new mobilizations of protest, which, like an enthusiastic pandemic, have erupted in different places around the planet. It is something that seems reconciled with those origins of the psyche, where the body has no limits and in which, connected to it, world and body are one and the same thing. Extended connections that lead to the illusion – one that may occasionally be temporarily necessary – that problems are merely of a local nature. Far from the organic institutionality of a State apparatus, or of “flowcharts,” understood as devices for the containment of a programmatic process and the multinational “corporations” – an instance of legal newspeak making dubious reference to the body to name the hierarchical structures of the dominant modern business entities – what we find are the permanently blurred edges of a complex indicator pointing to forms of conviviality, tolerance and autonomy of individuals within a community that is always threatened by an infinite regress of assignments, responsibilities and identities.

In the end, the body is just that: multiplicity and flow. Not merely because the body is a doubtful reality – neither limited, nor limitable – but because flow is a space of possibility for an ever broader real. One must therefore be careful not to oppose the two terms: bodily fluids and flows are metaphors that originate in, or, better still, are processed in the real. As substance – already negated or admitted, rejected or re-inscribed – they speak of their extension, of their vulnerability and inconsistency, constantly in internal motion and in interaction with their surroundings.

1. In 1975, Miguel Ángel Rojas presented his installation *Atenas* c.c. (“Athena continuous cinema”) in the first edition of the Salones Atenas, organized by the critic Eduardo Serrano in the Bogota Museum of Modern Art. The very title of the piece plays on its ambivalence: embodying both the name of the auspicious advertising company organizing the event and that of a well-known downtown movie theatre, famous for playing reruns and for its non-stop programming. Like other such impressive theatres, including Imperio, Faenza or The Mogador, Atenas had become a place for furtive and surreptitious gay male encounters which at the time, in a highly hetero-normative and moralistic Colombian society, were practically impossible to divulge publicly [►SEXUAL DISOBEDIENCE]. An impetuous promiscuity, taking place in darkness and anonymity, that Rojas took the risk to record clandestinely in various series of photographs over the course of the whole decade. The installation included four hyperrealist drawings based on photographs. Pasted up in pairs,

B

they formed two incomplete self-portraits suggesting, in sequence, "two frozen moments of an erotic movement," as the artist put it. The work was made up of fragments in which a body in profile wearing leather boots and blue jeans sticks out a hip against an indeterminate background. The composition of the drawings on paper show them as figures subjected to examination in a space that allows only an oblique gaze, "as if it were a half-open door." However, one of them is leaning on a tile floor, the design of which can be recognized as belonging to the artist's family home in Girardot: a little haven of warmth on the banks of the River Magdalena, where Rojas spent much of his childhood, adolescence and youth. The tiles shown in the initial work were to be part of other works produced by Rojas in the years to come. In *Atenas c.c.*, 70 of them were reproduced in full-scale photographs pasted alongside one another, creating over the floor of the installation a surface that confronts the spectator with the selfsame space. This remained covered over by glass on which the artist placed "organic material": real sperm that he had collected from donors amongst his friends, asserting the gesture as a deliberate act of self-affirmation.

In this way, Rojas created a tension between, on the one hand, the regular, affable, protected and cozy world of the domestic, and, on the other, an expansive moment of autonomy in the production of his own sexuality, in which there erupted a drive diluting the limits of lived-in place that spreads outward to a world of stimulation that turns out to be unpredictable, shameless, strange and wild. In a long interview with Natalia Gutiérrez, the artist depicted the Faenza theatre of those years as a propitious space for gay encounters, and described its main-floor stalls as "the biggest pisspot in Colombia." A scenario that would later be the basis for an installation done in 1982, entitled *Subjetivo*. In it, the artist reconstructed with a crude gaze – but in the same precise timeframe – this empty space, crossing the unlit walls and floors of the theatre (that he had so often photographed with a concealed camera) with the rooms of the Garcés-Velásquez gallery, making use of a careful arrangement of screen prints, drawings, and low lighting, incorporated with the recorded sound of liquid flow, draining away in the background.

2. Santiago de Chile, 1979: the Colectivo Acciones de Arte (CADA) – consisting of Fernando Balcells, Juan Castillo, Diamela Eltit, Lotty Rosenfeld and Raúl Zurita – made its first appearance (in the midst of the repressive context of the dictatorship, violently initiated some six years previously) with what has since become an emblematic action called *Para no morir de hambre en el arte* (So as not to die of hunger in art).

Divided up into various phases, the intervention consisted of a kind of wager that was carried out at the margins of the city's art scene, brimming over toward the immediate periphery. The action was announced cryptically with the publication of a page donated to the collective in the weekly *Hoy*. The provocatively toned text was signed by the group in the mode of an instituent utterance and poetic manifesto:

Imagine this page is completely white.

Imagine this white page being accessible in every corner of Chile like the daily milk to drink.

Imagine every corner of Chile deprived of drinking their daily milk like white pages to be filled.

The very same day, the group had some 100 half-litre cartons of milk delivered to the inhabitants of a poor community, emblematically called La Granja, in the outskirts of Santiago: as the flow of industrial cattle breeding, milk production supposes extending the nutritional and immunological supply already present in the first nourishment that the mother gives in early infancy, assimilating connotations of protection and necessity. Documentation of the action was subsequently exhibited in the Centro Imagen Gallery, together with a transparent plastic box containing cartons of milk, a copy of the journal *Hoy* open to the page of the text published by the collective and a tape player with the recording. Around the sculptural object and the documentation, dialogue and debate were able to thrive.

The delivery action brought emphatically back to mind the decision of Salvador Allende's Unidad Popular – the democratic government whose mandate and decisions were halted by Augusto Pinochet's coup – guaranteeing a half-litre of milk to every child in the whole country. To focus its desire to confront the regime's authoritarian State, these proposals were quickly situated in different spaces and moments, such as the reading of a speech delivered before the United Nations building in Santiago, which was taped by the group (who also included the audio in the exhibition). The action, however, did not stop there: days later, the collective managed to convince Soprole Dairies to have ten of its delivery trucks drive through the city's streets, ultimately having them parked in front of the Palace of Fine Arts (an action referred to as *Inversión de escena* - Reversing the stage). There, the artists temporarily blocked access to the institution with an enormous white sheet, which functioned as a screen, standing out precisely through the deliberate lack of any image. In this way, the predominance of whiteness utterly lost any connotation of neutrality, and was converted into the denunciation of a complicit silence. As Robert Neustadt has noted, by

linking the high price of milk to a promise made by the Allende government and broken by the dictatorship, CADA also drew attention to the absence of democracy as yet another high cost to pay. The action questioned the politically pure (even complacent) cultural space that urgently needed to be transformed. For as the action's very title suggested, it was a stage that had opted for aseptic indifference in the midst of the illegitimacy of the military dictatorship.

3. The artist María Evelia Marmolejo used the allusive sound of drainage to accompany an action called *11 de marzo* (March 11), done on that same date in 1981. It consisted of traces of her menstrual flow on two walls of the exhibition space, in the San Diego Gallery in Bogota (in fact, the date of the event was set on the basis of her own physiological cycle).

Shortly before, she had done an action in the small square of the Municipal Administration Centre, across from the mayor's office in Santiago de Cali, right in front of the seat of the municipal government. Beneath the name *Anonymous 1*, the artist walked along a strip of paper that she had previously attached to the floor, through a large section of the public area. Her face partially concealed by bandages, barefoot and dressed in a sort of hospital gown, the artist moved forward over each predetermined section of the space, self-inflicting cuts in her feet, leaving a trail of blood as she went, in the end stopping to treat the wounds with small bandages before starting back out in the other direction. In this way, the artist proposed, in the centre of her own city and in front of occasional spectators, to confront the disappearances, tortures and assassinations committed under the controversial State of Security with which the government of Turbay Ayala was waging war against "internal enemies."

In the action inside the Bogota gallery, partially covered with sanitary napkins, Marmolejo stood facing the wall, pressing her hips against it, thereby leaving a stamp of a hormonal physiological process that is at once a residue and a sign that renews the cyclical potential of the production of life. Thus, the connotations of death implicit in the flow of blood (being drained from the internal circulation of the body) are perhaps substantively transfigured with womanhood itself.

The experience was part of a creative process that sought both to denounce death and extermination, whether in the present or the past (on 12 October 1985, in an action entitled *América*, the artist again wrote using her own blood the name of the continent on the pedestal of Christopher Columbus' statue in Madrid), and to generate ritual offerings in a sort of celebration

of nature and fertility. A fertility, which, in subsequent actions, would move indistinctly from the territory to the experience of gestation in her own body.

4. Toward 1986, Sergio Zevallos, then a member of the Grupo Chacacayo in Peru, founded in about 1982 – and of which Raúl Avellaneda and Helmuth J. Psotta were also members – directed a photo-performance series called *Rosa Cordis*. It was comprised of a sequence of images with no strict narrative in which parallel and segmented spaces of action stood out: while in one, a cross-dressed character is seen making up his face in a mirror and then masturbating, another shows the gradual collapse of another body until it is prostrate on the ground like some sort of inert refuse. This is followed by two successive scenes: against a background of blood-streaked walls covered with posters of naked bodies, the eroticized presence of Santa Rosa de Lima in underwear, identifiable only by the black and white attire she is wearing – in allusion to the cape and cloak of the Dominican order – is in some kind of trance, fluids spilling from between her legs, forming lumps on the ground; in yet another scene, her head submerged in a sort of trough or fountain of blood, her stretched out body is sodomized.

Zevallos' proposition deployed dissident bodies and sexualities: different photographic actions or sequences done by the group thus made use of bodily fluids that simulated blood or secretions; acts of masturbation, menstruation, or penetration; transvestite, liminary or ambivalent bodies. As well as mutilated or abused bodies. It stands as an attempt to explore the labile contours of identity as a product: excrescences, humours, residues. A sort of dismantling of the ego that throws into question the limits of the body, causing passing coincidence between the reality principle and the pleasure principle (but also revealing the death drive). Sexuality and liminal identity here embody religious overtones: the use of an imaginary that is caustic toward the generalized susceptibility of a Catholic country capable of reacting to it and similar propositions with rejection and intolerance. It may be seen perhaps as an explosive encounter of "the heretic and the erotic" (to borrow the elegant expression with which Roberto Jacoby described a part of León Ferrari's work in a 1987 text), embodying the referent image of Santa Rosa, as in subsequent proposals which the group was to produce.

ET

#### NOTE

<sup>1</sup> See Michael Thompson, *Rubbish Theory: The Creation and Destruction of Value*, Oxford: Oxford University Press, 1979.

## COUNTERINFORMATION

Reproduce this information, distribute it through all available media: handwritten, typewritten, mimeographed, spoken. Send copies to your friends: nine out of ten have been waiting for it. Millions want to be informed. Terror is based on lack of communication. Break with isolation. Come to feel the moral satisfaction of an act of freedom. Vanquish fear. See to it that this information gets around.<sup>1</sup>

Using the system to turn it around: this is what defines the notion of counterinformation. If the control of information enables political control for the benefit of transnational powers, counterinformation takes part in an integral process of national liberation, and, if communication's raw material is information, the dispute will have to take place in this area as well. It involves not merely breaking up official discourses, but also putting forth alternatives, setting new agendas and establishing another model of noticeability. In this respect, counterinformation supposes, constitutively, confrontation: not only against official discourse, but more fundamentally against the established order.

### THE GENEALOGY OF A CONCEPT

The very idea of counterinformation was born in connection with the notion of counterculture and with those movements that stood for a position antithetical to the system (whether anticapitalist, antipatriarchal or antimilitary). Throughout the 1960s and 70s, the notion of counterculture was used to refer to and bring together political movements as dissimilar as May 68 in Paris, the hippy movement, decolonization struggles or pacifist demonstrations. The idea of counterculture emerged with more potency than the fragmentary and nebulous notion of subculture. These experiences revealed the diversity of possible angles from which dominant systems could be challenged.

In the communications sphere, the traditional notion of communication, which had been expanded and studied since the 1920s in terms of effect or as political propaganda – subsequently used as an instrument of control during the Second World War, and from the 1950s on exploited as a transnational

advertising tool – was opposed by alternative forms of communication, which were promoted, directed and supported by organized social groups and / or national liberation movements in many countries, which not only sought to show the other face of information, but to set up their own media agendas. As López Martín and Roig Domínguez have pointed out:

In any case, being 'against' can be more than just a reaction, a negation or rejection, but also mean 'difference', 'proposition', 'alternative' [...]. All collective actors involved in contemporary political conflict live with the need to increase their space of intervention on the basis of the visibility of their repertory of action and the legitimacy of what they are proposing. To this end, technical information and the communicative dimension of political activism gradually end up as the central, decisive and, in some cases, definitive dimension of certain political projects and organizations.<sup>2</sup>

To speak of counterinformation, beyond the flexibility of how the term is habitually used, is to refer us back to the concrete experiences of political action, many of which are an integral part of global social exchange projects. They were created in keeping with a model of activist communication, where media of all formats (periodicals, radio, news agencies, film, video and so on) are seen as aesthetic-political tools, which, in contexts of political violence and armed struggles or formal democracies, were conceived as "weapons of counterinformation."

### MULTIPLE VOICES AND COUNTER-VOICES

In 1980, UNESCO incorporated the theme of communication into its agenda and published a document entitled "Many Voices, One World," also known as the MacBride Report.<sup>3</sup> The objective was to analyze the problems of communication and modern societies, particularly with respect to the fragility and vulnerability of the press as a consequence of great economic, financial and political pressure, stemming from the interests of multinational groups. The text proposed a "New Information and Communications Order" – one that was more just, more balanced, and that guaranteed a democratization of communication. It drew attention to the fact that the flow of information from first-world countries toward third-world countries was ten times greater than in the other direction, whereas trade between countries of the third world had become practically inexistent. It also pointed out that much of the world's information was



## COUNTERINFORMATION

controlled by just a few transnational communications corporations, located in the United States, Western Europe and Japan.

The report and the debate it engendered created, in the early 1980s, a field that was propitious for the development, from many sectors, of international policies and codes of ethics, regulating the flow of information. In spite of its good intentions, however, as the years went by, the MacBride Report revealed the inability of UNESCO to exercise the necessary international pressure to redress the imbalances it had pointed out, but the reflexion and the debate put social movements and organizations and their media in a key position in the process of democratization of communication.

In parallel with the UNESCO initiatives, ever more media in the hands of different and dissimilar social movements and organizations had been emerging, describing themselves as alternative, radical, free, citizen-run, counterinformative, independent, unconventional, new, community-based, and other such descriptors. They constituted countervailing forces with respect to the unequal distribution of resources that remained in the hands of the big corporations, while proposing to reinforce the action of their different organizations and movements.

### MULTIPLE EXPERIENCES IN LATIN AMERICA

In Latin America, there exists a broad tradition of counterinformation media. For pragmatic reasons – and reasons of urgency – they emerged on the same battlefields, conceived as weapons in the midst of civil wars, under dictatorships or in situations of repression. Heirs to experiences in other latitudes, under the most disparate regimes, with their own creative stamp, different initiatives emerged and spread like wildfire over the whole continent.

One of the first experiments with counterinformation was Radio Rebelde, created by Che Guevara in Cuba's Sierra Maestra in 1958.<sup>4</sup> The 1960s and 70s saw the birth, amongst many others, of miners' radios in Bolivia, Radio Sandino in Nicaragua, as well as activist and counterinformation films in Argentina. Other experiences proliferated in Brazil, Mexico, Peru and Venezuela. In Chile, under the government of Salvador Allende in 1972, Mattelart and Dorfman launched an ideological battle under the title "How to read Donald Duck." In the eighties in El Salvador, Sistema Radio Venceremos was created and would continue throughout the period of the civil war, giving way to Radio Venceremos in 1981, and Radio

Farabundo Martí, in 1982. Thousands of radios and other forms of communication generically described as "alternative" proliferated all over the continent throughout the decade.<sup>5</sup>

These experiences were great schools of experimentation and exploration. Relying on restricted and clandestine circulation, or with the help of popular governments, they created new forms and circuits of distribution and participation. All of them sought, in one way or another, to give a voice to the "voiceless," to serve revolutionary causes, to bring to light what others had concealed, and to democratize speech.

### SEVERAL CHARACTERISTICS OF COUNTERINFORMATION MEDIA

The broad range of experiences that fall under this same term makes them hard to characterize. In general, one aspect they have in common is their embodiment of actions of political denunciation and agitation on the basis of a connection with – if not indeed an integral part of – social movements interested in producing their own discourses and modes of seeing. What emerges then, within these organizations, are questions as to what data, what descriptions, what analogies and experiences, what silenced, obscured or twisted images should be communicated, and through what media.

The counterinformation model can be defined, amongst other things, by the extent to which it constructs a whole aggregate of social actors, causal explanations, and explicit discussions of conflicts that do not exist in the mass media or that are shown from the perspective of power, and in which social protest, collective action or political leadership is either invisibilized or vilified. At the heart of the debate is the notion of distribution, circulation and access, guaranteeing to the broadest social sectors the process of sending and receiving messages, as well as the notion of relevance, the closely related discussion of ownership, financing and alternative uses of technology. The discussion thus also ties in with processes of education, organizing and popular mobilization.

Its field of action is not merely in the realm of content: in bringing about an explicit acknowledgment of the mechanisms of manipulation used by the media and seeking to ensure the transparency of their own modes of production, experiences of counterinformation wage their battle in the realm of transmitting, but also in that of reception. In engaging in the critique of official information, they seek, on the one

C

hand, to evaluate and analyze the given information in order to place it at the service of popular interests, and, on the other, to generate their own news and to build up a counteragenda. For this reason, the critical reading of media can itself be understood as a constituent part of counterinformation. On the other hand, the counterinformation model does not necessarily imply the creation of new media, but rather the idea of fostering awareness about what is being disseminated, where, how and for whom. Understood in this way, even within conventional media, there can be space for counterinformative content.

The communicating of these experiences is often seen in an instrumental way, and those involved with carrying it out are often defined as activists who have targeted the field of communications. This gives rise to the category of "activist reporters," who put together information through their political activity and see the communications media as a tool for political intervention. The functioning of these kinds of media is, for the most part, self-managed, non-lucrative, and non-professional. This brings with it, in many cases, a sphere of influence that is restricted to activist circles, whose symbolic and linguistic codes are shared by a limited number of people, far from mass audiences.

Armando Cassigoli, dean of the Philosophy Department at the Universidad de Chile during the time of the Allende government, was one of the authors who gave thought to this issue in an article of indisputable importance:<sup>6</sup>

What is important about counterinformation is how far one has to go to obtain indexes that are ever more communicative and less informative [...]. Counterinformation encompasses fields as diverse as education, media, scientific research, and justice. [...] In all these areas, from the converse perspective, using any medium that encourages communication in a mass environment, and struggling for the possibility that the correct information be managed directly by the protagonists of the facts, to give citizens the opportunity to reflect on the facts with renewed tools or to create information where it had not previously existed [...]. Counterinformation is nothing other than the mechanism for stimulating the critical awareness of citizens with the aim of ensuring their participation in the historical process they are living through.<sup>7</sup>

In the face of the spectacularization of news stories, anecdotal and showbizzy reporting, casuistry, dehierarchization, the thematic agenda of the power of the

moment, concealment and censorship or deliberate disinformation, the media of counterinformation sets out to speak about that which has not been spoken about, to show the causal networks of events, to hierarchize, historicize, demystify, show the goings-on behind the scenes, to give frames and contexts to events and connect actions with political movements pushing for structural change. Many of these experiences called forth the idea of a network long before the Internet existed, seeking to link isolated proposals that were articulating a counteragenda.

In every case, whereas the hegemonic media sought (and continue to seek) spectatorship and entertainment, counterinformation media sought (and continue to seek) participation and social engagement.

#### PARADIGMATIC EXPERIENCES IN THE SOUTHERN CONE

Under the dictatorships in Latin America, the notion of information was relegated to the role of official propaganda. The media in the hands of repressive States were phenomenal tools of disinformation. The dissemination of terror through disappearance and murder, through explicit censorship, plus the generalized complicity of the owners of big media, all converged when it came to define the information to be made available to the population.

The dictatorships exercised their power in the media environment in the same way as they did in the other spheres of social life: violently, homogeneously and systematically. Yet, in spite of everything, even in the most adverse conditions, there arose in every country instances of counterinformation that made it possible to circulate prohibited information. In these countries, the systematic violation of human rights indelibly marked the counterinformational experiences, which, to a great extent, focused their energy on denouncing the said violence. This is the case of two paradigmatic experiences, that of the ANCLA agency in Argentina and the reports of Teleanálisis in Chile.

#### PERFORATING THE WALL OF SILENCE

ANCLA (Agencia de Noticias Clandestina)<sup>8</sup> and the Cadena Informativa were two counterinformation tools created by writer and activist Rodolfo Walsh in June 1976, in Argentina, two months after the coup d'état.<sup>9</sup> The Agency's self-assigned goal was to perforate the wall of silence that the dictatorship had

generated. Against the “terror based on the lack of communication,” Walsh sought to respond by building up a form of clandestine communication.

Thanks to the multiplicity of sources they could count on, the ANCLA team was able to provide information about the fate of thousands of the missing, to denounce the plan for systematic extermination which until then had remained unknown (being carried out by the armed forces), and the existence of concentration camps where prisoners were tortured and assassinated. The agency’s cables provided reliable information to national and foreign media, sometimes with data gathered by journalists who knew the facts but were not able to publish them in the media for which they worked.

Together with the Cadena Informativa – a system of little news bulletins which circulated from hand to hand – the agency proposed three central objectives: to provide information to journalists in order to break the information blockade; to function like a tool for denouncing human rights violations, economic violence and the overall social situation that the country was living through; and to sharpen the existent contradictions within the armed forces and all the other sectors of power, by functioning as an instrument of psychological action against the economic and military power of the dictatorship.

Its own system of news distribution and retransmission facilitated popular participation in the communication process by multiplying the sources and points of re-dissemination of information. Its principal sources were the legal press which it scrutinized and cross-checked exhaustively; “plants” and “scouts” within the networks of communication of the repressive apparatus; and the testimonies of many people who, despite the terror, recounted what they had seen or heard.

The agency, breaking with the traditional polarity whereby a centralized emitter is directed at a dispersed mass of receptors, calling instead for each receptor to become in turn a new emitter, engendering an information chain that challenges silence, the absence of communication, lack of news and fear. Although their real impact was marginal and their circulation very limited, a handful of isolated and persecuted men and women with typewriters managed to wield a powerful and effective weapon against power.

In the Chilean context, too, experiences were developed that can be linked with the concept of “counterinformation.” The best known amongst them was *Teleanálisis* [►TELEANÁLISIS], a clandestine televised newscast that circulated in Chile under

the Pinochet dictatorship from 1984 until 1989. But already before that time, a series of journals in opposition to the dictatorship had cropped up. Far from any supposed tolerance on the part of the regime, these publications were permanently harassed by the apparatus of power. One of the most emblematic cases of political censorship occurred around the mass protests of 5 and 6 September 1984. Several days before the mobilization, on 3 September, the journals *Apsi*, *Análisis*, *Cauce* and the periodical *Fortín Mapocho* were raided and their copies in kiosks seized, taking out of circulation the editions that mentioned the protest, to which was subsequently added the closure of opposition radio stations. Following the protests, on 8 September, the dictatorship promulgated edict 19, which decreed the prohibition for those media of the press to publish “images of any nature whatsoever,” a decree which remained in force from September to November of that year. In reaction to these measures, which according to some sought to avoid caricatures parodying Pinochet, the opposition journals adopted a variety of strategies. *Fortín Mapocho* came out with black rectangles in several places where the photographs should have been; the journal *Cauce* opted for suggestive white boxes, in blue frames; and *Análisis* for squares emblazoned with the word “Censurado.” In addition, this latter publication also included several *calligrams* mocking the regime’s ban by making images out of words, thereby enabling a form of visuality that did not fall within the categories forbidden by the dictatorship.

#### THEORETICAL DEBATES / MULTIPLE EXPERIENCES

Raymond Williams<sup>10</sup> distinguishes between three types of cultural formations on the basis of the declared and real relationships which social actors establish with other organizations in the same field or in society at large: specialized, alternative, and oppositional.

It is the latter, oppositional formations, which, besides offering an alternative,<sup>11</sup> are transformed into an active opposition to established institutions and to the general conditions within which they exist, and imply an active belligerence toward consecrated institutions. For that reason, these formations are often-times associated with artistic vanguards and are part of more global processes of social transformation.

In the face of dominant information (one-directional, hierarchical and vertical), the experiences of counterinformation embodied by these cultural formations of opposition, counterpose models that

C

propose to be dialogical, transversal and participatory. On the premise that whoever controls information also controls power (economic, political, cultural, social, military), the point is to dismantle these networks and to show the circulation of power at work beneath the circulation of ideas.

Gramsci distinguishes between domination and hegemony, understanding the former as expressed in directly political and, in times of crisis, coercive forms; and, the latter, as an expression of domination, but from a "complex intersection of political, social and cultural forces." In the former case, characteristic of dictatorial processes, in the process of "imposing" this ideology, the relatively heterogeneous, confused, incomplete or inarticulate conscience of men and women is run over roughshod in the name of this decisive and generalized system. In the second case, the interests of the dominant class take on the appearance of the general interest, seemingly natural, inevitable, eternal and indisputable, while the media are key instruments in its imposition.

Beginning in the 1980s, and on the basis of a rereading of Gramsci's writing, the contributions of Raymond Williams and the Birmingham School, amongst many other factors, media studies began to question not only if there was imposition (of cultural codes, forms of thinking and acting, fashions, etc.), but also why something was imposed, and in what way. The famous question that ran through the eighties as a whole with respect to the media was not merely, what do the media do to the people, but equally, what do the people do with the media?

In terms of the construction of hegemony (rather than domination pure and simple) the popular classes would find purpose in this situation and would therefore provide their consent and grant legitimacy. Research into the media in the early 1980s began to pay heed to the needs, expectations, tastes, and desires of "consumers."

These new debates translated into communicational experiences that expanded in the late 1980s during the last years of the dictatorships and the beginnings of democratic processes. Many of the experiences with counterinformation that emerged and took place under the most ferocious repression had focused on the missing and on repurposing. What had previously united them began to separate them. Greater freedom of expression generated new challenges for languages, forms, contents and techniques. New realities sprang up out of the asphyxia and gave life to a broad range of cultural activities. That which had been countercultural began to be

official and that which had been frivolous in times of horror now found possible spaces. Licentious and underground discourses ran up against expressive needs that had been freed up through post-repression. Older social discourses returned to the fore alongside those bringing together new and multiple wills. In this context, new dialogues were not easy and experiments with counterinformation had to be reinvented if they were not to be relegated to history.

CG

#### NOTES

<sup>1</sup> Rodolfo Walsh, the writer in charge of cable services at the ANCLA (Agencia de Noticias Clandestina), Argentina, 1976.

<sup>2</sup> Sara López Martín and Gustavo Roig Domínguez, *Del tam-tam al doble click. Una historia conceptual de la contrainformación*, Madrid: Nodo 50, 2004.

<sup>3</sup> Sean MacBride was an Irish politician who was awarded the Nobel Peace Prize in 1974 and who, amongst many other things, was the founder of Amnesty International. UNESCO, in 1980, put him at the head of a commission whose task it was to produce a report on the importance of the press in society.

<sup>4</sup> Che Guevara would go on to write in his book *Guerrilla Warfare* (1961), "All problems should be discussed by radio, for example, the way to defend oneself from air attacks and location of the enemy forces, citing familiar names among them. Propaganda for the whole nation will use newspapers of the same type as those prepared outside free territory, but it can produce fresher and more exact news, reporting facts and battles that are extremely interesting to the reader. [...] It explains, teaches, fires, and fixes the future positions of both friends and enemies. However, the radio should be ruled by the fundamental principle of popular propaganda, which is truth; it is preferable to tell the truth, small in its dimensions, than a large lie artfully embellished."

<sup>5</sup> It is significant, for instance, that the Asociación Mundial de Radios Comunitarias (AMARC) was founded in 1983.

<sup>6</sup> Armando Cassigoli, "Sobre la contrainformación y los así llamados medios alternativos," in Máximo Simpson Grinberg, *Comunicación alternativa y cambio social*, Mexico City: Premia, 1989, pp. 63-71.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>8</sup> For more on the history of this particular experience, see Natalia Vinelli, *ANCLA, Una experiencia de comunicación clandestina orientada por Rodolfo Walsh*, Buenos Aires: La Rosa Blindada, 2002, at [http://www.desaparecidos.org/nuncamas/web/investig/ancla/ancla\\_00.htm](http://www.desaparecidos.org/nuncamas/web/investig/ancla/ancla_00.htm). The data on ANCLA used in this article was sourced from this book.

<sup>9</sup> Prior to the ANCLA's creation, Rodolfo Walsh had published investigative research such as *Operación Masacre y Quién Mató a Rosendo*, taken part in the creation of the agency Prensa Latina in Cuba, directed the workers' seminar at the General de Trabajadores de la Argentina, and in 1973 and 1974 had been involved with the popular mass-circulation daily *Noticias*. In the last years of his life, the writer joined the Montoneros organization, in which the Agency was involved, nevertheless maintaining a relative autonomy, suggesting he did not see eye to eye with the organization's leadership, something he would spell out in a series of articles. In March 1977, Rodolfo Walsh was assassinated by a group of Navy operatives. For more, see Eduardo Jozami, *Rodolfo Walsh, la palabra y la acción*, Buenos Aires: Grupo



## COUNTERINFORMATION

Editorial Norma, 2011.

<sup>10</sup> Raymond Williams, *The Sociology of Culture*, London: Fontana, 1981.

<sup>11</sup> Though there is longstanding debate between counterinformation and alternative media, both concepts stem from a collective understanding of organization, structure, messages and propositions, in terms of how they conceive access to information. For Cassigoli, the two concepts spring from different traditions. "Counterinformation," he writes, "seeks to critique and repurpose official information, and, with a working-class outlook, put it to its own service, without any need to create other parallel or alternative media." According to him, "the alternative media are spaces for information and distribution on the small scale and whose scant efficacy amounts to scarcely more than a bit of clamour in the face of dominant discourse (Armando Cassigoli, *op. cit.*, p. 69). Other authors, conversely, find this reading partisan and propose to consider the relationship between the two concepts dialectically. See, for instance, Natalia Vinelli and Carlos Rodríguez Esperón (eds.), *Contrainformación: medios alternativos para la acción política*, Buenos Aires: Peña Lillo, 2004.



## TELEANÁLISIS

Between 1984 and 1989, in Santiago de Chile, *Teleanálisis* was produced, a clandestine newscast recorded on VHS videotapes and distributed informally, escaping the censorship imposed by the dictatorship. The project stemmed from activists of the Christian Left and journalists from one of the most important journals of opposition to the régime, the journal *Análisis*, who decided to use audiovisual technology to experiment with new ways of disseminating information about events not transmitted by the communications media loyal to the régime. *Teleanálisis* provided an alternative to official television, with reporting featuring protagonists and witnesses of events linked to the politics of opposition to the dictatorship, offering accounts of a full range of incidents such as street violence and the illegal detention of people, covering strikes and walk-outs, as well as cultural events organized in resistance to the dictatorship. All in all, some 202 news reports were made, edited into 26 chapters distributed monthly on tapes through a system of subscribers and delivered personally within social organisms, trade unions, parishes, student groups, political parties and international press agencies.

The televised structure and social action of *Teleanálisis* was not without precedent. Amongst them, one might mention the implementation of educational

projects within sectors of the Chilean left, which used video as an effective tool for experimenting with more efficient pedagogical techniques. On the other hand, explicitly contradicting the left's supposed misgivings about new technologies, the Communist Youth of Chile (JJCC) in 1979, organized an underground audiovisual team to produce material for the party's internal purposes, using it as a tool for dissemination, training and indoctrination of its activists. Other cameramen such as the Salas brothers [► GUERRILLAS] risked their lives in the early 1980s in Chile capturing images of protest, such as "The hunger marches of 1982," which were shown through the "Ictus Network of popular video" and its contacts with international agencies. Finally, one should also mention the Eco group and the Video Process group. In 1982, the latter produced a series of thematic documentaries that can be seen as *Teleanálisis*' principal predecessor. By that token, the *Teleanálisis* experience was not merely about a more stable organization that was able to continue its operations over time, but one which brought about a decisive turn in the usership of video, in which it took on a potent journalistic dimension and developed a thoroughly overhauled televisual language, without precedent in Chile.

One of the principal innovations introduced by *Teleanálisis* was the clear decision to take the camera out into the street and to put emphasis on testimony. It should be pointed out that the first portable video cameras arrived in Chile at the end of the 1970s, offering new conditions of autonomy and manoeuvrability. In this way, a space was opened in which cameramen would join in the events taking place in the street and make use of this agility in their recordings. In many cases, the live recording of reality with the video camera by the cameramen of *Teleanálisis* in situations of great repression became a subversive and dangerous activity, making it possible to break with the régime of visibility imposed by the official media. In effect, one of the most terrifying milestone events caught on the cameras of *Teleanálisis* was the moment when the police shot the student María Paz Santibáñez during a protest in front of the Santiago Municipal Theatre.<sup>1</sup> The video was made available to the young woman's family and testified to the arbitrariness with which the event was dealt with by official media. In this way, *Teleanálisis* materialized the commitment to journalistic action, the likes of which has not been seen since in Chile.

In 1984, the dictatorship promulgated Decree 1217, which "prohibits reporting on events that could cause alarm within the population, perturb the tranquility of the citizenry, or that might relate to acts of terrorism."<sup>2</sup>

C

obliging the media to submit to prior censorship or to use official government press releases. Moreover, any showing or public distribution of audiovisual material had to be approved by the state-run film censorship apparatus. This legislation, however, had a loophole: it was not applicable to audiovisual production intended to be sent abroad. To evade the restrictions imposed by this law, *Teleanálisis* began all of its newscasts with the statement, "Public broadcast in Chile is prohibited."

On the other hand, *Teleanálisis* relied on the fact that the practice of alternative circulation of television, which in general involves discussion groups and contrasts with official information, could burst out of the forms of control that characterize the hegemonic use of this media.

In the end, it should be pointed out that *Teleanálisis* and the rest of the groups devoted to video production, such as *Eco*, *Video Proceso* and *Ictus*, were in contact with other similar initiatives that had been launched throughout Latin America from the early eighties on through what came to be known as the *Corriente de Video Alternativo*. Years later, in 1988, the group organized the first *Encuentro de Video Alternativo*, which was held in Chile, drawing participants from Chile, Bolivia, Brazil, Argentina, Peru and Uruguay. This led to the drafting of the *Santiago Manifesto*, which functioned as the foundational document of the *Movimiento de Video Latinoamericano*. Although the initiative gained momentum and organized a further two meetings, it was ultimately the *Havana Festival* that was declared to be the movement's permanent meeting space.

IG

#### NOTES

<sup>1</sup> See "Teleanálisis. El registro no oficial de un época," graduate thesis in Social Communications, submitted by Rodolfo Andrés, Gárate Cisternas and José Luis Navarrete Rovano, Santiago: Universidad Diego Portales, 2002, pp. 104-09.

<sup>2</sup> Germán Liñero Arend, *Apuntes para una historia del video en Chile*, Santiago: Ocholibros, 2010, p. 60.

## VISIBILITY

Politics consists in reconfiguring the distribution of the sensible which defines the common of a community, to introduce into it new subjects and objects, to render visible what had not been, and to make heard as speakers those who had been perceived as mere noisy animals.<sup>1</sup>

As soon as there exists what is referred to as a "public sphere," there also exists a struggle of the different social sectors with respect to its utilization: occupy it, take it over, make oneself visible within it. When social conflict shifted to the urban public sphere, the struggle for the occupation of streets, squares or symbolic places (from the taking of the Bastille in France to the rounds of the Mothers of the Disappeared at the Plaza de Mayo in Buenos Aires, or the public calls – or *convocatorias* – at the Puerta del Sol in Madrid) and for the whole public mediascape (features, follow-ups, headlines, etc.) were part of the strategies of the political parties and groups and of the social, cultural and / or artistic movements that were vying for their shares of power.

In these situations (meetings, marches, occupations, barricades, interventions, etc.) the different social actors make themselves known to the others (legislators, press, and the general public) and state their demands, proposals or petitions with hunger strikes, marches, encampments in public places, picket lines blocking roadways, occupation of symbolic sites, deployment of artistic strategies, amongst other things. The protests in themselves can be defined as the way in which different groups and collective identities struggle to give visibility to their demands and forms of thinking, seeing or feeling. They are a way of drawing social attention to critical perspectives, demands and lines of questioning – in short, to forms of representation of social conflict.

One of the most flagrant forms of social exclusion today lies precisely in the dispossession of the right to be seen and heard, which is equivalent to existing and mattering socially, in both the individual and the collective realms, both as majorities and as minorities.<sup>2</sup>

## THE PROBLEM IS MEDIATION

Many strategies of political and social movements that rise up for one reason or another are centred around the will to visibilize their demands or discourses, which have in some way been silenced, ignored or distorted. When such strategies do not exist, conflicts are born

with a communication deficit, usually in conflict with the ideology of concealment and privatization of the public sphere, exercised by the powers that be. Any social protest develops in a grey zone that is shot through by the dynamics of the political and the communicational. This means that the relationship between movements, parties and social organizations and the mass communications media has been, broadly speaking, problematic. The media, whose supposed function is to mediate between these social groups and the general public, only do so on the basis of their own interests, requirements and strategies, which often correspond to the same power that systematically keeps these demands out of sight.<sup>3</sup>

In this respect, whereas the mass-communication media are a site of struggle for visibility,<sup>4</sup> the media themselves are political actors. The narratives constructed by the media supporting, disapproving of or ignoring the said protests often influence the latter's success or failure. The strategy is not always hushing things up; it is often demonization, confused information, the stereotyped or prejudiced presentation of facts and their protagonists. The quest for visibility thus runs headlong against that which the different powers seek to invisibilize. Images in general, and photography in particular, are privileged objects of visibility and have been used at different times and historical moments to show or to intentionally conceal, to orient the gaze, induce certain interpretations, construe realities. The notion that one must "see to create" enjoys widespread support in our societies, where vision figures amongst the most powerful parameters of credibility.

#### DICTATORSHIPS IN LATIN AMERICA: BETWEEN CONCEALMENT AND VISIBILITY

In many of the dictatorships in the Southern Cone during the 1970s and 80s, the forced disappearance of people was the principal mode of repression. On the basis first of the Algerian experience, then of what would happen in Chile – countries where overt and indiscriminate repression led to strong international condemnation – other dictatorships, particularly that in Argentina, chose to engage in clandestine repression.

The figure of the *desaparecido* (the missing, or more literally the "disappeared") involves concealing their fate from public sight. The disappearance of persons combined a certain visibility (of detention, of raids and housebreakings, and in some cases of bodies) with secrecy (that of what happened to the detained in the clandestine detention centres). This was the specific politics of the dissemination of terror.<sup>5</sup>

The negation of the repressive power of the existence of the detained-disappeared extends to the families looking for them. One of the forms of this negation was either the absence of any information in the press or its confused, distorted and / or decontextualized presentation. To this double concealment – of the disappeared and of the families looking for them – stands opposed a double visibility. On the one hand, the mothers and other family members began carrying photographs of their sons and daughters, husbands, wives, nephews and nieces, reduced to a face, an identity, a history and a cluster of social ties, becoming visible to those who had "disappeared" them, that is, concealing them from social view. Yet the mothers themselves were invisibilized. And this is where the involvement of activist-artists and some photo-journalists played a role in thwarting this second invisibilization. Images and artistic interventions in the streets and squares helped build up the symbolic dimension of the movement of denunciation – especially the one shaped and defined by the Madres de Plaza de Mayo. "[The mothers] wanted to be seen. It was an obsession."<sup>6</sup>

Photography was also a fundamental pillar in the construction of their social image. On the basis of the actions of the human rights movement, in many cases informed and accompanied by the use of art (photographs, kerchiefs, masks, installations, giant puppets, banners, etc.), photojournalists took some emblematic photographs that became icons against the dictatorship, and remain so today.

The photos of the Mothers and other family members carrying images of their loved ones on placards, made it possible – like in a game of Russian dolls – to break this double concealment: that of the missing themselves and of the actions developed in search of them.

This new use of photographs of the disappeared carried by their family members enabled a visual deployment that photographers helped to expand. This process of facts – producing images of the facts, circulating and recognizing them – is what allowed the said images to become a form of visual construction fostering the dissemination and the knowledge of what was taking place under State terrorism.

As pointed out by Claudia Feld, "images had been crucial to representing and showing disappearance, both during the dictatorship and afterwards. Disappearance, by definition an act of withdrawal of the image, was made known, in Argentina and throughout the world, by means of images."<sup>7</sup>

From its origins in the nineteenth century, photography demonstrated itself to be an effective medium

C

of struggle against forgetting. The portrait, one of the more extensive uses of photography, served historically to bring new life to the dead, to recall the deceased to family members, and to establish ties between life and death. The use that the families of the detained-disappeared made of the photographs of their loved ones drew upon this earlier tradition, to which it added a clearly political dimension. Family members used photography not only for remembering, but essentially for searching, denouncing and making the missing reappear in the public sphere.

The photographs that slowly began to appear in the press and to multiply in leaflets, flyers, documentaries, exhibitions and books were turned into testimonials as well as into symbols of defiance; they made visible what power had attempted to invisibilize, confirming that "not only is the visual a social construct, but the social is a visual construct."<sup>8</sup>

Images (amongst which press photographs occupy a prominent place) are part of the visual construction of the social. In this construction, there is a dispute of the senses, a struggle for representation and recognition. There is competing visibility for what it is to enjoy the highest coefficient of visibility in the eyes of power. Historically, it has always been so.

Today, it is common to hear that the media have replaced the public square as the site of physical encounter and interaction, of public presence and / or social protest. These voices are often heard in the same media. Nevertheless, in various places around the globe, combinations of real and media presences can be seen emerging in public squares, streets and spaces, where new creative, controversial and critical strategies of intervention follow upon one another, which in turn generate new forms of public visibility and social action. Multiple scenarios that function at the same time as witnesses, protagonists and bridges.

CG

communication based on face-to-face contact. See Ana Lucía Magrini, "La efervescencia de la protesta social. De luchas, demandas, narrativas y estéticas populares," in E. Rabinovich, A. L. Magrini and O. Rincón (eds.), *Vamos a portarnos mal. Protesta social y libertad de expresión en América Latina*, Bogotá: Centro de Competencia en Comunicación C3, Fundación Friedrich Ebert and ADC Asociación por los Derechos Civiles, 2011.

<sup>5</sup> Pilar Calveiro, *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*, Buenos Aires: Colihue, 1998; Antonia García Castro, "¿Quiénes son? Los desaparecidos en la trama política chilena (1973-2000)," in Bruno Groppo and Patricia Flier (eds.), *La imposibilidad del olvido. Recorridos de la memoria en Argentina, Chile y Uruguay*, La Plata: Ediciones Al Margen, 2001; Claudia Feld, "Imagen, memoria y desaparición. Una reflexión sobre los diversos soportes audiovisuales de la memoria," in *Aletheia, revista de la Maestría en Historia y Memoria de la FaHCE*, La Plata, 2010, Vol. 1, Nº 1.

<sup>6</sup> Ulises Gorini, *La rebelión de las Madres. Historia de las Madres de Plaza de Mayo*, Volume I (1976-1983), Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2006.

<sup>7</sup> Claudia Feld, *op. cit.*

<sup>8</sup> Rossana Reguillo, "Políticas de la (In)visibilidad. La construcción social de la diferencia." Course: Educación, imágenes y medios. FLACSO Virtual, 2010, at [http://issuu.com/luly/docs/politicas\\_de\\_invisibilidad.\\_r.reguillo](http://issuu.com/luly/docs/politicas_de_invisibilidad._r.reguillo).

#### NOTES

<sup>1</sup> Jacques Rancière, *Aesthetics and its Discontents*, Cambridge: Polity Press, 2009, p. 25.

<sup>2</sup> Jesús Martín-Barbero, "Transformaciones comunicativas y tecnológicas de lo público," in *Metapolítica*, Mexico City, 2001, Vol. 5, Nº 17.

<sup>3</sup> By contrast, strategies of counterinformation are born with the aim, amongst other things, of abolishing this mediation, creating their own discourses, and putting them into circulation.

<sup>4</sup> It should be noted, as Ana Lucía Magrini has emphasized, that not all social protests are geared to obtaining media visibility. There are protests which are set up on the edges of the public sphere, such as the indigenous movement, which have often sought to revive alternative communications strategies that go far beyond the media of mass communication and that include



## DANCEABLE MUSEUM

As Roberto Amigo has pointed out – in reference to the Argentinian scene, though his comments could be applied more extensively to other parts of Latin America – “two complementary aesthetic attitudes coexist in the art of the eighties, stemming from the idea of the body as the support medium of the artistic: the vindicatory and the festive.”<sup>1</sup> Although the narratives constructed in the wake of that vital period set activists and the underground in irreconcilable opposition, both attitudes “asserted art as a relational practice, which can be vindicatory and festive at one and the same time.”<sup>2</sup> In many cases, the same people actually promoted initiatives in both keys. One obvious example is provided by the *Museos Bailables*, or Danceable Museums – a project curated in Buenos Aires by Fernando “Coco” Bedoya, who was the impetus behind the art-activist collective GAS-TAR/C.A.Pa.Ta.Co, linked to Trotskyism, whose activation work in contexts of struggle began in 1980 in conjunction with the human rights movement and in a variety of labour and working-class conflicts.

In the course of 1988, Bedoya organized four Danceable Museums – more strictly speaking, open invitations to visual artists, photographers, filmmakers, musicians, poets, performers, mime artists, stencil artists and still others<sup>3</sup> to occupy for an entire night the space of one of the different discotheques operating at the time (both those of the underground movement as well as more fashionable ones). The first, at *Medio Mundo Variedad*, was simply called “Danceable Museum”; the second, at *Bivo Do Pe*, “*El crepúsculo de los libertadores*” (The dusk of the liberators); and the third, at *Freedom*, “*Prima-Vera*” (First edge of spring). The discotheque’s usual activity was not interrupted, but was instead shaken up, interfered with or affected by a whole cluster of artistic propositions. The event’s very name is something of an oxymoron, and an invitation to disorderliness. Can one dance in a museum? Can a discotheque become a museum? What happened least often in the danceable museums is what happens most often in art museums: people looking at pictures hanging on walls. Danceable Museums abolished the distance of respectful expectation inherent to the conventional museum experience. There were, to be sure, a few odd pieces hanging here and there, but in such a way

– either so high up or with such little light – as to be virtually invisible. The whole experience was at times disconcerting even for the participants themselves. As Juan Carlos Romero recalls:

I was invited by Fernando Bedoya to take part in the first danceable museum and I remember that the works were hung at more than two metres above the ground and that the club was only half lit, such that almost nothing could be seen. I stood around for about half an hour and then left without knowing how it would all end.<sup>4</sup>

D

Ral Veroni, then a young poet and graffiti artist, had a more enthusiastic recollection:

The museum was a sensational idea. Coco and Emei, his partner, put out a call for artists to come to a disco and in one single night they all exhibited their stuff: painters, dancers, actors, poets, and then a few weeks later they did the same thing somewhere else.<sup>5</sup>

The tactic, Bedoya recalls, was to bring together radicalized artistic initiatives, assemble people who were doing things, and have them spend a night together.<sup>6</sup>

People and scenes that were otherwise divided or disconnected were brought together – examples including León Ferrari and the *Club de Libertinos y Expresivos* (CLE), the very young *Mariscos en tu Calipso* (Miliyo, Gordín, Lutz and Cocon), *Batato Barea*, *Eduardo Cutuli*, *La Academia del Bardo* or the *fanzine-makers* from *Parque Rivadavia*, to mention but a very few. Bedoya acknowledged that the idea for the Danceable Museum owed much to the *Festival de Arte Total Contacta 79*, organized in 1979 in Lima by Francisco Mariotti, a member – along with Bedoya himself – of the *Paréntesis* collective and subsequent founder of the *Taller E.P.S. Huayco*. *Contacta 79* brought together over a period of four days traditional genres of art (poetry, music, film, theatre, visual arts) with “uncatalogued art” (actions, assemblages and other situations).

Two dimensions underpin the proposition of Danceable Museums and were extended to other initiatives that were then taking place: on the one hand, the creation of radically ephemeral institutions (in the face of the restrictiveness and elitism of official institutions), and, on the other, the idea of “artistic unlearning.” The latter, formulated explicitly on the poster for the first Danceable Museum, set up an antagonistic logic against dominant conventions as to what is and where its boundaries are located.

It was an invitation to flee. Collective flight [...]. As we looked around from beneath the revolving disco balls of artistic transcendence, we were in the midst of the party.<sup>7</sup>

#### BODY ART

Still in 1988, together with Roberto Jacoby, Bedoya and "Emei" (pseudonym of Mercedes Idoyaga) put on a fourth, last and apothecistic Danceable Museum: the Body Art Festival, held on this occasion in a fashionable discotheque called Paladium. Throughout the night of 4 October, more than 300 performers enjoyed the "15 seconds of fame," to which Andy Warhol's well-known expression entitled them. In homage to Alberto Greco and his manifesto of "arte vivo-dito" (living-finger art), they launched a new manifesto:

Art in the body. A party of living art. The idea is that everyone produces themselves or produces something like an artwork, as a living image, that breathes, moves and speaks [...]. To be one or to be others. The body, a surface traversed by the surprise of the impossible [...]. Mobile messages, the politics of public appearance, a theatre of the instant, fashion without dictators. Against the sadness of poor, everyday disguise, the luxury of an intense image.<sup>8</sup>

Not entirely by chance, the event coincided with the art criticism festival, organized by Jorge Glusberg at the CAyC (Art and Communication Centre) for which Pierre Restany was in Buenos Aires as was Jean Baudrillard, who was part of the sizeable public. In fact, Restany officiated as one of the judges and subsequently declared to the press that what he experienced that night was the best thing that happened on his whole trip.

Participation was open to anyone interested (from Batato Barea to a woman from the neighbourhood, who was more than 70 years old) and the money collected through registration (US \$300) was earmarked for a prize for the best performance, based on public support and the decision of a jury made up – in addition to Restany – of Jorge Gumier Maier, Omar Chabán, María Moreno and Marcia Schvartz.

Four photographers were invited: Julieta Steimberg, RES, Cristina Fraire and Alejandro Bachrach, who set up a precarious studio with cardboard walls and floor right in the middle of the discotheque, used to do a portrait of each of the participants. Late into the evening, Restany – who had had a fair amount to drink – seeing a woman

performer "dressed as a lobster with a long tail and her ass in the air," chanting "Argentina, the Falklands, Argentina," put his hand on the young woman's genitals. The aggression ended in a ferocious rumpus with everyone jumping in: the public, the jury, the photographers (some of whom refused to release the photographs for the publication which was supposed to have been produced).

The pictures taken by Julieta Steimberg that night provide insight into the tremulous convulsion of the Danceable Museum: hilarious, fantastical, hallucinogenic bodies; painted, pregnant, alien bodies; unforeseen, disobedient, invented bodies. Mutant and laughable bodies. And virtually all of them done up with waste paper and fabric picked up off the street. Gumier Maier (JGM) and Jacoby (RJ) discussed the costume worn that night by Batato Barea for his performance:

JGM: I made Batato a paper costume, which we called *Papelón*. Batato and I were friends, and since he lived only three blocks from me, we saw a lot of each other. Batato was a wonderful person and he had come across some pleated crepe paper in a shop in Once – rolls of the stuff. So anyway, he shows up at my place and asks me to make him a costume out of it. [...] RJ: A little skirt with a kangaroo- or zebra-like tail fanned out from behind and above the head. During his act, he swallowed a necklace, and when he spat it out, a cup appeared and, the pearls fell into it, one by one.<sup>9</sup>

#### ROMERO: APOCRYPHAL POSTERS

From 1964 until today, a part of artist Juan Carlos Romero's graphic production has been comprised of prints, ubiquitous throughout greater Buenos Aires, that he has made – at very low cost – with portable typefaces and on cheap paper, the same as those used to announce popular dancing and musical events. The work takes the form of large print runs, which Romero defines as "industrial xylography," which he uses to poster streets and exhibition spaces.

In 1988 and 1989, Romero used this medium to print apocryphal aphorisms signed by a certain Kurt Skölzelkind. The name was taken from that of a philosopher invited by the writer Ricardo Ibarlucía, whose texts were published in virtually every issue of the journal *Cain*, which came out in Buenos Aires between 1987 and 1988, before the hyperinflation crisis brought it to an end.

Invited to the first Danceable Museum, he took a series of new posters, all bearing Ibarlucía's aphorism

152 ("For most people, identity is a mould. Personally, I aspire to be many. Above all in winter, I take enormous pleasure in contradicting myself") which Romero modified, daubing parts of the text with black tempera until, on the last poster, it was completely covered over. The work hints at a game of hiding and successive layers of concealment: a phrase laying claim to a shifting and contradictory identity, signed by a writer concealing himself through a heteronym, and hand-painted over by an artist thereby making into a unique work what had been a multiple print run, to be shown in a place where ultimately nothing could be very clearly distinguished anyway. It was the only time that Romero showed this particular work.

The following year, in May 1989, when the Grupo Escombros (that Romero had joined, together with Pazos, Puppo, D'Alessandro and Edward) issued a call to more than 100 artists to take part in "Arte en las ruinas" and to intervene in a dynamited quarry in Ringuelet, a locality near La Plata, Romero printed a new poster with aphorism 138 by Kurt Skölzelkind:

Upon the death of art, it turns out that I am the only one not to have been its heir. All those following its cortege, giving lectures and roaming about the world, are all in its will. I, thankfully, have been disinherited, leaving me free to say what I please and do as I like.

The call by Escombros, as well as "The city of art," which was done shortly afterwards in a disused quarry in Hernández, also in the area of La Plata, in which some 1000 artists were asked to participate, put forth an idea very much akin to that of the Danceable Museums: to establish "an institution that is born and dies on the same day."

#### RAL VERONI: THE NOMADIC SHOW

After making a number of incursions into the street using a variety of modes of intervention (including fanzines, stickers with poems in train carriages, and wall stencils), the Argentinian artist and poet Ral Veroni – declared by the journal *Cerdos y Peces* to be the "inventor of alternative systems of distribution and contact – undertook in 1990 and 1991 what he referred to as *La muestra nómada* (The nomadic show). It was an ambitious project to transform the entire city into an exhibition room and each of its inhabitants into a potential "private collector." It was his way of reacting to the closure or blindness of the artistic circuit in the face of the work of an active nucleus of young artists linked to underground spaces since the 1980s.

He designed and printed depictions of 42 different characters on handmade stickers, produced through a complex sequential process of photocopying, monocolouring and then five successive coats of silkscreening, one for each colour. The titles that went along with each little figure were written in the simplified handwriting that Ral Veroni would use in all of his writings of the period, in the style of Peruvian anarchist Manuel González Prada.

Once the little figures were printed, he went out into the street, where, over the following eight months, he stuck them on various backgrounds: elevators, public transport, public phone booths, toilets, guitar cases, notebooks, and on the address books of acquaintances and even those of people he didn't know. An itinerant exhibition in mobile spaces, in constant circulation and dissemination. Several museums and art galleries also involuntarily hosted parts of the clandestine exhibition. A retrospective of the full series was shown in the restroom of the Museo Nacional de Bellas Artes in Buenos Aires and, another similar show was done in the restroom of the Centro Cultural Recoleta. *La muestra nómada* came to an end in April 1991 with a large party, in the style of a Danceable Museum, with slide projections of the stickers on the walls of the Centro Cultural Babilonia, another underground dive of the time.

Amongst the characters who figured in the series, allusion was made to the aids crisis and to the lingering fear and climate of authoritarianism inherent to that post-dictatorship era, as well as an anarchist critique of the political system. There are definite relations of affinity between this practice and the deployment of work by such groups as GAS-TAR /C.A.Pa.Ta.Co, in Buenos Aires, or the Taller NN, in Lima (in terms of the use of screen printing to spread graphic intervention devices), as well as with such groups in São Paulo as Manga Rosa, 3Nós3 and Viajou Sem Passaporte (in terms of transforming urban space into a medium for their practice [►INTERVENTION]).

The critique of (party) politics went hand in hand with the critique of artistic institutions, and was transposed into the concrete action of ephemeral and unauthorized occupation of streets and museums, in order to configure new public exhibition spaces.

As Ral Veroni points out:

My possibilities for getting my work out into the world were limited, but there is no doubt that I needed to do it. So, I found myself with no alternative spaces where I could publish or do a show, nor – remember – was

D

there Internet. To fight this asphyxia several strategies for alternative dissemination occurred to me: photocopied poems that I could stick on walls, silkscreening on non-traditional media like banknotes that were out of circulation or on stickers, graffiti and stickers to modify political posters, and stencils.<sup>10</sup>

Also, through having participated in the Danceable Museums, Veroni made use of a similar format for the culmination of *La muestra nómada*, organizing a party in a discotheque. Certain that no one would stop to look at the stickers in the dark amidst the dancing, he decided to transpose the 42 little figures onto slides and project them directly onto the mass of dancing bodies.

#### RIVADAVIA PARK: A TERRITORY OF AFFECT

A nodal site in the urban life of Buenos Aires, Rivadavia Park (on the 5000 block of Avenida Rivadavia, in the Caballito area) has been a focal point for several decades now for successive youth tribes: rockers, punks, skinheads, fanatical fanzine, postage stamp or coin enthusiasts, and chess players... Collectors, bibliophiles, skaters, stencil and graffiti artists all coexist in the park. A territory of affect, it is a space of sociality and exchange, but also of violent confrontation. In the eighties, a sizeable movement of fanzine-makers developed around the used-book fair: dozens of young people were producing and exchanging their precarious publications and comic strips, most of which never got past their first issue. One of the groups got together every Sunday around the stand run by Lalo "el empanadero" – bookseller, bibliophile and publisher – where they would show the publications they had been working on, trading, selling and giving them away, while coming up with new projects. Amongst them were Dani the O, Pepe Márquez, Ral Veroni, Jorge Fantoni, Lux Lindner, Isol, Hernán, Esteban, Rafael Cippolini and many others. A very young crowd who put out their journals (such as *Under Comix*, *Nova Comix*, *Parásito*, *El Leñador Anónimo* and countless others) and who, in some cases, later went on to publish in *Cerdos y Peces*, *Fierro*, and other more widely circulated publications. Another regular at the park was Batato Barea, who also self-published several handmade fanzines such as *Historias Obvias* (Obvious stories), where he made poems by Alejandra Pizarnik, Fernando Noy, Alberto Laiseca and Néstor Perlongher into comic strips. According to Veroni,

the park had the importance of a sanctuary, in the sense of an urban cultural reserve, just as there are sanctuaries for birds. Those Sundays in the park contributed far more to my education than did school or university the rest of the week.<sup>11</sup>

For Pepe Márquez,

it was a meeting point to get away from Sunday melancholy [...]. We would all come along, and this micro society, these talks and follies were what brought us together. Lalo's stand was a place where everybody was similar, no one standing out from the others.

#### OTHER-INSTITUTIONS

Another mode of invention of other-institutions were the meetings of activist artists, mail-artists and visual poets, such as Liquidarte (Buenos Aires, 1985), organized by Liliana Maresca and the members of C.A.Pa.Ta.Co, or Tomarte (Rosario, 1990), in which Fernando Bedoya, Graciela Sacco, Graciela Gutiérrez Marx and many others took part. In these meetings, the artists discussed a common plan of action in the pursuit of unlearning art.

In several cases, they would occupy spaces completely outside the artistic circuit for their events, such as the Lavarte show, organized by Liliana Maresca and other artists in a laundromat. In other cases, their occupations were longer term, such as the coordination role played by Joan Prim and Diego Fontanet – both having joined the C.A.Pa.Ta.Co – of the visual arts area of the Casal de Catalunya, an association of the Catalan community in Buenos Aires, created in 1991, and which they opened up – in an utterly original way – to contemporary art. The Casal was one of the first models of an artist-run project and for many meant an opportunity to have a first exhibition in a space that would be attended by a lot of people.<sup>13</sup> As fellow C.A.Pa.Ta.Co member Gustavo Romano recalls:

It was my first entry into a so-called institutional space, but I didn't feel it that way. The Casal had never opened its doors to contemporary art and then suddenly it did (thanks to Prim and Fontanet). It was a truly incredible experience.<sup>14</sup>

#### CODA

What we see, then, are a set of initiatives that occurred in the early years of post-dictatorship Argentina, which undermine the commonplace that



tends to consider artistic activism as separate from the underground movement. They are practices that assert – as a political demand – “the reclaiming of the body as happiness, as a bond with others, and which can also take part in the ritual of urban mobilization [...]. Before the end of a regime of power founded on tortured and missing bodies, there was dancing”<sup>15</sup> [►STRATEGY OF JOY]. They wagered on constituting exhibition spaces – often ephemeral and precarious – anywhere whatsoever (a laundromat, a public restroom, a train carriage), bringing together otherwise scattered groups of people. The invention of these exercises in other-institutionality was not constituted as a merely parallel alternative to official circuits, but as propitious to “artistic unlearning”: a collective practice sustained through confrontation with the dominant idea of art and the assertion of art’s de-habituating capacity in the face of the habit of culture. The Danceable Museums are signs of the complex weave of exacerbated vitalism, which we have sketched out here: events that are both festive, and at the same time activist.

AL

## NOTES

- <sup>1</sup> Roberto Amigo, “80/90/80”, in *ramona (rosana)*, Buenos Aires, December 2008, N° 87.
- <sup>2</sup> *Ibid.*
- <sup>3</sup> Under the label of the Danceable Museum it was stated that there was “painting, graphics, sculpture, drawing, theatre, film, video, photography, audio-visual, performance, mime, multimedia, music, poetry, etc.”
- <sup>4</sup> Correspondence with the author, May 2012.
- <sup>5</sup> Ral Veroni, “Siempre me interesaron las estrategias populares de intervención”, in *Graffiti escritos en la calle*, at <http://www.escritosenlacalle.com/blog.php?page=2&Blog=42>
- <sup>6</sup> Interview with the author, Buenos Aires, May 2012.
- <sup>7</sup> Poster of the first Danceable Museum, Medio Mundo Varieté, 1988.
- <sup>8</sup> Poster calling for participation in the Festival of Body Art, Paladium, Buenos Aires, 1989.
- <sup>9</sup> Syd Krochmalny, unpublished dialogue with Jorge Gumier Maier and Roberto Jacoby, Tigres, 2010.
- <sup>10</sup> Ral Veroni, “Siempre me interesaron las estrategias populares de expresión”, available at <http://www.escritosenlacalle.com/blog.php?page=2&Blog=42>, 2011.
- <sup>11</sup> Recollection of Ral Veroni, published in Julián D’Angiolillo, *La desplaza. Biogeografía del parque Rivadavia*, Buenos Aires: Asunto Impreso, 2006, p. 113.
- <sup>12</sup> Interview with Pepe Márquez by the author and Evangelina Margiolakis, Buenos Aires, 12 July 2011.
- <sup>13</sup> See the interview with Joan Prim and Diego Fontanet, “Lo movido del Casal”, by Ana Longoni and Roberto Amigo, in *ramona*, Buenos Aires, N° 87, November 2008.
- <sup>14</sup> Interview with Gustavo Romano by the author, Madrid, December 2011.
- <sup>15</sup> Roberto Amigo, “80/90/80”, *op. cit.*



## TAKE A POEM

“We put it that way as a kind of a joke (*por pavear*) [...] because all we did was drink mate all day long,” explained Marcelo Díaz in an interview.

Then people said that we had found a wonderful synthesis to express the everyday. But it was the same people who had come up with it.<sup>1</sup>

D

Looking for channels to have their writing circulate in a better space than what was offered by literary reviews, young writers and undergraduate literature students who joined the foundational group of *mate/sta*<sup>2</sup> poets, carried out their first poetry paint-ups – nighttime actions in which they printed short texts in almost clandestine fashion on the walls of the city of Bahía Blanca: the minds and bodies of these young artists, who had grown up under the dictatorship, were deeply inscribed by the limits imposed by silence and fear in a city that had been literally devastated by repression in the second half of the 1970s.

But in the early and euphoric years of the nascent democracy, the streets were opened and the whole cultural climate was calling out to people to occupy them: the *mate/stras* got their first cans of paint from the Socialist Party – in whose ranks one of their members was active<sup>3</sup> – and, hand-brushed on a whitewashed surface, in the style of the political murals that were reborn in the new electoral context, the first paintings, combining poetry and images, occupied spaces in the city centre and the university district. Uruguayan poet Luis Bravo described them as follows: dreamy, childish, multicoloured drawings,” illustrating, “in an utterly non-linear way, short love poems or metapoetic interventions that led mere passers-by to cease to be so.”<sup>4</sup>

And indeed, in *mate/sta* poetics, the need to seize the passer-by was a fundamental problem, or indeed, a political program:

Bahía Blanca is a very large and very silent city. That is, murmurs are heard but whispers are lost, irrevocably, beneath a cold, distant, superficial society [...]. Thus, poetry is an excuse and it is, also, a necessary end. Poetry crosses the street and invites: come on over, shall we have some mate?<sup>5</sup>

The poem, understood as a “media of mass communication,”<sup>6</sup> thought of as an instance of real contact that sought “mutual coexistence that connects the

poet reader with the poem, enabling him to interpret the poem and give it life." In terms of artistic training, *mateísmo* differed from many isolated and elitist literary institutions in that it set out to bring poetry, the book and closed readings out into the street. As politics, it proposed a dislocation: it sought to have the passer-by go from indifference to communication, from the role of passive spectatorship to authorship: "for we are all secretly poets, and are all, every morning, every afternoon, *mateístas*".

It the process of exploring new supports and mediums that led to the *matefletos*, poetry pamphlets that the poets distributed to people, handing them out on street corners, photocopies illustrated with images and texts presenting some of the writing they had authored, along with quotes from such writers as Juan Gelman, Gabriel Celaya and Roque Dalton, which functioned like a short editorial: "For our elders, poetry was a luxury object. But for us, it is an object of primary necessity" (Nicanor Parra).<sup>7</sup> In their street gesture, the *mateístas* activated the tradition of mural poetry of the 1920s, but their initial referents were the revolutionaries of the seventies. This gave rise to the project of a people's poetry, bringing together public space as a support for practices, the role reversal between author and reader, and a neighbourhood aesthetics,<sup>8</sup> drawing upon elements of popular and mass culture.

To this end, one of the *matefletos* that came out in the winter of 1989 included an invitation: "May 21st: large neighbourhood painting." It was the first of many occasions where the *mateístas* called upon other artists, neighbours, students – in fact just about anybody passing by – to spend a whole day painting a 200-metre long wall belonging to the railway company.<sup>9</sup> There poetry moved at the tempo of the paintbrushes, cold pizza and soft drinks.

Everyone – right down to the person in charge of making the mate – became artists, actualizing Lautréamont's famous ideal, frequently cited by the *mateístas* in their murals and *matefletos*.<sup>10</sup>

Another form of appropriating the street as space and as reference to popular culture was the publishing of the *Cuernopanza*, wall journals painted on signal boxes, lamp posts and bus shelters, making use of unexpected combinations of material and different typefaces. Anyone standing around waiting for the bus could read poems, calligrams, manifestos and critical-poetic texts interspersed with large drawings. They could also discover poems by inexistent neighbourhood artists or the exploits of a neighbour in Ingeniero White, who told the history – and the ethics – of his life to a *mateísta* in an interview. The formula was repeated

in *Ochomilquinientos*, a fanzine, two issues of which were published between October and December 1991, and which included a special feature on the Bahía Blanca rock scene, combining letters written by local groups with translations of Catulo and Cecco Angiolieri, and even self-produced an almanac, which, sarcastically commemorating the 500th anniversary of Columbus' arrival in the Americas, and paraphrasing a hit song, read invitingly: "Come on Isabel, come on with the boys." "Shit, this is real culture," they insisted.<sup>11</sup>

AV

#### NOTES

<sup>1</sup> "La otra Bahía Blanca. Los *mateístas* buscan un mundo mejor en este", in the journal *Sur*, issue, author, place and date unspecified, ca. 1987. Sergio Raimondi Archives. In the original phrase, there is a play on words between *pava*, or kettle, the kitchen utensil used to make mate – the popular hot beverage from which the group took its name of "mate drinkers" – and *pavo*, or turkey, the domestic fowl whose constant skulking around the farmyard makes it a metaphor for wasting time and doing nothing.

<sup>2</sup> The first *matefletos* were signed by the poets Fabián Alberdi, Marcelo Díaz, Sergio "el Turco" Espinosa, Sergio Raimondi and Daniel Sewald, together with the visual artist Silvia Gattari. Later, the group was joined by the writer Omar Chauvié, and many poets and artists from Bahía Blanca took part on different occasions in the group's activities.

<sup>3</sup> Juan Ayerbe, "El mateísmo por Marcelo Díaz", interview with Marcelo Díaz, video, available at <http://jfayerbe.blogspot.com.ar/2012/03/poetas-mateistas-por-marcelo-diaz.html> (consulted 3 June 2012).

<sup>4</sup> Luis Bravo, "Flores en el mate (de Bahía Blanca a Palermo, primavera, '89)", in *Revista Zona*, Montevideo. "Poetas mateístas" Archive, issue and author unspecified, 1989. Sergio Raimondi Archives.

<sup>5</sup> Poetas mateístas, "Exposición a la vuelta de la esquina," exhibition program, December 1989. Fabián Alberdi Archives, available at <http://www.facebook.com/pages/Poetas-Mate%C3%ADstas/10150102966555858>

<sup>6</sup> Poetas mateístas, *Matefletos*, issue unspecified, December 1987. Sergio Raimondi Archives.

<sup>7</sup> Poetas mateístas, *Matefletos*, N° 2, Year 3, December 1988. Omar Chauvié Archives.

<sup>8</sup> Luis Brossini (pseudonym of Sergio Raimondi), "El mate es una herramienta cargada de futuro," initial draft of the article "Poetas mateístas" in the *Encarta Encyclopedia*, 1997. Archives of Sergio Raimondi.

<sup>9</sup> Poetas mateístas, "Pintada vecinal. Contra la ciudad solitaria," in *Crisis Literaria*, Bahía Blanca, N° 8, Year 2, September 1989.

<sup>10</sup> Omar Chauvié, "El lugar de la letra: nuevos soportes y lemas culturales en la posdictadura bahiense," in *Actas de las II Jornadas Internacionales Cuestiones Críticas*, Rosario: Centro de Estudios de Literatura Argentina, and Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Universidad Nacional de Rosario, 2009.

<sup>11</sup> Poetas mateístas, *Ochomilquinientos*, Bahía Blanca, N° 2, Year 1, December 1991. Sergio Raimondi Archives.

## DO IT YOURSELF

Expression used in the independent / underground scenes. Punk in its productive form. As a *modus operandi*, do-it-yourself was synthesized into a pared-down, manifesto-style statement originally published in 1976 in the British magazine *Sideburns*: beside a diagram showing the frets of a guitar, the caption read: “This is a chord. This is another. This is a third. Now form a band.”

The do-it-yourself ethic (abbreviated DIY) seeks to foster alternative spheres of production and distribution, encouraging people to take the initiative and to become protagonists in processes of artistic creation. As an ethic, it stands opposed to the sponsorship of artistic activities that seek profit and submit to the rules of the market, delegating the practice and management of art to the experts and professionals of culture, business, brand names, governments and institutions. In do-it-yourself, the keyword is autonomy. Its life and soul is political self-consciousness, which is what distinguishes it from the strategies launched by the advertising agencies (with their practices of astroturfing<sup>1</sup> and other viral marketing campaigns), and from those of the designers of cool trends, who co-opt the vernacular to informal situations. In other words, the politics of do-it-yourself means “make your own culture and stop consuming that which is made for you.”<sup>2</sup>

Do-it-yourself politics can be found in various modes of collective participation and direct democracy, prefigured by anarchism and brought into practice through direct action: “action without intermediaries, whereby an individual or a group uses their own power and resources to change reality in a desired direction.”<sup>3</sup> A politics suspicious of the rituals and methods that underpin representative democracy and, which, conversely, chooses to take social action into their own hands in a turn toward autonomism.

If one had to think of a symbolic method specific to do-it-yourself, the most exact would be that of bricolage. The idea of bricolage presupposes that basic materials, objects and elements can be used in a variety of improvised combinations, generating new meanings, purposes and identities.<sup>4</sup> Thus, it would not be exaggerated to say that the signature black jacket worn by punks – decorated by hand with safety pins, hand-painted names of bands, anarchist

patches and pins, a swastika crossed out in red (to make explicit an antifascist leaning) and other codes in many cases known only through belonging to a particular scene or movement – is a form of bricolage.

In the field of architecture, such collectives as Los Bestias in 1980s Peru used industrial waste or recyclable materials for building improvised structures, with which they intervened in the spaces of the Universidad Ricardo Palma in Lima, imagining new precarious and self-managed forms of inhabitability running counter to the modernizing models of urbanization. In the realm of communication, various practices of “semiological guerrilla” and counterinformation [► COUNTERINFORMATION, TELEANÁLISIS] also often worked in the spirit of the bricoleur, appropriating whole sets of images, official symbols and dominant discourses to annul, steal, manipulate or subvert their meanings. Various forms of culture jamming came to the fore in Latin America, coinciding with a period when artists and collectives in the United States and Canada were engaged in semiotic activism against advertising for clothing, tobacco and alcoholic beverages in the streets. Argentinian artist Ral Veroni, in the interventions that were part of his project *Bienvenidos al circo* (Welcome to the circus, 1989), made use of these situationist / do-it-yourself style tactics to repurpose the spectacular messages and symbols of posters in a critical perspective. During an electoral campaign, Veroni produced a series of screen-printed stickers – which he referred to as “graphic anatomical prostheses” with Pinocchio noses, clown mouths, bones and cross-eyed stares – which he proceeded to share with hundreds of anonymous people who used them to alter the candidates’ faces on the campaign posters. On the basis of this operation, the politicians’ appearances were better “adjusted” to their pledges and many caustic comments were made regarding corruption in Argentinian politics.

For many artists and activists, the subversive appropriation of existent tools or the recourse to using whatever is at hand to produce critical interventions, are seen as positive attitudes. In an economy of mutual aid and cooperation, repertoires of creation and struggle are extensive and multiple: fanzines, bands, alternative spaces, pirate radios, collage, screen printing, urban interventions, protests, occupations and guerrilla theatre. Non-specialization and amateurism are valued characteristics of do-it-yourself actions, typically carried out by individuals who come together to share a non-alienated and self-organized culture. Here, culture is understood as

D

a subculture – that is, as a form of opposition to the dominant culture – and of alternative-institution building: underground printing houses, communes, coops, music scenes, and so on.<sup>5</sup>

Many alternative institutions bringing together artists, groups or collectives sprouted up in the course of the 1980s in such spaces as Café Einstein (1982-84) and the Parakultural (1986-96), in Buenos Aires, which were converted into centres of the non-conventional scene, where musicians, artists, poets and actors began to appear after years of being suffocated by State terrorism in Argentina. A comparable situation arose in Santiago de Chile, where the Trolley (1983-88), a cultural centre similar to those found in Europe, initiated by Ramón Griffiero, and Matucana 19, founded by Jordi Lloret, where works of theatre, performance, fashion shows and p(A)nk band concerts were held. In Brazil, cooperatives such as the Centro de Livre Expressão (Clé), created in February 1981 by 3Nós3, Viajou Sem Passaporte, TIT as well as other artists and researchers, sought to initiate a movement of research into,– and production of, new languages in São Paulo, carried out urban interventions and collaborative publications that they sought to distribute outside the mainstream art circuit [►INTERVENTION]. These spaces became breeding grounds for the subcultures that subsisted as noise and interference from the viewpoint of surface culture.

Marginal / samizdat circuits also included a variety of alternative networks whose distribution of information was horizontal, independent and non hierarchical, using such channels as mail art [►INTERNATIONALISMS] and other initiatives of political resistance and denunciation that came to the fore during the eighties. Long before the Internet, fanzines managed to document the diversity of living histories for the protagonists of a given scene, community or movement, publishing critical reflexions on a given local politics, sparking debate and mobilization. Passed from hand to hand or sent through the mail, fanzines brought to light a vernacular graphic language with collage and dactylographic or hand-written texts. Made with cheap photocopies, they were a mix of underground comics, record reviews, commentaries, manifestos, interviews, translations and poetry.

Beyond underscoring precariousness and amateurism or the ephemeral character of the processes used, do-it-yourself stimulated Latin American artists and activists in the 1980s to carry out quick and unpredictable interventions in the streets as a form

of “p(A)nk art”<sup>6</sup> mocking the control of the police and other repressive apparatuses. Arte al Paso in Peru, Gang and the porno piety movement in Rio de Janeiro, the visual delinquency promoted by the Ángeles Negros group in Santiago de Chile, the murals of the mateísta poets in Bahía Blanca, the reversals of 3Nós3 in São Paulo, or the *siluetas* produced in a large open workshop in a public square during the third Marcha de la Resistencia organized by the Madres de Plaza de Mayo and other human rights organizations in Buenos Aires. Though these episodes diverge amongst themselves, in terms of the expression of their collective actions – whether made at the scale of a given group or through an open and public call – they have at least four points in common, all of which are genuinely characteristic of do-it-yourself:

- 1) the possibility that the knowledge acquired in the course of a subcultural artistic action be socialized for others;
- 2) the decision to use simple and cheap materials;
- 3) aesthetic informality; and
- 4) the production of alternate forms of *doing politics* with *nothing* in the everyday.

AM

#### NOTES

<sup>1</sup> Term coined in the 1980s by United States Senator Lloyd Bentsen to describe political advertisements or actions (usually with government support) claiming to enjoy spontaneous popular support.

<sup>2</sup> Stephen Duncombe, *Notes from Underground: Zines and the Politics of Alternative Culture*, Bloomington: Microcosm Publishing, 2008, p. 7.

<sup>3</sup> Uri Gordon, *Anarchy Alive! Anti-authoritarian Politics from Practice to Theory*, London: Pluto Press, 2008, p. 17.

<sup>4</sup> Dick Hebdige, *Subculture: The Meaning of Style*, London: Methuen, 1979, p. 103.

<sup>5</sup> Dick Hebdige, *op. cit.*, p. 148.

<sup>6</sup> The term “Punk Art” was used by critic Richard Goldstein in an article published in the *Village Voice* in June 1980, on the exhibition *Time Square Show*, put on in New York that same year and organized by the group Collaborative Projects. For more on this term, see Alan W. Moore, *Art Gangs. Protest & Counterculture in New York City*, New York: Autonomedia, 2011.



## DOCUMENTOGRAPHY

Assume an event of open life (unresolved, uncertain situations) as artistic research.<sup>1</sup>

Right from the first years of the Chilean military dictatorship, which started with the military coup in 1973, there were many cases of people being illegally detained and disappearing. Military intelligence units would besiege supposedly subversive public spaces such as the universities, where professors and students were subjected to persecution and repression. This process led to the mobilization of the victims' family members and of human rights organizations, who undertook a series of actions intended to gather and systematize information, which was collected in archives of photographs, recordings and drawings.

Following the forced disappearance of his brother Alejandro in 1974, Chilean artist Hernán Parada started out on a thorough search in which artistic research was to play a fundamental role. According to Parada, it was not enough "to show images and/or produce some kind of physical expression such as a street protest alone, rather [...] my experience of joining up with other artists exploring the limits led me to realize that it was feasible to define and to declare the event of forced disappearance as an Openwork."<sup>2</sup> The organization of the events experienced in the aftermath of the forced disappearance of his brother pushed Parada to construct a device for the socialization of experience known as Documentography, which drew attention to the dissatisfaction of the artist and his family at the absence of information regarding his brother's fate. Though initially the concept of "Openwork" led to a memory device essentially comprising an installation of objects, as time went on this structure was enriched by a list of a series of actions in the public space that Parada carried out alone or together with Chilean artist Luz Donoso. In Parada's actions, a fundamental role was played by a mask based on a photograph of his brother Alejandro, with which he would have his picture taken in various places throughout Santiago.

The use of art to deal with the extra-artistic would be one of the force vectors characterizing the successive Openworks. Parada first presented the proposal in 1979, in a collective exhibition in the Gallery CAL (Coordinadora Artística Latinoamericana) in

Santiago de Chile. His Documentography, *Obrabierta A*, was accompanied by a sign that read: "This Documentography is to be understood as part of an Openwork currently underway." The installation was comprised of a piece of wooden furniture that came from his parent's house, photographs, school notebooks and other documents that provided an account of the lifeline and the absence of the artist's brother. In the same way, Documentography was conceived as a structure of organization of information in a process pointing to the cessation of uncertainty over Alejandro's fate. The recollection of a period of his life prior to his disappearance turned into a prelude (and an invocation) of his reappearance. By means of the processual character of its structure, the artwork (or "eventwork") reproduced the open nature of an "empty event" whose conclusion also implies the conclusion of the work itself.

In the work he did on the concept of Openwork for his undergraduate dissertation in 1980,<sup>3</sup> Parada was unable to include the case of his brother. This was due to the delicate situation in which the artist and his family found themselves through having denounced the disappearance and the situation of the university, which was besieged and controlled by units with allegiances to the military regime. The research for the Openwork model focused on the case of Gary Gilmore, a serial killer in the United States who requested the death penalty and refused to receive any type of assistance in making an appeal or having his execution in 1977 commuted. The Gilmore case interested Parada as an event, but also because of its intense coverage in the media. Transforming the event into a work in a new Documentography came in response to the desire to reconfigure its temporality beneath the structure of an Openwork, reflecting, along with the dedication to his brother, "the uncertainty that stemmed from the case, the play between dying and living, the expectation of an ending."<sup>4</sup>

Parada defined the concept of Openwork as a model and a system that enabled the information to be organized around a given event, like "the sum of the media that enable its assimilation / understanding as an artwork."<sup>5</sup> However, the circulation of this artwork was by no means to be reduced to spaces within the art system; but rather it sought to expand them to the territories of social struggle. The Openwork responded to a "formula" comprised of a Declaration (the identification of the event), a Fundamental (the reason why the event was made into an open work), a Location (stating the place and context where the event occurred), a Beginning (how the event started), an End (stating its closure) and a Duration or temporal extension. The

D

Organization of the event was divided into Structure and Development. The former included the different organizations that took part in the event, whereas the latter was made up of the actions and the reactions which occurred because of the emergence of the event, and which influenced it as it unfolded. In the end, the section dedicated to the Knowledge of the event consisted of the information that the mass media and other agents generated around it, as well as documentation related to other actions derived from the event.

The third event that Parada took as a pretext for his Openwork was an operation by the Colombian guerrilla group M-19, which he designated as an "art event." He was referring, in fact, to the holding of diplomats and civilians in the Embassy of the Dominican Republic in Bogota in February 1980, for a period of 61 days. The element of uncertainty in this particular Openwork lay in the fate of the hostages. In the years that followed, the artist was to produce other actions as part of the Openwork and Documentography that would stand out from the collection of objects and would enter the public arena. In the course of 1984, Parada visited sites in Santiago such as the university where his brother had studied,<sup>6</sup> the Central Train Station, the unknown-persons section of the main cemetery, the Plaza de Armas, the courthouses and a variety of cultural centres. The action he carried out at each of the sites consisted of putting on a paper mask with the picture of his brother Alejandro's face, the same image that is still used today on his missing person poster.

Concealed behind the mask's somewhat phantasmal appearance, the artist would approach people in these places and seek to strike up conversations with them. These actions were documented by photographs and audio recordings, in such a way that the critical intervention, the public staging of the disappearance, had a subsequent effect in the representations of the political in art. The use of the mask in the actions ramped up the tension around the control of identity by the State through the photographic registration of his brother's face, denouncing the forced disappearance brought about by that same institution. The artist doubled up his identity with that of his brother in an act of solidarity that turned his body into a support for photographic memory. In this respect, Parada's action was a silent act that used family closeness as a catalyst for the search for the missing relatives.

#### ENDLESS ARCHIVE

The work of Luz Donoso, Parada's friend and collaborator, also resorted to the invocation of the disappeared

in public space through the construction of experimental devices based on photographs. To do so, Donoso made use of the photographic archives put together by human rights organizations. One of the first archives to be set up was that of the Vicaría de la Solidaridad, established in 1976, but whose origin goes back to October 1973, with the emergence of the Cooperation Committee for Peace in Chile. Using photographs from the archive, artists like Parada and Donoso began to collaborate with organizations such as Familiares de Detenidos y Desaparecidos en Chile, founded in 1975, collecting tattered photographs of their loved ones and enlarging them. Right from the early years of the dictatorship, there had been attempts to establish a photographic archive that could be used in searching for, or making legal enquiries about, the disappeared. In this context, one of the first initiatives launched by Donoso was the creation of *La huincha sin fin... hasta que nos digan donde están* {An endless huincha... until we learn where they are}. The *huincha* was made up of large strips of paper containing photographs and lists of the names of the detained and disappeared in Chile, as well as images – taken from the press or counter-information media – of different marches and actions in Santiago. It also included an extensive collection of anti-dictatorship flyers and pamphlets. The *huincha* thus became a device of denunciation and visibilization in construction, a sort of archive of what was still to be done whose structure was to remain unfinished until the fate of the victims and their location of their bodies was revealed.<sup>7</sup>

PV

#### NOTES

<sup>1</sup> Hernán Parada, *Obrabierta*, dissertation submitted to obtain an undergraduate degree in engraving, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, 1980, p. 31.

<sup>2</sup> Email exchange with the author in April 2012.

<sup>3</sup> In this text, Parada carried out an extensive investigation in which he provided arguments distinguishing his proposal from that of Umberto Eco's *Open Work*, though he proposed several starting points that stemmed from his reading of Eco's book.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>6</sup> Alejandro Parada disappeared after having been detained in 1974 in the University of Chile's School of Veterinary Medicine, along with a group of students.

<sup>7</sup> Another proposal that stands out are his *Calados para marcar fechas y lugares determinados en la ciudad* (1978), a set of matrix-devices made up of fragments of unknown bodies with which he marked the city in a stencil-like fashion. The chosen places corresponded with those where it was known, or was rumoured, that the regime had carried out repression, murder and torture. These actions of anonymous denunciation sought to bring out into public space the malaise that the dictatorship confined to the private sphere.

## DOING POLITICS WITH NOTHING

1. The hallmark of the political art of the 1980s is that it owes its existence to defeat. This all-too-rarely noted point is nevertheless central: it sets it apart from any artistic action or political image produced in the preceding decades, which aspired to play a role in the process of revolution and liberation. Except in Peru, the art of the eighties lacked any prophetic or teleological value, and operated on a bottom line of defeat. It was disarmed art. In the mid-sixties, Pablo Suárez was able to assert his desire to use art as a weapon; in the last analysis, artistic practice was to be abandoned so as to move underground and to take up the armed struggle or industrial proletarianization. So art was to emulate the strategies of political action in becoming swift, tactical guerrilla action, disrupting the system. In the eighties, political action was, on the contrary, to seek support in artistic tactics. Acting with nothing. Sartre's children yielded to Foucault's children, it was time to understand the punishment.

2. One must accept Latin America's asynchronism, its historically short time frames, the impossibility of a common, unified discourse producing images and registers of the same validity everywhere. For this reason, art in Peru is armed with hanged dogs, portraits of Mao, displays of dead bodies. Violence is an integral part of the artistic act; indeed, it is a constitutive part, for art gains acceptance only as armed violence, void of sublimation or metaphor.

3. Armed violence forced the abandonment of art; forced it to embrace militancy. If images were produced they lacked density as the repressive process immediately turned them into anecdotes; for this reason, the art of the seventies had recourse to realism as a form of parody: the aesthetics that authorized social interpretation related the impossibility of doing politics and, thus, annulled the visual tools. Realism was only able to live on as an aesthetic residue for militant artists, convinced of the effectiveness of murals or the literal nature of easel painting. Perhaps for this reason, the aesthetic actions of the eighties basically emerged as a means of overthrowing realism as politico-aesthetic discourse; hence, they

invented a new genealogy in which Tucumán Arde occupied a prominent place (which also provided a revolutionary tone to the effect that the failure of actions could be reversed as a triumph over time, for a broader audience). Revisiting the political conceptualism of the sixties also provides the opportunity for invention as an avant-garde movement, but if it was secondary to the revolutionary struggle, today it has become structural, politics being defined by aesthetic action. The artistic activism of the eighties did not challenge the autonomy of art as an institution since it was operating in a different space of legitimation, in another institutionality – that of the social movements. It neither sought “support” in the human rights movement, nor produced “images” in the context of mass mobilization, but rather it was constituted by them. Aesthetic action was the form assumed by political praxis. As a sidenote: the alliance with the painting of the 1980s, the Argentine trans-avant-garde and, perhaps, the Chilean *Avanzada* scene can be found in the aversion to realism.

4. Aesthetic actions appeal to the timeless, to that which is or is not, to that which belongs nowhere, which is missing. However, it may be effective in forming a campaign: for saying no, for the freedom of political prisoners, trial and punishment, etc. Its outside is when it acts on the basis of watchwords, which rhetorically propose the impossible: *aparición con vida* (appearance alive). Disappearance not only to sketch the contours of absent bodies, but also to accept the fragility with which it is done.

5. The actions took place in a technological void, prior to the digitalized network society. Thus, its visual affirmation stemmed from a marginal materiality, using screen printing, photocopies and the body as its medium. A proletarian materiality of naked bodies on horseback.

6. The martyred, messianic body had to give way to the naked, dancing body. From the tortured body to the festive body, assuming responsibility for the mutation produced by the violence of the seventies. The surviving bodies laid claim to pleasure as a political demand, which stood in stark contrast to the morality of the human rights organizations, which perpetuated the logic of revolutionary militancy, the model of the fallen sons and daughters. The silhouettes may be interpreted as messianism, as resurrection; and yet, they do not encompass any notion of death nor of return, but only of disappearance.

D

7. The counterposition to the aesthetic activism of the eighties was neither some sort of residual Stalinist visual rhetoric – whose swansong was muralism in the Managua of the Sandinista Revolution – nor the conceptualism of biennials. The real conflict was in the power of advertising over politics, which was a consequence of imposing organization onto the political parties of democratic transition. One of the most constant actions was subverting advertising: interventions on bourgeois political posters and the development of political graphics seeking to interpret a “popular aesthetics.” Minimal intervention to prevent maximal effect.

8. One feature of the eighties was the coexistence of a residual political conceptualism, of Stalinist legacy, whose fullest expression was in mail art, and its political basis the idea of “solidarity.” This option for art to act upon consciousness, to elaborate protection and mutual-aid mechanisms was only effective in its own “campaign.” Its aging lay in the idea of the physical distance that constitutes it (and gave it meaning), its rhetorical play between the front line and clandestinity. Conversely, the 1980s were fundamentally about bodily contact, moving from private, clandestine touching to public celebration. Technological advances transformed mail art into a politics of nostalgia, a testimony to the certainty of the Party over the long term. Today they are postcards of defeat.

9. The majority of aesthetic actions failed in their objectives, and for that reason any discussion took place from the perspective of the silhouettes of the detained-disappeared, and managed to separate itself from the specific context of their production, removing their creators and standing alone as a collective outcome, the dissolution of action into symbols. Meanwhile, all traces of the deep political debate triggered by the *Siluetazo* actions between the Madres de Plaza de Mayo, Peronism and the groups of Trotskyist artists were erased. The fleeting political moment that passed between the collapse of the Argentinian dictatorship and the election of a democratic government in Argentina in 1983 was what determined its exceptionality. It was the aesthetic action of an absence of government, where bourgeois power had been severely weakened. For this reason, it adopted the method which involved taking the public sphere, and then blended in with the fiesta and the short-lived victory. Since that time, all actions have returned to their isolated groups cloistering, to their

status as minorities, to proclaiming their “artistic” condition, to the individual assertion of their “artists”; at best, they became counterinformation. Having lost all political effectiveness, they have accepted their incorporation as institutions, somewhere between academia and the museum. They became democratic art.

RA



## ENUNCIATING ABSENCE

The systematic policy of slaughter and the forced disappearance of persons, administrated by the dictatorial régimes installed in the seventies throughout South America, prompts the reaction of different strategies in the struggle to urgently mobilize the sight and sound of those bodies which the repressive forces wished to relegate at all costs to invisibility and silence: the violent banishment of the victims of terror, on the unresolved threshold between life and death, between presence and absence.

The use of photographs, body outlines, and many other media managed to give representations of the disappeared within the order of the visible, to definite political effect. On a less massive plane, actions such as *Tu dolor dice: Minado* [Your Pain Says: Undermined] and *Homenaje a Sebastián Acevedo* [Homage to Sebastián Acevedo], by *Las Yeguas del Apocalipsis* [The Mares of the Apocalypse], or *Por la vida y por la Paz* [For Life and Peace] and *Por el arte y por la paz* [For Art and Peace], by Clemente Padín, work on the problem of political violence and people's disappearance from the visual register, but one predominated over by the sounding body, by the voice and by reference to names, ciphers and numbers.

In the first place we may wonder what particular forms of presence and absence are being called into play within the register of sonority. Sound, and in this sense also the voice – a raised political voice crying out – does not participate in an intrinsic logic of visual appeal, that is to say, of demonstration, nor of that which appears. Rather, the sonorous calls into play an evocation,<sup>1</sup> which implies a particular form of presence: the sonorous neither constitutes presence nor supposes an already established presence, but rather it “anticipates its arrival and holds off its departure”.<sup>2</sup> In other words, the sonorous evokes “a presence in the sense of a present that is not a being” – not in the stable and consistent sense of the word – “but rather a coming and a passing, an extending and a penetrating”.<sup>3</sup> Visual presence is already available in the imaginary before I see it, whereas sonorous presence arrives, or would be, that which, through the difficulty of withdrawing itself from sonority (since ears are lidless) amounts to an attack.

The proper name, however, is founded on an ambiguity: it bears the mark of the other, of what was

given and received by the other; and at the same time, is the first property that calls to mind the coincidence between bearer and name, or, to put it another way, the power of the name resides in its power to certify a self-coinciding, that of the bearer with his name. Thus, one's first name is the inaugural act of an identity which initiates the subject into the time of language and which sets into motion an accumulation and retention of traces that must be assigned to an ego.

Even so, the name is not the bearer. There is a disjunction between name and body, between the living person and his/her name, which takes on special relevance in the recourse to speaking names aloud, either as a way of enunciating the absence of the disappeared or of summoning up the presence of what arrives and then withdraws without our being able to seize or apprehend it, which may be the form by which a ghost makes itself present. For a ghost is a presence/absence that cannot depart until the debt related to its life process has been resolved. And it cannot depart, not because its spirit is “roaming,” so to speak, but rather because it remains present in the memory of those who are conscious of the violent process that surreptitiously cut off its vital force. As Derrida notes, every proper name seems “a priori a dead man's name, a name of death”.<sup>4</sup> To utter the name of a *desaparecido*, a politically disappeared person, may be to speak out about that which, beyond the spell cast by the ‘final period’ with which official politics closes its accounts, will never be truly dead. And although the body dies, what cannot die is the name, so that if the bearer “returns” to life, “he will do so in name and if life returns, it will return to the name but not to the living, in the name of the living as a name of the dead”.<sup>5</sup>

If the name is the name of a dead person, the numerical series beside that name is a cipher, and takes us back to the idea of deciphering as apprehending. In this case, apprehending the inapprehensible, the ungraspable, since it is not possible to grasp the void and the cipher is, in its etymological meaning, empty.

Names in particular numerical series (national ID numbers) aid the identificatory policies of the State which, although they make up part of the biopolitics of control of life, are also available as police identification techniques for those subjects who may pose a threat to order. In the case of the disappeared, the State has to accept responsibility for the subversion of its own mechanism of identifying and of establishing of identity in order to respond and take responsibility for a body the existence of which it has itself ratified. In this regard, the disappearance caused

E

by the State itself contradicts the very identification imposed by its logic. To enunciate the full names and the numeric series that permit the identification of each disappeared person subverts the very tool of control of the State to demand justice, to bring it down, to question and appeal questioningly against it.

#### FOR LIFE AND FOR PEACE

In what it says, the voice gives utterance of itself. Through and in the voice, the word is enunciated as the memory of something that has been extinguished among us [...]. The voice is an archetypical form, connected in us with the feeling of sociability [...]. Voice implies hearing [...]. Hearing (more than sight) is a privileged sense, the first to awaken in a developing body. The voice in its quality as bodily emanation is a motor of collective energy.<sup>6</sup>

In 1987 and 1988, Uruguayan artist Clemente Padín stages the performance *Por la vida y por la paz* [For Life and for Peace] in Montevideo. The action unfolds in both the public and the private sphere. The initial setting of its first edition is a boxing ring. In that space, intended for combat or struggle between two opponents, Padín reproduces the violence of massacre against political bodies during Uruguay's military dictatorship (1973-1984). The artist picks up a plaster bust and with all his force bashes it with a club while counting up to 172, which corresponds to the number of the country's political disappeared. This figure, which might simply be enunciated as the sum of these bodies, is split up in this action, in order to reproduce, through duration in time, the immaterial presence of the bodies that are not occupying the space. The equation time-space, presence-absence which *Por la vida y por la paz* opens up, reconstitutes memory through the sounding body. It subverts that obligatory numerical register required by the State for monitoring the existence of citizens in order to give a place to the number of disappearances this same State has caused.

Every blow by the State – literally, every coup d'état – is a fragment of the pulverized social body. To give presence to these numerical bodies forces the memory and, through its own well recovered vitality, demands that justice be done for every citizen at the massacre by the State.

His second appearance takes place in the exhibition of the *Movement for Life and Peace: against the nuclear horror* (1988), in the Tristán Narvaja fair which is regularly held every Sunday in Montevideo. On the occasion of the World Day for Disappeared Political

Prisoners, in the brief International Exhibition of Solidarity Mail Art, held on the sidewalks of the Universidad de La República, Padín, with help from the artists Antonio Ladra, Jorge Caraballo and others, presents this performance again.

With every blow, a number is called out: one more person disappeared by the authoritarian State forces during the military dictatorship. The enunciating voice loses its name in order to raise the voice of one who, prevented from showing himself, remains present. It announces the justice denied to these citizens silenced by force. While Padín is counting the numbers and meting out the blows, Ladra is writing them down on a poster board hanging on the back wall. By the time he gets to the last body, the plaster torso has been completely destroyed. Padín places his own body before the poster board, now covered in the numbers, and Ladra draws the outline of his body on it. Once more all these disappeared are transformed into one single social body and, taking up the symbolism of sacrifice and Christian crucifixion,<sup>7</sup> this body is broken up and distributed among the public, which finds itself called upon to contribute to the action's basic idea: in addition to reactivating social political memory, this performance has sought to make clear every person's responsibility toward the collectivity, to emphasize the power of questioning and contestation of the government decisions made in those first post-dictatorship years in order to absolve responsibilities and blames for the violent immediate past. During the action, signatures were gathered to launch a possible referendum against what was popularly known as the law of impunity.

Officially baptized the Law of Expiration of Punitive Claims on the State, which went into effect in 1986, it established the expiration of the 'exercise of punitive claims on the State concerning crimes committed up until 1 March 1985 by army and police employees, equated and assimilated for political motives either on the occasion of carrying out their functions or on the occasion of actions ordered by the commands active during the de facto period'.<sup>8</sup> After the mobilization organized by different sectors of society, this law was defeated by popular plebiscite the following year, in 1989, proving once more the power to make change and to reverberate that the voice can have in public space.

#### FOR ART AND FOR PEACE

Years before, in the opening of the mail art exhibition *Mailart aus Lateinamerika* [Latin America Today]<sup>9</sup> at

the DAAD Galerie (in West Berlin) on 26 May 1984, Padín<sup>10</sup> presents the performance *Por el arte y la paz*. The inclusion of this action before the fall of the Berlin Wall, at a moment in which that territory was a direct mirror of, and the clearest boundary between, the capitalist and socialist blocs, means that his work takes on a paradoxical character in that geography: although he is invited to Germany with the implicit aim of promoting a sort of success for the Western world, what the artist creates is an unexpected space for denunciation of the decades of torture and repression in Latin America, in bringing back together artists from different countries on the South American continent [►INTERNATIONALISMS].

There, the traumatic memory of that social experience so intensely lived in the flesh is expurgated and exorcised in the performance conceived for the opening of the show. The action includes the reading of a text in German that denounces "the violence and arbitrariness of the authoritarian and fascist régimes which, for the sake of the doctrine of national security imposed by the U.S. Pentagon have been imposed on Latin America." Here the point was to make explicit all those "compulsive forms of information gathering," that is to say, the techniques of torture, but at the same time to understand this mechanism within a broader context of continually renewed colonial domination, and of the imposed restrictions of access to the most basic means of survival, a legacy of the unequal social system set up in those countries.

While "Latin America today" was being described and the most serious problems affecting the region were being denounced at the tops of their voices, artists Nadjia van Ghelgue and Volker Hamann, wearing skull masks [►MASKS], represented the "lords of death" by simulating all those torture mechanisms applied by the repressive authorities in the various countries that suffered dictatorships between the seventies and eighties.<sup>11</sup>

The action clearly superimposes the different forms of torture that affect the region: those that are seen, those that are heard, those that are felt, and those meant to silence.

Through this set of forms, one comes to see that, in this context, the entire body is political, from that of the person going hungry or being kept illiterate, to the one subjected to torture by the dictatorial régime. Such a situation clearly shows that dictatorships in that part of the world are not solely those recognized as authoritarian political systems, but rather ones which resonate in a social structure still beset by a "colonial power matrix" based on inequality.

The body outline drawn on the large poster board this time bears the letters "NN," alluding perhaps only to the political disappeared, but also to those disappeared who could not even intervene socially, victims of the most basic needs to keep alive. In the upper part, alongside the hollow left by the cut-away silhouette, stands a striking sentence from the Brazilian process/poet<sup>12</sup> Wladimir Dias-Pino: "Whoever looks is responsible for what he sees." The motto bears within it the motivation for the work of making visible and denouncing which immediately transforms the viewer into a participant and makes him/her jointly responsible for this denunciatory manifesto about Latin America proclaimed aloud in 1984.

#### LAS YEGUAS DEL APOCALIPSIS: POLITICIZING MOURNING

In what follows, let us examine a series of actions in which Las Yeguas del Apocalipsis [The Mares of the Apocalypse], the duo made up of Francisco Casas and Pedro Lemebel between 1988 and 1993, showed their solidarity with those closest to the victims of the dictatorship. Involved were actions in which the queer bodies of Las Yeguas intervene in the politics of memory in order to carry out a series of contaminations and displacements on the field of representations of human rights and the figure of the political disappeared.

The first of these, *La conquista de América* [The Conquest of America] (1989), performed while the régime of Augusto Pinochet was still in power, took place on 12 October 1989 in the Commission for Human Rights. It is an action that intervenes in the crossroads between dictatorial political violence, AIDS, and the dispute over the country's symbols vis-à-vis dictatorial nationalism. Casas and Lemebel have a personal stereo taped to their chests, playing music they alone can hear. They dance a *cueca* – the traditional dance of Chile which represents a man's love conquest of a woman – with their feet bared on a map of Latin America that is covered with the broken glass of Coca-Cola bottles.

The map, the dance, and the title of the action suggest a superimposition between the colonization of the territory and the colonization of the body, since the *cueca* as a dance of "conquest" might be an allegory of miscegenation. The action ambivalently alludes to the continent besieged/ seduced by a queer sexuality, and at the same time, to the historical subjugation of the homosexual body throughout the region.

E

On the other hand, during the years of the dictatorship, the *cueca* became a disputed national symbol. The military régime declared it to be the national dance, at the same time as the women of detainees and disappeared men change the choreography so they can dance by themselves, as a way of denouncing the vanished bodies of their men. Quoting the *cueca* danced by women, Las Yeguas stage a homosexual courtship, adding one more layer to the detour over the sex-gender sanctions contained in this local dance. At the same time, the *cueca* danced by Casas and Lemebel on glass shards that cut their bare feet, prompting a confusion or mingling of the flows of blood that seep out through the incisions in their skin, seems shadowed by the contagion of AIDS, which causes other losses to appear alongside the victims of the dictatorship: the losses of those destroyed by HIV.

The displacements in the vernacular dance that Lemebel and Casas execute end up resignifying the solo *cueca* danced by the women of detainees and disappeared men. In so far as Las Yeguas underscore, besides the pain, the erotic element in the choreography, they show that this solo dance by a woman outlines another absent body, one not only sorrowfully longed for, but also one desired. In emphasizing the bond between mourning and desire, Las Yeguas allow for an amplification of the construction of identities by the woman who resists the dictatorship; not only as a mother, a chaste widow, a sister, a daughter, all de-eroticized figures of self-abnegation, in keeping with the background of militant and Catholic-Christian morality rooted in the Chilean human rights movement. It took a duo of “queens” to underscore the erotic desire underlying the choreography of the *cueca*, to recover the relationships between mourning, vulnerability, and desire.

Four years later, with their last joint action, *Tu dolor dice: Minado*, Las Yeguas del Apocalipsis intervene again in the field of representations of political violence, but now in a post-dictatorial staging governed by lack of memory or wilful forgetfulness and the theological narrative of neoliberal modernization.

Confronted with the crimes perpetrated during Augusto Pinochet’s dictatorship, the human rights policies of the new democratic government of Patricio Aylwin declare a commitment to the search for truth. It thus justifies the postponement of justice: and limits itself to publishing the Rettig Report – with the findings of the Truth and Reconciliation Commission Concerning the Victims of the Dictatorship – without putting those responsible on trial.

Hence, after its publication in 1991, the relatives of the victims initiated the Rettig Report Marches, which occupied the streets of Santiago, opening a new chapter in the steady path toward demanding justice. In a scenario in which erasure and impunity were necessary in order to maintain the pacts that would sustain the post-dictatorial consensus, Las Yeguas del Apocalipsis join the voices that underscore an unresolved conflict: there is no truth without justice, and the lasting validity of mourning that cannot be concluded needs to be politicized.

In this context, Casas and Lemebel present *Tu dolor dice: Minado*. This is an action which addresses the issue of sounding out from its very invitation: a postcard that sends out the image of an ear. It might be – we don’t yet know – the ear of a corpse, an ear that has ceased to hear. At the same time, the ear, in the foreground, might already anticipate an invitation to listen, to lend an ear. So that, although there will be bodies, there will be image, a crime scene, there will be, above all else – the invitation makes that plain enough – a secret which is going to be told; a creation of resonance, more than one of evidence.

The action takes place in September 1993, in a former torture centre on Calle Belgrado, just a few paces away from Plaza Italia, in the heart of Santiago,<sup>13</sup> and it opens onto two different scenes.

In the first scene we see the patio of the house on Calle Belgrado. Out in the open a video is projected, showing images of an earlier intervention Las Yeguas del Apocalipsis presented at Concepción University in 1992: Homage to Sebastián Acevedo, the mine worker who, in 1983, in the Plaza de Armas in Concepción, set fire to his own body in protest over the disappearance of two of his sons.

The projection, with the record of the action, shows Lemebel and Casas lying on the ground, forming a vertical strip much like that of the Chilean territory itself, and exposing their bodies as a surface of contact with the minerals mined in the area: lime and coal. Their bodies are covered in quicklime – as is customary in the handling of corpses – which, on contact with the dampness of their skin, produces slight burns.

At Lemebel’s feet, a bag of lime has on it the letter S, standing for South. At the other end, Francisco Casas clutches a TV set with the letter N, standing for North, made out of dollar bills. At the far end, there are TV sets on which Pedro Lemebel’s video Hospital del Trabajador [Worker’s Hospital] is being projected [►FLASH ACTION]. An assistant spills out coal, forming a line that crosses them perpendicularly, and then sets



the mineral on fire. The two bodies are thus crossed as if by a crevice, as the sign of a wounded territory.

Throughout the action, one hears the reproduction of an audio with the recital of names of cities and a series of numbers taken from IDs. Cities, a signal that refers us to the decisive datum of forced disappearance, the place and the date on which the kidnapping occurred, as a point at which body and identity are separated. And the numbers, those which during the Chilean dictatorship the police forces ask for as a means to identify the passerby, casting suspicion and exerting control on any citizen they choose in the public space. Las Yeguas are quoting one of those State identification procedures which form part of the monitoring politics of life and which, at the same time, are available as police identification techniques of those subjects who are sanctioned as a threat to order, and they subvert them in a particular form of enunciating absence. Those numbers are of Lemebel and Casas's own IDs, and are repeated again and again together with the names of cities, situating Las Yeguas in the place of those bodies already stripped of name and identity, turned into a cipher, a void. Lemebel and Casas put themselves in the place of the disappeared bodies, thus giving a place to a scene that seems to be that of the nameless bodies: Chile as one mass grave.

The second scene, which might be described as that of names without a body (or of the name as ash, as all that remains when the body vanishes or is snuffed out), transpires in the underground room of the house used during the dictatorship as a secret detention centre. There Lemebel and Casas set up a sea of cups of water and continuously sit with their backs to the public in order to offer, in a sort of profane litany, a reading aloud of each of the names of the victims of the dictatorship recorded in the Rettig Report. Between them, as they sit facing away, and the sea of cups, is a television monitor transmitting live what the audience cannot directly see: their faces as they read.

From a certain perspective, this seems to be the scene of an interrogation. The signs of torture are there, the table, the bodies with their bare torsos, the water cups intact, bespeaking thirst and at the same time the obstacle to swallowing liquid as a consequence of electricity having been applied to the body. The homosexual bodies, mid-stage, would seem to be, in a legal sense, 'appearing' before the camera lens (which could be a security camera, that of neoliberal television, or just a camera). However, despite all the signs in play, what's going on is neither a scene

of confession nor of informing. In reciting the name of each of the victims, with whom they have no prior connection, Lemebel and Casas establish, in the act of uttering the names, a pact or a clandestine alliance (against oblivion, for justice) with those banished only yesterday.

On the other hand, Lemebel and Casas's gesture of enumerating aloud names organized alphabetically involves the act of reading off a list, that is to say, of calling aloud so that the persons whose names figure in a roll call respond.

In effect, it would seem that the name contained a promise to return, and so a just and precise voice pleads. It remains, and gives echo to, a call that goes unanswered. That is to say, it makes death echo as non-response. In the rapture of form carried out by sound, it is not a form of disappearance that appears there, but rather a certain experience for the survivor of "non-response".<sup>14</sup> It is necessary to know how to receive the silence of the dead. That is the stolen secret that the voice makes audible, the resistance to forgetting that rends the operative continuity of the appeasing narrative of the neoliberal democratic pact.

For that reason, perhaps, this action brings into play not only a political testimony,<sup>15</sup> but also a form of enunciating absence, since along with a politics of the voice (a voice that validates each of those names as it pronounces them, pointing to the absence of their bodies), it becomes necessary to think here, at the same time, of a policy of silence (the silence of the non-response, the impossibility of hearing the voice of a dead person as a form of giving that person presence). Whereas the official policies close the text with a period, a 'full stop,' seeking to negate an open wound, here Las Yeguas rebut with a demand that makes forgetting impossible: to give name and presence to whoever has disappeared, in order to demand justice.

Through varied strategies, Las yeguas del Apocalipsis intervene in the politics of memory, making the "desaparecido" overflow, as a homogeneous term that would once and for all offer some airtight synthesis for the victims of the dictatorship. In *The Conquest of America*, Lemebel and Casas taint and 'unshoe' the monolithic image of the "disappeared person," eroticizing it, shifting its outlines toward a more complex biographical profile which no longer remains exclusively reduced to sacrificial logic. In *Tu dolor dice: Minado*, it is a question of a peculiar form of enunciating absence, working on the ruptures in identity that occur in the discontinuities between name and body.

E

The philosopher Sergio Rojas remarks that: over time [the expression “disappeared detainees”], in a certain sense, comes to occupy the “place” of the absence it itself names. Thus, the disappeared disappear in “the disappeared.” Nicanor Parra is working from this paradox too when he writes: “well he did finally appear/ but on a list of the disappeared”].<sup>16</sup>

It is precisely in that aporia that the action of Las Yeguas intervenes, making those lists a dead letter, since they are activated by the performativity of the voice. And it is as if that voice gave a particular force to a term it does not utter: “desaparecido.” On the one hand, it would seem as if that word were expanding in the space of its resonance, attacked by the coming and going of names, numbers and places which, in turn, subvert the procedures that the dictatorial State uses to manage people’s life and death. On the other hand, it is a matter of voices which, at the same time, produce a hearing of the silence of the one who is no longer present. If official policies seek at all cost to chase off the dead, to cast them aside, listening to silence is a form of incorporating what has disappeared (which will never be truly dead) like some other that forms us, that forms the political community, no matter how much one may want to exorcise them. Thus, at the official expression of a calculable, limited, terminable pain, *Tu dolor dice: Minado* echoes a disseminated, spilled, overwhelming pain.

FC, FN

#### NOTES

<sup>1</sup> *El Siluetazo*, being a manifestation classed within the visual order, undoubtedly seems to be nearer to the register of evocation.

<sup>2</sup> Jean-Luc Nancy, *Listening*, New York: Fordham University Press, 2007, p. 42.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>4</sup> Jacques Derrida, *The Ear of the Other*, New York: Schocken Books, 1985, p. 7.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>6</sup> Paul Zumthor, *Performance, recepção, leitura*, São Paulo: Cosac Naify, 2007, pp. 86 and 63.

<sup>7</sup> The drawing of the human outline, a common practice in police work, also seems to be a completely subverted form in the *Siluetazo*.

<sup>8</sup> Law No. 15,848 of 22/12/86 [22 December 1986], in <http://www0.parlamento.gub.uy/leyes/ AccesoTextoLey.asp?Ley=15848&Anchor=> (consulted on 21 May 2011).

<sup>9</sup> At that moment, Padín resumed contact with the mail art network through an invitation in which 86 Latin American artists took part. The show in the DAAD Galerie was subsequently donated to the Museum of Solidarity with the Peoples, in Managua, Nicaragua.

<sup>10</sup> At this very moment the ruling of “supervised release” (“Libertad Vigilada”), which has weighed so heavily on Clemente Padín, is coming to an end. His sentence lasted more than seven years

spent between jail and home. However, on 17 November 1979, after two years and three months, and thanks to a powerful and tireless solidarity campaign which came to involve the whole international community in the mail art network, the embassies of Uruguay in the various countries, local authorities and Amnesty International, he was finally released from prison. See Fernanda Nogueira, “El cuerpo político más allá de sus límites. Clemente Padín y el flujo postal,” in Mauricio Marcín (ed.), *Arte Correo*, Mexico City: Museo de la Ciudad de México; RM Verlag, 2011, pp. 77-92.

<sup>11</sup> Padín portrays the cruelest mechanisms of torture used over the last decades in the various countries that supported dictatorships in Latin America. They include the *picana* or prod (electricity current applied to sensitive areas of the body: ears, genitals, gums, anus, etc.), the *pau-de-arara* (a position in which the body hangs by the crossed arms and legs from a pole held up by two supports), pentothal (an intravenous injection), the enema (insertion of a stream of water into the anus), the *platón* or washbasin (standing in the same position for days on end), the telephone (punching both ears at the same time), the submarine (sticking the head of the victim in a basin of water to provoke the sensation of drowning), etc.

<sup>12</sup> The poem/process was an activist movement of poetic creation which went on between 1967 and 1972, when its members decided collectively to put a “tactical stop” to the violence and persecution imposed by the dictatorial régime in the Brazil of those years.

<sup>13</sup> The house is now the site of the Centre of Advanced Education Research (CIAE), located on a plot close to the premises which served as general headquarters of the DINA and later of the DINE (Dirección Nacional de Inteligencia del Ejército, or National Office of Army Intelligence), now located on Calle Periodista José Carrasco Tapia, N° 75, in Santiago.

<sup>14</sup> Emmanuel Lévinas, *God, Death and Time*, Stanford: Stanford University Press, 2000, p. 37.

<sup>15</sup> Juan Pablo Sutherland, *Nación marica. Prácticas culturales y crítica activista*, Santiago de Chile: Los Mecanismos de la Medusa, 2009, p.131.

<sup>16</sup> Sergio Rojas, “Cuerpo, lenguaje, representación,” in *Políticas y estéticas de la memoria*, Nelly Richard (ed.), Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2nd edition, 2006, p. 179.

## FLASH ACTION

The first way to understand the “flash” or “lightning” character of the actions mounted by Mujeres por la Vida [Women for Life] and the Sebastián Acevedo Movement Against Torture (MCTSA) must proceed from a description of the immediate circumstantial reasons for the duration of their actions, whose speed or fleetingness was linked to the persistence, during the eighties, of the repression put into practice by the dictatorship ever since the military coup allowed Augusto Pinochet to come to power. The desire to escape the arrests and reprisals the police forces carried out had to be reconciled with the need to intervene in public space to give visibility not only to specific issues that violated human rights (denunciation of torture, in the case of the MCTSA) or the social role of women (Mujeres por la Vida), but rather to tear away the normality set up by the indefinite prolongation of the coup’s state of exception with actions which, like symptoms of resistance, challenged the legitimacy of the régime. The most recurrent forms within the flash actions the MCTSA resorted to were human chains to block the traffic, protest canvases and the use of litanies and constant refrains as a way to attach denunciation to the repetitive cadences of the voice. Mujeres por la Vida presents us with a broader repertory, including everything from marches of women converging on a particular point in the city to seizing on symbolic enclaves in the struggles for human rights in Chile, including devices in which feminist vindication of women as active political agents became more explicit.

In addition to this circumstantial aspect that explains the brief duration of the actions of both collectives, we can think that it is also possible to consider the ‘flash’-like character of their interventions from a Benjaminian perspective, which stresses its emergence in social space as an aesthetico-political irruption that splits open the reality imposed by the régime.

In the only existing monograph published on the MCTSA, Hernán Vidal interprets the meaning of the association’s actions through the Greek concept of *kairós*, a sort of “blazing illumination” which, to use his own words, would seek to influence “viewers of their public actions through rituals of very brief duration which, as such, have to make an impact on those

viewers, above all on their emotions”.<sup>1</sup> This temporality of *kairós*, understood as a grace or opportunity that grants the “right moment” in history, stands in contrast to the logic of *chronos*, the mere successive time that as it passes devours mankind. Although Vidal, from a moralizing point of view, relates this aesthetic dimension of the *kairoí* brought about by the actions of the MCTSA with a sort of example-giving, consciousness-raising fracture in the face of dictatorial violence, codified by liberation theology as “social sin,” we are more interested in linking those actions, as Mujeres por la Vida developed them, with the dialectical conception of the Benjaminian flash-image, in which this appears as a historical opening up of the space of the possible that rips apart the present with the sudden emergence of something from the past.

The seed for the MCTSA goes back to the Workers’ Mission Team (Equipo Misión Obrera, EMO), founded in the early seventies with the political inspiration characteristic of liberation theology. In one of the proclamations repeatedly uttered by the movement in its fleeting public manifestations, one detects an aspiration to relocate the past in the tensions of the present, something not found with the same intensity in Mujeres por la Vida: “That wasn’t war, that was slaughter,” directly challenges the validity of the narrative by which the Military Junta had justified its coming to power as a war against international communism. On the contrary, what they perpetrated was the outright slaughter of a political presence that incarnated one of the most radical democratic utopias of the 20th century.

Mujeres por la Vida is a group that, during the dictatorship, reinstates tensions in the disruption brought about by the division between private and public that had already surfaced with the irruption of right-wing women into the street in the seventies, in a way that had never existed before in Chile. At that time, out of opposition to the government of Salvador Allende, “protests by mothers” began and filled the city with the noise of pots and pans, an image immortalized in the documentary *The Battle of Chile* by Patricio Guzmán.<sup>2</sup> Twisting the conservative political sign from that first irruption, and adding complexity to the strategies of the “maternal politics” that would spring up again although re-codified among the women of the victims of the dictatorship, Mujeres por la Vida takes up, as a political mode of enunciation, the name “Woman” and not “Mother”.<sup>3</sup> Its feminist positioning, its unitary character and its capacity to bring together voices from utterly different ideological backgrounds, a plurality of women, was applied to

F

watchwords among which we can highlight the affirmation of life, the recognition of women as political agents, the rebellion against the dictatorship manifested in the public presence of dissident bodies, and the call for the return of democracy as a political change that would surely revalidate human rights. At the outset, these demands do not seem in any plausible way to bear the marks of the social utopia prior to the coup d'état.

Nevertheless, *Mujeres por la Vida* will, in a peculiar fashion, bring into play the issue of the "vote" as a sign of the inscription of the voice in social space, in a country in which the electoral registers had remained closed for 15 years. One series of interventions will therefore take the vote as its central device as, for instance, in an action of 1986 which, under the slogan "I'm voting for democracy and voting is tossing him [the dictator] out," simulates a plebiscite in setting up ballot boxes in various parts of the city to say "No" to the dictatorship – an action the police suppressed. That same year, *Mujeres por la Vida* changes the name of the street "11 de septiembre," the day of the military coup, to "4 de septiembre," the date on which the presidential elections voted in the Unidad Popular candidate, an experience that showed, in a way unprecedented in Chile's history, how a vote and utopia could be connected. This isn't a matter of vindicating the vote as an individual act whereby representative democracy reserves and disciplines citizen participation, but rather of a set of actions which – though today it may sound naïve to suggest this – seem to summon the utopia of the Chilean path to socialism in which the Chilean people saw the vote as a promise of liberation. This utopia is the one which seems to be activated in the scenario of a plebiscite which could topple the dictatorship. Such is the case in the series of actions entitled *No me olvides* [Don't Forget Me], staged in the context of the binding plebiscite of 1988, which sought to remove Augusto Pinochet from power. Although these actions may be read in a variety of ways today, at that historical juncture they were seeking "to present the sensibility of many Chilean men and women who have not yet felt themselves fully interpreted in the strategy of the plebiscite",<sup>5</sup> making a call to vote for those whose voice cannot express itself. In one of them they put up black silhouettes inscribed with the names of victims of the dictatorship, and under them, the question: "Have you forgotten me?" and the simulation of the plebiscite with the alternatives "Yes/No," appealing directly to the citizens. In addition, they publish an advertisement with a fingerprint captioned

with a slogan, disturbing to say the least, that reads: "Where do the disappeared vote?"<sup>6</sup> In fact, the plebiscite process was a moment of utopian content which later proved thoroughly frustrated by the revelation of pacts with which the political élites sealed the transition. Clearly, then, the toppling of the régime through the vote was no great event. The incalculable element was the betrayal by a political class which had prepared the validity of the dictatorial constitution, a binomial electoral system, and the policy of the "full stop" [*punto final*], showed in the crudest way how far from necessary any equivalency between vote and democracy actually was.<sup>7</sup>

#### MATERIALIST MESSIANISM

Enrique Dussel has sought to read the connection between historical messianism and dialectical materialism, between liberation theology and the philosophy of liberation, as a concretion of Benjamin's thought, which since the seventies he views as opening an alternative path in Latin America to the political Jacobinism and decadent materialism which, in his opinion, had characterized the socialist revolutions of the 20th century in Europe.<sup>8</sup> For Dussel, the concept of *kairós*, taken up again by Paul of Tarsus, would find its contemporary formulation in the *Jetztzeit* (the now-time) formulated by the German philosopher as the temporality of the revolutionary-messianic. The connection between politics and ritual characteristic of this "materialist messianism," which certain critics erroneously identify as the progressive and regressive poles, respectively, in Benjamin's conception of history, seemed, in the actions of the MCTSA and (perhaps in a less clear-cut fashion) in *Mujeres por la Vida*, to be mutually enhancing.

The coexistence of politics and ritual, characteristic of the MCTSA's actions, is common to other aesthetico-political experiments represented in the exhibition. If Benjamin, in his famous essay of 1936 "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction," associated politics with the reproducible character of photographic and cinematographic images, and ritual with the auratic imprint of the traditional genres of art, we must point out that considering the ideological consideration of the aura in Benjamin in strictly regressive terms is rather suspect. The unrepeatable appearance of a distance that the aura establishes also emerges as the trace of an absent presence. If, in the MCTSA's actions, that "absent presence" referred to the bodies tortured



by the military dictatorship, in an event such as the *Siluetazo*, the potentially infinite reproducibility of the silhouettes could be seen auratically to evoke the violated absence of the disappeared bodies. In any case, this analogy needn't make us lose sight of the difference between both experiences, derived to a large extent from their rootedness in two different historical contexts. Thus, in the case of the MCTSA, the performative dimension of the body and voice evocative of litany, the need to give visibility to the abused body in public space, possessed a power of denunciation about an ongoing social situation which, with the transition to democracy, in Argentina took on traits more appropriate to a politics of memory.

Both in the actions of the MCTSA and in those presented by *Mujeres por la Vida*, the very temporality of the action (the flash) appears as the sign of a movement politics that irrupts into a context of military oppression which, in the case of Argentina, was to weaken toward the end of the dictatorship. Another substantial difference is that, in connection with the fact that the movement would acquire its definitive name after the self-immolation of Sebastián Acevedo, the body displayed by the members of the movement also evoked that founding sacrifice as the need to make visible in the body of the other (almost by way of proof) the signs of torture which power hides from society. There is no place here, then, for the kind of thaumaturgical reading that Gustavo Buntinx gives the *Siluetazo*, taking as his starting point the recurrent call for "Aparición con vida" [Bring them Back Alive] in the public appearances of the Mothers of Plaza de Mayo.

In making public the denunciation of torture as a verification of its reality, the MCTSA was aiming to provide an affective release from the fear which power, through a psychological game that coupled menace with the negation of repression, would otherwise introject into the body politic as a mechanism of control. The aesthetic operation (thinking here of the aesthetic in terms of visibility, but also of bodily affect) launched by the actions of the MCTSA and *Mujeres por la Vida* would include two temporalities with different effects. On the one hand, that of the action itself; on the other hand, and in this sense a most singular connection opens up with the counter-informational experiences present in the show, its photographic or videographic record, which allowed the group's actions to be circulated in the press and clandestine circuits ("Teleanálisis," documentaries by Pablo Salas and Pedro Chaskel) and in the international media [►TELEANÁLISIS].

Due to the survival of the dictatorship in Chile's historical context, in the case of the MCTSA or *Mujeres por la Vida*, the stealthiness of their actions made it all the more decisive that the photoreporter or documentarian would be part of their orchestration. Certain members of these movements would have direct meetings with Chilean reporters and foreign correspondents, with whom they would make contact to invite them to the actions they were organizing, and to record them.<sup>9</sup> For those same reasons, they had to be highly coordinated and altogether precise in their execution, thus relying on a mutual support network which, in addition to the participation of the photojournalists, would include other professional presences, such as lawyers who volunteered legal counsel should arrests occur.

#### RUINS

The image of the flash goes back to the materiality of the instantaneous that can turn into fire and ashes. With distinct significations, fire and burning insistently return in Chile's dictatorial imaginary (La Moneda in flames, the use of candles among the family members of the victims, the barricades of the popular protests, the young Rodrigo Rojas and Carmen Gloria Quintana burned alive by an army patrol during a demonstration against the dictatorship of Augusto Pinochet). When, in a desperate gesture in the face of his sons' disappearance, Sebastián Acevedo sets himself on fire, the anarchy of his radically individual act is inscribed as a political act, taking on powerful resonance as a call for dissident action. From that moment on, Acevedo would return again and again in various forms, as the sign of an era: both *Mujeres por la Vida* and the MCTSA call Sebastián Acevedo's self-immolation a stirring milestone that marked the beginning of their respective associations.

As one sees in the entry "Enunciating absence" in this book, this sign appears in *Homage to Sebastián Acevedo* (1992) by Las Yeguas del Apocalipsis [The Mares of the Apocalypse]. But it had already emerged years before in Pedro Lemebel's *Hospital del trabajador* [Worker's Hospital] (1989), where fire is the key element. This is an intervention in the ruins of Ochagavía Hospital, brought about during Salvador Allende's government, in a neighbourhood on the outskirts of Santiago. Using simple elements, Lemebel works on the ruin as remains charged with heterogeneous temporalities. Stretching on the ground, he covers his body with bricks, which recall the founda-

F

tions that have been reduced to rubble of the utopia of public health service monumentally erected by the Popular Unity government. Then he smears them with *neoprén*, a lumpen drug which, in the late eighties attracts the scum that starts to emerge as a residue of the neoliberal heyday that now inhabits the former hospital (only days before the intervention, a woman was murdered here) and who will remain excluded and stripped of any culture of rebellion in the years following the dictatorship.

The action finalises when Lemebel sets fire to the glue he's poured over the bricks in direct contact with his body, a gesture that pays tribute to Sebastián Acevedo and his radical act against dictatorial violence. Like a will-o'-the-wisp, Lemebel's action, performed at the starting point of the transition, announces how the utopias and violences that the post-dictatorship needs to deny turn in their aftermath into a spook light that survives with a faint mesianic force.

#### CODA

Mujeres por la Vida and the MCTSA burst upon the void left after the catastrophe. A waste ground inhabited by the ruins of a defeated utopia which, in its manifestation in the present of the eighties, slips out of the logic of progress that part of the emancipatory processes of the sixties and seventies had embodied. So, the public visibilization of denunciation, the tearing of the veil from the normality of the life of the dictatorship, is linked to the possibility of redefining, out of the remains, the emancipatory inspiration of those projects, transfiguring at one and the same time the understanding and experience of the past and of the present. The persistence of the dictatorial oppression conditioned the very nature of the way in which that inspiration materialized in the actions of both groups, in which the appropriation of "artistic tactics" as a distraction manoeuvre into which they could inject political protest was also a way of doing politics with nothing.

Later, the transition implied moving from the thunderclap of the lightning to silence and ashes.

In the nineties, the MCTSA and Mujeres por la Vida tend to disperse, though they reappear sporadically when confronted with certain circumstances (in the case of Mujeres por la Vida, it is the attempts made by the successive governments of the *Concertación* pact to bury the past with a 'full stop' [*punto final*]; in the case of the MCTSA, it's the Mapuche and student conflict). However, the dem-

onstrations and strikes of recent times in Chile show how, out of the ruins of the ruins, it is still possible to rekindle the ashes.

FC, JV

#### NOTES

<sup>1</sup> Hernán Vidal, *El Movimiento Contra la Tortura Sebastián Acevedo. Derechos Humanos y la producción de símbolos nacionales bajo el fascismo chileno*, Santiago de Chile: Mosquito Editores, 2002, p. 222.

<sup>2</sup> Sonia Montecino coins the concept of "maternal politics" to characterize the movement of right-wing woman that emerges in the seventies and continues during the dictatorship in the CEMA or Centros de Madres [Mothers' Centres]. Montecino extends the same concept to the movement that arises in the eighties among the women of the disappeared. See Sonia Montecino, *Madres y huachos. Alegorías del mestizaje chileno*, Santiago de Chile: Catalonia, 2010, pp. 96 ff.

<sup>3</sup> The use of the sign *Mujer*, rather than that of *Madre*, indicates, among other things, the group's feminist positioning, which marks a difference in relation to the women of the associations of relatives of the disappeared detainees (which does not keep them from carrying out joint actions) and of organizations such as the Mothers of Plaza de Mayo in Argentina.

<sup>4</sup> Perhaps it is worth pointing out here that the choice of this sign takes on resonances in the importance of the vote for the feminist struggles of the 20th century.

<sup>5</sup> Mujeres por la Vida, "Itinerario de una lucha," photocopy text, p. 29.

<sup>6</sup> The question had its variants, to accommodate other victims of the dictatorship: "Where do the disappeared/ the exiled/ the prisoners/ the politicians/ the assassinated vote?" Below that, in smaller lettering – and, from our point of view, limiting the political potency of the question of the voices of victims – it said: "They can't vote. Don't forget that with your *No*."

<sup>7</sup> All the same, it is interesting that the recent political mobilizations in Chile are once again politicizing the institution of the vote in demanding a binding plebiscite as a strategy for change.

<sup>8</sup> Dussel has recently presented this argument in a lectured entitled "Walter Benjamin. La poética de la liberación" at the University of Murcia on 27 February 2012, at <http://www.um.es/atica/contenidos/streaming/FLASH/player2.php?formato=169&video=539/2078.mp4>.

<sup>9</sup> Nelson Muñoz, one of those reporters, a member of the Association of Independent Photographers (AFI), provided photo material to the Spanish daily *El País*, whose Chile correspondent in those years was Manuel Delano. In an interview he gave to the authors of the present project, Muñoz made it clear that, due to state censorship, these scenes of resistance and repression were sometimes better known outside Chile than at home.

## GRAPHIC ACTION

A common gambit of a number of Peruvian, Argentinian and Chilean collectives during the 1980s was the new impetus taken on by screen printing as a preferred political tool. This went hand in hand with the proliferation of renewed forms of graphic action as an effective avenue for the socialization of art. The choice of screen printing was doubtless rooted in the broad tradition of leftist graphics, which, in the various forms it had taken since the nineteenth century, had always tended to favor engraving over oil painting, arguing that by its very nature the technique facilitated and enhanced its conditions of reception and distribution.<sup>1</sup> The technique's versatility was a decisive factor for it enabled the production of multiple copies instead of a "unique" work, and facilitated the distribution of a relatively simple and inexpensive means of production. The choice was further reinforced by the ease with which graphics and screen printing lent themselves to experimentation.

In Peru, it was the experiments of the Grupo Paréntesis (1979) and the Taller E.P.S. Huayco (1980-81) that best epitomize the fleeting alliances that emerged between art collectives and the demands of peasant and proletarian groups. At the same time, their trajectories are inseparable from the rise of a new social theory of art, driven by a new left movement open to experimenting with radical aesthetic propositions closely linked to popular culture.<sup>2</sup> One clear upshot of this was the project Coquito (1980): a series of agitprop montages and collages produced by Fernando "Coco" Bedoya and other former member of the Paréntesis collective, in support of the strikes organized by the Sindicato Único de los Trabajadores de la Educación Peruana (SUTEP, Single Union of Peruvian Education Workers) in Lima. Or in another instance, the installation of a large tapestry of milk containers at Kilometer 54 1/2 of the Pan-American Highway on which the Taller E.P.S. Huayco painted – in bright pop colors – the image of the unofficial saint, "Sarita Colonia" (1980), thereby opening up a space of social and religious integration for a broad community of migrants.<sup>3</sup> The group subsequently produced a whole portfolio of engravings based on the image of Sarita Colonia. In each case, communications techniques became interventionist

strategies whose political objective was to renovate the languages shared by the different factions of the left and to "reincorporate the arts into the real, laying claim to their social value."<sup>4</sup>

In this context, the choice of screen printing as a language linked to "mass reproduction and the yearning for the democratized utopia that it implies"<sup>5</sup> acquired its political meaning in the quest for a new genre of participatory art "whose concept was to use the street as an artistic medium," and not merely as the geographical site where its interventions took place; it also provided a bond with certain social movements who considered screen printing their "social medium." This premise was radicalized in the years to come by other collectives using intervention formats that were in direct response to social conflicts. These graphic strategies were characterized both by a new visual vocabulary – one that was more ironic and playful – as well as by strong political confrontation in support of (and in tension with) mass movements and political parties. Their ephemeral actions also showed a strong performative dimension, through which they sought to involve other people in the creative process.

In Chile, the Agrupación de Plásticos Jóvenes (APJ) reformulated the political agenda, and began working collaboratively with trade unions and political groups on the joint elaboration of images and slogans [►VISUAL DELINQUENCY]. At the same time, in Argentina, the group most closely associated with this orientation was the collective GAS-TAR (Grupo de Artistas Socialistas – Taller de Arte Revolucionario), subsequently renamed C.A.Pa.Ta.Co (Colectivo de Arte Participativo – Tarifa Común). The group included "Coco" Bedoya and Mercedes Idoyaga "Emei" – both of whom had been part of the experimental Peruvian avant-garde of the late 1970s – together with such artists as Daniel Sanjurjo, Fernando Amengual, Diego Fontanet, Joan Prim and countless others. Both GAS-TAR and C.A.Pa.Ta.Co, however, took the further step of fostering forms of graphic action that went from mobile production workshops set up in public squares to interventions that spread out over public roadways on which they would directly print.<sup>6</sup> Throughout the 1980s, GAS-TAR and C.A.Pa.Ta.Co promoted a series of graphic actions and street interventions in conjunction with gatherings organized by human-rights and workers groups, seeking to transform subjectivity as much in the act of screen printing itself as in the uses and distribution of the images produced.

These graphic initiatives based on collective creativity reached countless numbers of people (casual

G

passers-by as well as demonstrators), and made them the works' active executors. In Buenos Aires, a series of collective productions followed in rapid succession. These consisted of setting up the screen-printing workshop in the street, doing screen prints applied directly on the pavement, working on street murals based on photocopies (xerography), or mass producing "participatory posters" to be completed by anonymous members of the crowd [►PARTICIPATORY POSTERS]. This clearly entailed a shift away from pure technique to generate a mixed-graphic tool, available to all. Also noteworthy was a certain "dirty" and profoundly sarcastic dimension, using images related to the social situation in order to subvert their slogans and bring out the darker underside of public policy in those years of transition back to democracy. As in the graphic work FIM Porongovanguardia (1984), which uses an image from Raúl Alfonsín's presidential campaign: the politician's eyes have been replaced with the sockets of a human skull and an axe pasted into his clenched hands the word FIM, evoking both the sense of an end ("fin") and the recomposition of a fractured social space, while at the same time alluding to the terms of the peace settlement brokered by the International Monetary Fund (IMF) and its push for monopolization, weakened national sovereignty and the privatization of nationally-owned companies. A similar logic can be found in the screen print Abusheada (1990), which turned the face of then American President George Bush into a target that has been hit by a banana peel. The piece was produced on the occasion of Bush's visit to Argentina for a meeting with President Carlos Menem, in the course of which the American leader showed public support for Argentina's neoliberal economic policy and sought support for the then looming war in the Persian Gulf. In each case, the work was produced in support of social mobilization in which the group itself played an active role, particularly those organized by the Frente de Artistas del Movimiento al Socialismo (MAS), a party in which the different members of the group were active.

Another form of graphic action emerged in the opposite margin too – that of screen printing's performative dimension. The Taller NN (1988-91), a group of self-taught architects (many of whom had previously been involved with the collective Los Bestias, from 1984-87) [►MEDIocre UTOPIA], who organized workshop-style platforms for theoretical discussion and collaborative graphic production involving a broad range of people. The group emerged in a climate of aesthetic radicalization in the mid 1980s in response

to internal armed conflict – a very different scenario from the context that, in the late 1970s, had seen the emergence of the Paréntesis collective and the Taller Huayco.<sup>7</sup> In this regard, the provocative graphic works that Herbert Rodríguez (himself a former member of Huayco) had been producing since 1982 also come to mind. Indeed, Rodríguez was possibly the first artist to introduce images of armed conflict into his visual production, invariably comprised of precarious materials, including cardboard boxes, periodicals and scraps of wood and cloth. Using screen prints and photocopies, his work sought to subvert the predominant aesthetic codes through a constant practice of cultural activism [►STRUCTURAL VIOLENCE].

In effect, it was Herbert Rodríguez who passed on photo-screen printing and pasted-paper screen printing techniques to the future members of the group, which led to the creation of the Taller NN, with which he collaborated early on. In its brief existence, the Taller NN generated graphic proposals for plays and films, books of poetry, rock concerts, as well as material for political agitation, which was distributed in marginal form in a variety of popular and intellectual circles. The group managed to penetrate many different types of spaces (the anarcho-punk and underground rock scenes, left trade-unions and activist circles, street-theatre and poetry-production collectives), making their way into film circles, political meetings, recitals, art exhibitions and public discussions, with the goal of triggering heated debate that required taking a position toward the internal war. To this end, the group made use of a radical-communist discourse that drew on poetry, irony and ambivalence as strategies for destabilizing set ideas about the conflict.

One of their more decisive projects was NN-PERÚ (1988), a portfolio made up of 16 photocopies modified by screen printing, better known as the "Carpeta Negra" or "black portfolio."<sup>8</sup> The project proposed a thorough dismantling of the ambient ideological imaginary through a series of insolently depicted portraits of thinkers and leaders of the country's various political left organizations (there were portraits of Mao Tse Tung, José María Arguedas and José Carlos Mariátegui, the face of Sendero Luminoso activist Edith Lagos and the image of Che Guevara), and a second block called "PERÚ DE EXPORTACIÓN," that showed postcard-style images of horror, chronicling the mass murders and extreme violence of those years [►MASS GRAVE]. In a way very similar to the graphic demonstrations that C.A.Pa.Ta.Co was bringing into the streets of Argentina, the Taller NN pro-



duced the initial part of “Carpeta Negra” out of doors, during an Architectural Congress being held in Lima. NN set up an impromptu workshop with silkscreens, inks and photocopies, involving people in the production process and seeking to spark a spontaneous public discussion on the basis of the images themselves.<sup>9</sup> The “portfolio” was made to be subsequently distributed by hand at next to no cost in late 1988 amongst intellectuals, cultural critics and political figures, feminist activists and leftist militants, writers and opinion leaders. Their intent was to bring about a reformulation of the critical language being used to talk and think about the conflict, at a time when conventional discourses seemed to have little or no effect. Although the “black portfolio” failed to prompt the reactions that had been hoped for, NN followed up with the production of a series of agitation graphics including *Vallejo es una pistola al cinto* (1989), done in collaboration with the poet Roger Santivañez, borrowing the title of a 1984 poem-manifesto written by the Peruvian radical poetry group Movimiento Kloaka.<sup>10</sup> This graphic work confronted the figure of poet César Vallejo with the “revolutionary” demands of the time, questioning not only the figure of the writer and the intellectual in a process of war, but perhaps more importantly, challenging the ambivalent role of a radical-communist discourse in Peru in those years, represented by the genocidal insurgency of Sendero Luminoso, a clandestine faction of the Peruvian Communist Party. NN’s images flirted ambiguously with the seductive power of revolutionary discourse itself. The group brought this same conceptualization as an unfinished project to the Third Havana Biennale in 1989, thanks to an invitation from the Cuban critic Gerardo Mosquera.<sup>11</sup> There, NN produced, amongst other things, the graphic piece *Vallejo Destrucción/ Construcción* (1989), which would on more than one occasion be forbidden for its explicit endorsement of communist iconography.

This persistent confrontation with the spaces and the agents involved in the debate around the meaning of memory bears resemblance – though it is of a different political stripe – to other initiatives taking place at the same period, such as the publication of the collective book *No al indulto, obediencia debida y punto final*, in Argentina, involving the participation of some 80 artists. The book was produced in response to the so-called “amnesty laws” which prevented bringing to trial military officials who had committed human-rights crimes during the dictatorship. Though it had a print-run of only 150 copies, the book circulated through photocopies amongst participating artists

who distributed them more extensively to journalists, human rights organizations and institutions. The initiative would be followed by likeminded operations in the years to come.<sup>12</sup> Such forms of alternative publication reveal a shift in outlook as to the efficacy of engraving as a technique, at a time when photocopying had become one of the most widespread tools in society, and as such, an economic resource adapted to quick production, facilitating critical responses to the imagery disseminated in print formats such as the press and advertising.

It is possible to see in the experience of these collectives the emergence of new forms of graphic production that combine – with ambivalence and sarcasm – political iconography, the visual imaginary of the city and mass-media imagery. The experiences of groups such as GAS-TAR, C.A.Pa.Ta.Co and the Taller NN, or the Ángeles Negros and the Agrupación de Plásticos Jóvenes (APJ) in Chile, the individual work of artists like Herbert Rodríguez and Juan Javier Salazar in Perú, or the graphic interventions of Ral Veroni and Juan Carlos Romero in Argentina, went beyond classical forms of screen printing as a tool for popular communication, pushing it toward a model of action where graphic solutions and various forms of activism intersected. What had emerged were forms of aesthetic occupation – albeit clearly differentiated by their various political affiliations – that radically redefined the role of the image in the framework of new social insurgencies, pushing for a reconstitution of the public sphere through the deliberate return of ideas, demands and belligerent bodies, which, at that time, official discourse sought to keep apart.

ML

The author wishes to thank Ana Longoni, Fernanda Carvajal and Jaime Vindel for their precious contributions and comments throughout the assembling of the ideas and the writing of this text.

#### NOTES

<sup>1</sup> Ana Longoni, “La conexión peruana,” in *ramona*, Buenos Aires, December 2008, pp. 15-22.

<sup>2</sup> A significant connection existed from the outset between the Taller E.P.S. Huayco and Lima-based cultural critic Mirko Lauer, one of the driving forces of the social theory of art which emerged there in the late 1970s, gaining influence in the early 1980s. See Luis Freire, “Teoría social del arte supera estética marxista tradicional,” in *El Diario de Marka*, Lima, 8 August 1981, p. 18; as well as Sebastián Gris (Gustavo Buntinx), “Está naciendo algo: Una entrevista con Mirko Lauer,” in *Quehacer*, Lima, N° 19, October 1982, pp. 118-127.

<sup>3</sup> See Gustavo Buntinx (ed.), *E.P.S. Huayco—Documentos*, Lima: CCE, MALL, IFEA, 2005.

<sup>4</sup> “Manifiesto,” in *Contacta 79* (poster), Lima, 1979. The Manifesto

also emphasized the need to "support the new forms of social action in the arts through collective initiatives and group workshops."

<sup>5</sup> Rodrigo Quijano, text in the space of the exhibition *Clave VE, Taller ABIERTO*, by Fernando "Coco" Bedoya in the Sala Luis Miró Quesada Garland, Lima, March 2008.

<sup>6</sup> Decisive links between the Argentinian and Peruvian scenes were also established by the figure of Fernando "Coco" and the recuperation of the concept "*Arte al Paso*," or "art on the go" (from the Peruvian Taller E.P.S. Huayco) by the Argentinian collectives GAS-TAR and C.A.Pa.Ta.Co, through their graphics and interventions [► **SOCIALIZATION OF ART**].

<sup>7</sup> See Miguel A. López, "Discarded Knowledge. Peripheral Bodies and Clandestine Signals in the 1980s War in Peru", in Ivana Bago, Antonia Majaca and Vesna Vukovic (eds.), *Removed from the Crowd: Unexpected Encounters I*, Zagreb: BLOK and DeLve – Institute for Duration, Location and Variables, 2011, pp. 102-141. See also Gustavo Buntinx, "El poder y la ilusión: Pérdida y restauración del aura en la 'República de Weimar Peruana' (1980-1992)", in Gabriel Peluffo (coord.), *Arte latinoamericano actual*, Montevideo: Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, 1995, pp. 39-54.

<sup>8</sup> NN members active in this particular project were: NN Nenadu (Jennifer Gaube), NN Papalucho (José Luis García), NN El-Lío (Elio Martuccelli), NN Depreche (Claudia Cancino), NN Negrita (Michelle Beltrán), NN Acarajo (Alex Ángeles), NN A-C-Falo (Alfredo Márquez), NN Detuchino (Enrique Wong), NN Kafarlitos (Carlos Abanto), and NN Pervert (Herbert Rodríguez).

<sup>9</sup> Miguel A. López "Revolución Cultural y Orgía Creativa: El Taller NN (1988-1991). Entrevista con Alfredo Márquez", in *Illapa*, Lima, Instituto de Investigaciones Museológicas y Artísticas de la Universidad Ricardo Palma, 2011, no 8, pp. 42-58. Online version included in *Tercer Texto 2* "Nuevas formas de antagonismo artístico-político en América Latina", Ana Longoni y Miguel López (eds.), Available at: <http://www.tercertexto.org>.

<sup>10</sup> See Movimiento Kloaka, *Vallejo es una pistola al cinto*, Lima, April 1984. Reprinted in Juan Zevallos Aguilar (ed.), MK (1982-1984): *Cultura juvenil urbana de la posmodernidad periférica*, Lima: Ojo de Agua, 2002, p. 89.

<sup>11</sup> See on this Rachel Weiss, "Alex Ángeles and Alfredo Márquez in conversation with Rachel Weiss, January 2009", in Rachel Weiss (ed.), *Making Art Global (Part 1). The Third Havana Biennial 1989*, London: Afterall Books, Academy of Fine Arts Vienna, Van Abbemuseum, 2011, pp. 228-236.

<sup>12</sup> Already in the 1960s, networks of mail art and experimental publications made a point of distributing graphic material to human rights organizations in a concerted exercise of denouncing military dictatorships [► **INTERNATIONALISM**].

## VISUAL DELINQUENCY

Ephemeral pieces, fragile, non collectable works, failed inventions, lies: there was no work of art.<sup>1</sup>

Graphic action as parody: this might well be one of the definitions of "visual delinquency," a term that stemmed both from within activist culture itself and from the ironic methods of subculture. The formula itself was first coined by Ángeles Negros, a collective formed in 1989 in Santiago de Chile by Jorge Cerezo, Gonzalo Rabanal and Patricio Rueda, as a concentrate of "mirista-punk sensibility keyed to the tune of post-modern pastiche."<sup>2</sup> Proposed by the trio as antiheroic graphic action keyed to the darker range of the thriller genre, "visual delinquency" operated at the limits of simulacrum. Marked by the passage from political activism to underground subculture, detached from the spaces of artistic education and legitimation, which were then very much shaped by a return to painting, the Ángeles Negros took up the position of outsiders with respect to the figures and territories of art. In this sense, "visual delinquency" sets graphics in opposition to painting, thus seeking invalidate painting for the second time, given that their quarrel was directed against painting at the height of its *transvanguardista* moment, which emerged in the early 1980s when the visual experimentation of the so-called Advanced Scene had already declared the end of painting in its critique and rupture with the generation of informalist painting from the 1970s. And it was "this 'end' and this 'return' [to painting] that were part of one and the same tumultuous moment, characterized by digression, oversight and repositioning."<sup>3</sup> [► **MASS GRAVE**]

In the same way, identifying with the gestures of rupture that a collective such as CADA, for instance, or the actions of someone like Lotty Rosenfeld, had aimed at an artistic institution where painting continued to occupy a primordial place, the Ángeles sought out their own mode of questioning the frame and the canvas. But if history first occurs as a tragedy and then later as a farce, the Ángeles Negros emerged right from the imbroglia of the farce.

As one of the group's members, Gonzalo Rabanal, has said, the Ángeles Negros considered themselves as the visual delinquents of Chilean art:

The visual delinquent is the voyeur, the artist who looks, who produces a medium for looking that encompasses what is outside the frame – and who makes this other space of looking into a field of action.<sup>4</sup>

This other field of action, as the *Ánjeles Negros* saw it, included the graphic occupation of underground passageways, urban tunnels, the circuits of illicit transactions that make up the residual economies of the besieged city, as well as the interstices within the institution of art.

In the intervention *Diez puntos tiene tu herida* (Your wound has ten stitches, 1989) the *Ánjeles Negros* made use of agitation and propaganda material – screen-printed posters, photocopied manifestos – to demarcate places of trafficking (of sex or illegal substances) and lay bare some of the cardinal points of the city's dark underbelly. In one of these signage operations, urban walls were marked by a frame in order to signal a territory of illicit circulation, thereby drawing attention to what extended beyond the framed area, or fell outside of the frame altogether. Wherever the canvas was put into place, it showed a silkscreened poster with a pop image of a knife-wielding chicano.<sup>5</sup> Next to the poster, a manifesto called for the pictorial surface to be slashed: "the frame breaks the canvas, not that of the shirt, but that of the painting." Ephemeral and minimal, the image of the slashed canvas gave form to an impulse that functioned as almost the reverse of the pictorial drive found in the "return to sensibility" of the trans-avant-garde, seen as the successor to the intellectualism of the so-called *Avanzada* (Advanced Scene). Except, of course, that the *Ánjeles Negros'* gesture formulated a direct, aggressive gesture, expressed in broad strokes – closer to the codes of a dark, thriller-style comic strip than to the sensual pleasure that typified so much painterly work at the time.

Another element of visual delinquency was the group's use of self-boycott as a sensationalist operation. It was in this way that they accepted an invitation to take part in a series of urban-space interventions, organized by the Chilean French Institute in Santiago. By way of ramping up tension around the event, the *Ánjeles Negros* intervened – without the permission of the city administration – in a pedestrian tunnel beneath a railway line, which at night became a shady haunt for male prostitution. The trio then denounced themselves, calling in the police and thereby triggering a small scandal that led to a certain amount of press coverage. In the face of the negative publicity around the event, and also because of some of the installation's more ambiguous visuals,<sup>6</sup> the French Chilean Institute withdrew its support for the group – a gesture which thus became part of the event as well. The outcome – the police crackdown, the press coverage and the institutional veto – was considered by *Ánjeles Negros* as the extension and consumption of their work.

Later, on 8 March 1990, in the Women's Penitentiary of Santiago, they produced *Puto o Santa*, a 43 x 28 cm installation – on an outside wall of the prison compound – made up of 16 modules of different materials (cardboard, Styrofoam, stoneware, zinc, acrylic) depicting a young girl at her first communion. It is noteworthy that in their very name, *Ánjeles Negros*, the trio sought "to reflect the zone of sainthood inserted into the dark fringe of trafficking and corruption generated by the institution."<sup>7</sup> Such was the gist of the caption "Puto o Santa" ("Whore or Saint") inscribed on the image that had been printed on the installation's various materials. Making use of a conservative discourse regarding the fate of women, the action sought to heighten the artistic tension of what was taking place only a few blocks away (at Plaza Italia) during the celebrations of Women's Day, which, during the dictatorship had taken on particular significance as a landmark event, each year launching broad mobilization. And in this way the group – as in their above-mentioned intervention in the underground passage – deployed a strategy of dark humor to acknowledge the offense, but with a discourse grounded in officialdom. Shortly after finishing the action, the police from the local precinct ripped the panels off the wall. And once again the *Ánjeles Negros* had managed to get the forces of law and order to intervene in one of their actions: they managed to show the police "carrying out their duty" while situating themselves in the site of the infraction, giving renewed performative nuance to the expression "visual delinquency."

An accursed trio of ruffians, ewes in wolfs' clothing, the *Ánjeles Negros* transformed deceit and duplicity into an artistic strategy. But between parody and exhibitionist gesture, between an anti-institutional stance and a desire for recognition, a space remained open, and the *Ánjeles Negros*, who always strove to keep a foot in the territory of transgression, never managed to have their actions codified as such in the artistic landscape. They remained hoax artists, impostors and outsiders.

#### GENEALOGIES: BETWEEN POSTMODERN PARODY AND ACTIVIST ACTION

It is possible to propose an archaeology of the concept "visual delinquency" by examining the collectives with which the members of the *Ánjeles Negros* had earlier (and individually) collaborated: *Agrupación de Plásticos Jóvenes*, *El Piano de Ramón Carnicer*, *Luger de Lux*, *Rififi*, *Homan Hou Yeah*. All of these groups laid emphasis on street-activist strategies and the use of parody, showing that the expression "visual delin-

G

quency" itself, in its different variants, can be expanded to frame a variety of practices. As an attitude of infraction or non-compliance, both as passive not-doing and as active rule-breaking, visual delinquency was a strategy that made use of precarious means such as photocopies and screen printing, the series and the skirmish; its discrete and at times almost imperceptible interventionist gestures in urban space flouted the all-powerful gaze enjoyed by the dictatorship, fissuring its regime of visibility, split between surveillance and spectacle. If the dictatorship relied on the fiction of the all-encompassing power of the image, visual delinquency proposed a nocturnal visibility: pointing to what was lurking in the shadows, dismantling official images and icons, usurping the walls of the besieged city.

### ICONOCLASTS

Rather than intervening in the space of the streets, the collective El Piano de Ramón Carnicer<sup>8</sup> (Godoy, Meschi, Oyarzún, Rueda, Zañartu) operated instead in underground exhibition spaces, such as the Bucci Gallery. Their principal strategy of intervention was to parody national emblems. For example, for the collective exhibition *Perdimos la patria pero ganamos un lugar en la foto* (We lost the country but won ourselves a spot in the picture), they produced an iconoclastic piece that sought "to re-inscribe the heroic iconography of popular patriotic imaginary,"<sup>9</sup> using historical figures to parody the military officials holding power. In the same vein as the work of the Argentine collective C.A.Pa. Ta.Co, or the Peruvian Taller NN's reframing of left-wing icons, Ral Veroni's modifications of posters of Carlos Menem, El Piano de Ramón Carnicer refashioned the serial images of the heroes identified with the nationalist and right-wing imaginary with new colors, phrases and objects, reworking O'Higgins ("liberator" of Chile) as a neo-punk, or giving an image of Prat ("hero" of the Pacific War that initiated against Peru and Bolivia) a new-wave look along with the slogan "Prat is Heroine." Here visual delinquency can be seen as an "authorized transgression," at once legitimating and subverting what it parodies.<sup>10</sup> Parody can thus "be employed as a self-reflexive technique that calls attention to art as art, but also to art as a phenomenon inescapably tied to its aesthetic and also social past."<sup>11</sup>

### VISUAL GUERRILLA

From a different angle, the graphic vocation of the Agrupación de Plásticos Jóvenes (APJ) – with which Patricio Rueda collaborated – can be seen as a further

antecedent of the Ángeles Negros' concept of "visual delinquency." The APJ was formed in 1979 in Santiago de Chile as a creative platform, headed up by Haviilio Pérez and Alberto Díaz, and was comprised for the most part of university students who came together around a dissident aesthetic practice.

In the APJ's artistic production, marked by the experience of working in the shadow of the military dictatorship, combined the need to communicate and to discover new registers of visual rhetoric. The group's work spanned a variety of formats and media: murals, scenography, art action and, predominantly, graphic action. The APJ's graphic exploration found its format of choice in the poster, breaking with the visual conventions of 1970s political posters, which had basically developed during the time of the Unidad Popular. Illustrations, high-contrast photographs, the use of a broad range of colors and the highly charged aesthetic typical of posters from the 1970s were all reformulated with the use of the color black, documentary photographs and a fragmentary aesthetic where experimentation involving as few means as possible inundated the work, situating it in the very midst of visual marginality. Their proposition was to consider graphic action as a sort of pulsation, as an artistic countercultural device that required the complicity of an active receptor. A collective exercise that transgressed, and agressed, the ferocity of a police state that claimed to have shut down all avenues of art. Over the nine years of its existence, APJ's art was a militant and delinquent act of subversion and commitment.

In the words of Haviilio Pérez, the APJ was the "result of repressed freedom, and for this very reason the collective saw its action as a permanent exercise of freedom."<sup>12</sup> Delinquency in this case was about recovering what had been stolen, re-appropriating freedom through practices that constituted a particular mode of organizing. As an associative form, without affiliation to any party, the APJ catalyzed new frames of articulation, far from both ideological sectarianism and strategies for disciplining creativity. It was in organization *making* – society making – that there emerged new means for corroding the prevailing hegemony through a collective undertaking, free from political and aesthetic impositions.

The group can be considered as a "visual guerrilla,"<sup>13</sup> opposing the regime with a delinquent symbolic practice, which by necessity had to take place in conditions of clandestinity, integrating that reality into its everyday operations. The tactics of security that arose from that situation had an impact on the character of the work, extending all the way from production techniques to modes of placement. Thus, through meetings



## GRAPHIC ACTION

without fixed spaces, memorized contact names and addresses, posters put up in public transport, messages jotted down on banknotes and hands covered with bags to preserve their waves of dissident action, the APJ gathered what remained of a ravaged culture in order to infect and contaminate public spaces that had been sterilized by the regime in its clean-up and whitewashing crusade.

What emerged as fundamental in the group's program was their critique of the exclusivity of the traditional circuits of art and the will to deploy their work in the spaces of large-scale social conflict, opening a dialogue both with the art scene and with social unease. The design, production and distribution of their artistic intervention stemmed from a collaborative practice and the socialization of their production techniques, nourished by stable connections with the cultural section of certain trade unions (notably the construction, textile, newsprint and steel workers unions), with young people's neighborhood organizations, student groups and human-rights commissions.

The series of three banners that constitute their *Pliego nacional de los trabajadores, 1° de Mayo y En materia de orden general*, which the group produced in 1981, used both the accessibility of photocopy machines and the autonomy inherent to screen printing to generate a graphic hybrid where precariousness melded with experimentation. A lack of means led to a practice of recycling newspapers and magazines in an operation of cutting up and resignifying. Decontextualizing these materials amounted to a delinquent counter-information campaign that dismantled the official discourse. Thematically, the series expressed above all the struggle for workers' rights by lifting images from the official press and legislative texts produced by the regime, and confronting them with slogans, graphics and photographs from non-official media, thereby unveiling the state of repression and social exclusion.

Violating the official media as a resistance strategy was to be a constant topic in the APJ's graphic action, the idea being to make it into an ideological code that sought to stabilize a *them* and to call forth an *us*. In this form, graphics became a vehicle for visual codes that subverted the aesthetics of the dictatorship. This strategy manifested itself in the use of black as the "culture of shit, rage, uneasiness, struggle and demand,"<sup>14</sup> in counterpoint to the prevailing politics of whitewashing problems away, in addition to saturation and visual fragmentation understood as challenging the operations of order and squeaky cleanliness that were invading the city.

The aforementioned series favored the Chilean flag as an iconographic constant. It re-appropriated a patri-

otic insignia that had been seen as a privileged military emblem, and had become a symbol of the dictatorial State. The recapture of this flag sign in order to make it the visual signifier of labor's demands, revealed a claim that surpassed what was being called for by trade unions, capturing a sentiment that was immanent to the Chile of the resistance: the need to recuperate what belongs to the nation and of which its people had been so violently dispossessed. By doing violence to the signifier, it was possible to give it new significance by opening the way to an operation of emptying and reformulating its meaning, where dominant signs are dismantled and then re-signified. The APJ went delinquent, engaged in resistance at the margins of both the traditional codes of art and of authoritarian norms; it resisted through a critical deployment of the rhetorical, the technical, the material and the organic, spinning new political-aesthetic subjectivities.

## CODA

In the early 1980s, when the political opposition movement to the Chilean dictatorship began to gather strength, the APJ was engaging in operations of decontextualization and symbolic dismantling, based on their faith that infringing the signs confiscated by the dictatorship, and putting them in the service of social movements, constituted a practice of effective resistance. By contrast, the graphic occupations undertaken by the Ángeles Negros, emerged at a time of democratic transition, and bore no trace whatsoever of messianism. "Visual delinquency," as parody and simulacrum, was not inscribed against a political-activist horizon but rather appeared more as a gesture that had its end in itself. As Jaime Lizama has put it, the actions of the Ángeles Negros ended up not being inscribed in a clear regime of feeling or meaning, seemingly clinging to "the desire to intervene in spaces for the pure pleasure of provocation,"<sup>15</sup> which, at times, meant that their practice tended to collapse into their strategy of positioning with respect to the art institution. In light of these differences, one may well question the usefulness of a concept like "visual delinquency," which spans so broad a range of practices that sometimes appear incongruent amongst themselves. "Visual delinquency" is a concept that is able to name two visual regimes that fissure the all-powerful visuality of the dictatorial regime: on the one hand, the epic of the critical dismantling of signs, which seeks to contribute to configuring social protest; and on the other, the antiheroism of parody, mockery and grotesque re-codification of official forms, that has the ability to desacralize and de-

G

dramatize the omnipotence of the dictatorship by troubling the transparent passage of its ideology. "Visual delinquency" thus pulls together different angles that tell us about the divergent operations that coexisted during that decade; nihilist or messianic strategies that entered a game of complementarity that nothing managed to bring together or improve upon, leaving rather an inassimilable surplus – an expression of the tragic, unresolved imprint that was the decade's hallmark.

NC, JM, AK, FC

#### NOTES

- <sup>1</sup> Gonzalo Rabanal, *Ángeles Negros*.
- <sup>2</sup> It is in these terms that Ana María Saavedra and Luis Alarcón describe the work of the Ángeles Negros in the catalogue *Acción Cerezo/Chinatown*, Santiago: Galería Metropolitana, 2011. The term "*mirista*" refers to the fact that Cerezo, Rabanal and Rueda had all been activists in the 1980s, each on their own initiative, in the revolutionary left movement, *Movimiento de Izquierda Revolucionario* (MIR).
- <sup>3</sup> Federico Galende, *Filtraciones II. Conversaciones sobre el arte en Chile (de los 80 a los 90)*, Santiago: Arcis, 2009, p. 9.
- <sup>4</sup> Interview with Gonzalo Rabanal, conducted by Fernanda Carvajal in July 2009.
- <sup>5</sup> Pop style re-codification of the residual subject of the neoliberal system that replaces the political extremist with the social designation of the terrorist.
- <sup>6</sup> According to witnesses, there were two elements that led to support being withdrawn: first, the photograph accompanying the press release which included a line that read "Pinochet Salvador de Chile" (Pinochet, Chile's saviour); and second, the potentially homophobic reaction that the project was liable to cause, given that it included an image of former president Carlos Ibáñez del Campo, who had overseen the persecution and murder of homosexuals during his tenure in office.
- <sup>7</sup> Marco Antonio Moreno, "Delincuencia visual para reivindicar la chilenidad. Los Ángeles Negros", in *Página Abierta*, Santiago de Chile, N° 13, April-May 1990.
- <sup>8</sup> In the collective's name there is already a reference to the parodic use of national emblems: Ramón Carnicer wrote Chile's national anthem.
- <sup>9</sup> Interview with Patricio Rueda, conducted by Fernanda Carvajal and Andrés Keller in April 2011.
- <sup>10</sup> For Linda Hutcheon, this ambivalence is precisely what makes these operation "a ready vehicle for the political contradictions of postmodernism in general." Linda Hutcheon, "La política de la parodia postmoderna", en *Criterios*, La Habana, July 1993, pp. 187-203, available at <http://www.criterios.es/coleccion/colpost-modernismo.htm>, p. 8.
- <sup>11</sup> *Ibid.*, p. 9.
- <sup>12</sup> Interview with Haviilio Pérez Arancibia, conducted by Javiera Manzi, 12 March 2012.
- <sup>13</sup> Interview with Haviilio Pérez Arancibia, conducted by Javiera Manzi, 11 April 2012.
- <sup>14</sup> Haviilio Pérez Arancibia, *Archivo personal: El cartelismo en dictadura*. Entrevista realizada por Nicole Cristi, in Nicole Cristi, *El cartelismo en dictadura*, dissertation at the Escuela de Diseño, Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile, 2011.
- <sup>15</sup> Jaime Lizama, "El arrebatado de la ciudad", in *Revista Crítica Cultural*, Santiago de Chile, N° 19, November 1999, pp. 42-44.

## STRUCTURAL VIOLENCE

In the mid 1980s, on the basis of the concept of "structural violence," Peruvian artist Herbert Rodríguez (former member of the Taller E.P.S. Huayco) carried out a series of interventionist campaigns, using photocopies, collage-murals and precarious installations investigating the causes and manifestations of violence in the midst of the country's internal armed conflict. Already in 1982, Rodríguez was one of the first to introduce into his works images of dead bodies, car bombs, mass graves and the "dirty war" carried out by subversive groups and State forces, subsequently generating an archive of photographs and texts lifted from the mass media, which he then used for his public denunciation operations.<sup>1</sup> As such, over the course of the decade, his work would be one of the most rabid and discomfiting presences on the local artistic scene, because of its unfettered criticism of "good taste" and the gallery system, and his firm denunciation of the silence and complicity of the urban middle class, who feigned to ignore the crimes being perpetrated in the country's highlands.

His decision to distance himself from the art scene for several years, from 1984 on, coincided with an experimental phase in his practice, whereby he radicalized his language, taking his assemblages and aesthetics of recycling to new places, carrying out workshops and urban interventions together with the architectural collective Los Bestias. Rodríguez then accompanied the collective in its first so-called "Bestarios": small multidisciplinary and participatory art festivals in which he would produce ephemeral environments, objects and stage designs for events and concerts. He subsequently collaborated with one of the most significant experiments of the entire decade: the Carpa Teatro del Puente Santa Rosa, with the support of the municipal government of Alfonso Barrantes (United Left). La Carpa, set up in the centre of Lima and inaugurated in 1986, hosted rock concerts, popular education workshops, theatre presentations and cultural activism in the libertarian and anarchistic spirit of true collective creation.<sup>2</sup> Rodríguez, who was hired to organize the Taller de Arte de la Carpa Teatro, played an active role in the various activities at the theatre, producing signs, banners and a variety of playfully political manifestos, while at the same time working on a series of stage designs for underground concerts, deploying an aesthetics that combined madness, indignation and revulsion.

Though from the outset Rodríguez insisted upon ethically committed art, it was only toward the mid 1980s that his visceral graphic propositions culminated in the form of the neo-Dada collage and photomontage, which he soon shifted onto walls in the city streets. Combining images of sex, dead bodies, religion and death, all taken from the sensationalist press, they formulated a brutal statement about the way in which consumer society converted genocide and mass murder into one more element of everyday spectacle. At the same time, words such as violation, misery, torture, contamination, delinquency, murderers, racism, unemployment, corruption, machismo and so on were making a return, making more convincing than ever the vocabulary of horror in which the country found itself engulfed. "We don't care about stepping on dead bodies if it means winning," was one of his more explicit and eloquent watchwords of that time.<sup>3</sup>

The notion of "structural violence" in Rodríguez's work and discourse stood out in those years as a way of addressing both state authoritarianism and the violence of Sendero Luminoso.<sup>4</sup> The concept made it possible to point out the constitutive inequalities in the social relations of a country fraught with an unresolved colonial legacy, and moreover, to confront the common-sense notion of subversive violence, which justified its repressive actions with the excuse that it was done in the name of fighting the "social injustice and majority poverty" that was endemic in the country. For Rodríguez, the identification of this false argument was one way of "deactivating Sendero Luminoso." That is, on the one hand, drawing attention to the impoverishing and destructive effects of the actions of Sendero Luminoso in the very poor communities that it claimed to represent, and, on the other, showing how adequate governmental intervention with the ability to respond to "the necessities of the majority would eliminate the excuse for violence."<sup>5</sup>

Whether in the form of manifestos or of over-charged signs, monotypes, screen prints, assemblages and collages, the concept reappeared in many different media and scenarios. One of the most important was the visual presentation done in 1986 in collaboration with the Taller NN to accompany the Report of the Committee of Investigation into Events in Prisons, presided over by Congressman Roberto Ames, whose mandate it was to look into the extra judiciary executions of a number of prisoners that took place following a large riot in three prisons in Lima in June of that year, also known as the "prison killings." It also regularly materialized in the mural collages that Rodríguez initiated at the Universidad Nacional Mayor de San Marcos; taking part

in the call to lend support to the denunciation actions led by the Coordination for the Defense of San Marcos; and initiating large collective interventions to openly and intrepidly challenge the graffitied propaganda of Sendero Luminoso and its campaigns of repression and lesson-giving directed at the university community. These collage-murals, which were Rodríguez's means of dealing with impunity, gave form to his *Proyecto ARTE/VIDA* (1989-1990), involving a number of different collaborators (Zenón de Paz, Susana Torres, Telma Rossi, amongst others) with which, using paint, photocopies, signs and stencils, he covered public spaces with phrases and slogans, in defiance of despondency and fear.<sup>6</sup> Rodríguez also took part, with new installations and interventions, in the campaign "Perú, Vida y Paz" (1989-1990), initiated by various groups from within civil society and supported by different political groups, cultural agents and opinion leaders.

The appearance of the concept of structural violence in the work of Rodríguez was a way of drawing attention to violence that stemmed not only from subversive groups and State security forces alone, but was rooted in the broad neglect to which the country's elites had relegated many Andean and indigenous communities in outlying areas. In essence, his visual demand was for an urban ethic that would embrace a spirit of rebellion in order to get beyond the climate of death, enabling a shift in social relations based on individualism and indifference.

ML

## NOTES

<sup>1</sup> See Gustavo Buntinx, "Rodríguez: Una agresión permanente," in *La República*, Lima, 4 December 1982.

<sup>2</sup> For a chronicle of the activities of the group Bestiarios, see Elio Martuccelli, "La arquitectura y el desborde urbano," in *Arquitectura para una ciudad fragmentada. Ideas, proyectos y edificios en la Lima del Siglo XX*. Lima: Universidad Ricardo Palma, 2000.

<sup>3</sup> Personal correspondence. May 2012.

<sup>4</sup> This concept was developed in the 1960s by Norwegian theorist Johan Galtung, before being taken up in the late 1980s by Jesuit priest and Peruvian professor Felipe Mac Gregor in order to carry out critical and social analysis at that time. See Johan Galtung, "Contribución específica de la irenología al estudio de la violencia y su tipología," in *VV. AA., La violencia y sus causas*, Paris, Unesco, 1981, pp. 91-106. See also *Asociación Peruana de Estudios e Investigación para la Paz, Siete ensayos sobre la violencia en el Perú*; Felipe E. Mac Gregor and José Luis Rouillón (eds.), Lima: La Asociación, 1985.

<sup>5</sup> Personal correspondence. May 2012.

<sup>6</sup> See Herbert Rodríguez, "Murales-Collage. San Marcos, Carmen de la Legua y Grupo Lennon de Maranga. Sobre la experiencia," in María Angélica Cánepa, *Esquinas, Rincones y Pasadizos, bosquejos sobre juventud peruana*, Lima: Instituto Bartolomé de las Casas, 1993.

## GUERRILLAS

The basic tool used by Jaime Guzmán to begin creating a new institutionality [for Chile's dictatorial régime] is the notion of Constituent Power as it appears in the work of Carl Schmitt [...], Hitler's *Kronjurist*. In 1933, Schmitt uses this notion in order to pronounce the Weimar Constitution dead, and then to legitimate Hitler in power. In Spain, Luis Sánchez Agesta and other disciples of Schmitt's use the same notion to explain how Franco's coup d'état nullifies the Constitution of 1931. In Chile in 1980, Guzmán makes use of this notion to undo the Constitution of 1925 [...]. The Constitution of 1980 lacks democratic legitimacy at birth.<sup>1</sup>

Irregularity, heightened mobility, intensity of political commitment and a terrestrial nature. These are the characteristics by which Carl Schmitt defines the guerrilla fighter in his *Theory of the Partisan*. He adds, moreover, that in the 20th century, in the context of the Cold War, the guerrilla fighter, attracted to an ongoing technification, industrialization and a movement out of farming, in urban territory turns into "a technician of invisible combat, a saboteur and a spy," a description which, though it may well apply to certain guerrilla groups that emerge in Latin America during the last century, by no means applies to all such groups<sup>2</sup> [►POPULAR WARFARE, SYMBOLIC WARFARE].

For Schmitt, politics presupposes the distinction between war ([the Greek] *polemos*) and discord (*stasis*). To the extent that all war requires declaring an enemy, it allows for the distinction between an outside and an inside of the political community. Discord, on the other hand, could constitute the possibility of articulating within this community the dispute between adversaries in the framework of a wholesome plurality. Nevertheless, the figure of the guerrilla fighter (or the partisan), he who, within the system is ready to remain outside the law, takes on the specific shape of the *enemy within*. Involved here is a more complex figure which, according to Schmitt, would involve an overlapping of the war of regular armies, colonial war, civil war and guerrilla war. It is necessary to emphasize that Schmitt's discourse brings with it a matrix of sacrifice according to which the construction of a common enemy is what enables the union of the differing factions within the political community. The partisan, in introducing the figure of

the enemy within the political community, blurs the distinction between war and discord.

Schmitt claims that the guerrilla fighter as an irregular combatant is always dependent on the aid of some powerful regular. That "third party" may offer him, in addition to material support, recognition and political legitimacy. Latin American insurgents in the seventies and eighties not only receive training (from Cuba), but also fight on other soils (in Nicaragua) and gain the recognition of the Soviet Union, of the socialist bloc and of European social democracy which, in some cases, goes to the length of financing them indirectly.

On the other hand, in the context of the bipolar world and of the consequent demonization of international communism, the dictatorial régimes still in force in the eighties sanction the figure of the political insurgent as a terrorist. This designation is, paradoxically, assigned to terrorist States who are themselves supported by a "third party" (the United States), and who exercised their violence against the body politic (not just against armed groups, but also against society in its entirety) protecting themselves in the state of exception. The war on international communism thus camouflaged State terrorism in a rhetoric of war.

Later on, in the context of the neoliberal democracies, post-dictatorial reason passed a perverse historical sentence when, in weighing up the blames, it equated, with a single discourse, two adversaries of substantially different character, in its formula of a "war between two demons," which presented the State and the armed groups as equivalent enemies. The fallacy behind this interpretation of recent history lay in a marking off of two factions, the repressive State, on the one hand, and the armed organizations, on the other. It chose to ignore the fact that the actions of the former enjoyed the complicity of non-State actors (entrepreneurs, communications media) and that its range of victims went far beyond that of the armed organizations, extending to the whole of civil society.

Even so, sanctioning a political extremist as a "terrorist" marks, under the consolidation of neoliberal hegemony, the transition of the battle waged by dictatorships against international communism and against revolt to the battle against drug trafficking, delinquency and international terrorism by the guarded democracies, in a perfect reproduction of the sacrificial logic of politics.

Confronted with that logic, the recent collapse of neoliberal policies and the contestation of transnational narratives in countries such as Chile and



Spain posit a historical juncture in which the presence of the forces of social change in urban space has reopened public debate concerning violence. In that register, it is fitting to risk a reading of the role that violence played in political processes which, under different historical circumstances, unfolded in these and other countries in the period of the global introduction of neo-capitalism. If we follow Schmitt's terminology, the emergence of guerrilla or terrorist violence often allowed the identification of an internal enemy whose mode of wielding antagonism was removed both from the discord of the political game within State structures (minimal during dictatorial régimes and slightly more noticeable with the introduction of the parliamentary system) and the forms of dissent staged in the public sphere by movement politics (which, paradoxically, found itself broken up in some cases with the arrival of formal democracies in those countries).

In this context, one might think of the role played both by guerrilla violence and by terrorism (the latter of which, as we have pointed out above, was steadily assimilated to the former) when reducing the gamut of political positions possible to within the parliamentary arc (conditioned by the centripetal force of necessary cohesion in the face of the internal enemy), fomenting the ideology of consensus that it was allegedly trying to combat. Yet it seems urgent too to assess critically how far the post-socialist social movements of the last decades have been unable to confront the need to think of moving from the forms of resistance and opposition embodied in the micropolitical power of collective negotiations to the proposition of projects of a macropolitical persuasion, due to the intuition that this transition intrinsically implies a structural change in the current state of affairs which, in the final analysis, cannot forego violence. That is to say, this would be a matter of deciding up to what point the media's and society's demonization of the violence practiced by the guerrilla and terrorism (whose activity over the last decades has, with the greatest frequency imaginable, fallen into the sacrificial logic derived from their macropolitical fixation, which had already disdained or subordinated any attention to the micropolitical), has sealed off the debate within the left as to whether it is possible to imagine, at our current historical juncture, a revolutionary violence which might oust the power relations through which global exerts an objective, daily and routinized violence over the body politic.

To combat this systematic violence, in his book succinctly titled *Violence* (2008),<sup>2</sup> Slavoj Žižek

went back to the distinction Walter Benjamin drew between mythical violence and divine violence. What is interesting in Benjamin's distinction is that it would remove the latter form of violence from the logic of sacrifice that has characterized the friend / enemy dichotomy that has presided over the political struggles between dictatorships/ neoliberal governments and the guerrilla and terrorist activities over the last decades. Divine violence would be located at the margin of the characteristic finality of mythical violence, subject, in Benjamin's schema, to the founding or preservation of the rule of law. For Žižek, divine violence, which would seem to have been historically expressed in French revolutionary terror (1792-1794) and the Red Terror of 1919, would be identified today neither with the violence wielded by religious fundamentalism in its zeal to materialize the alleged will of God, nor with those forms of anarchic violence that present themselves only as symptoms of social discontent without being inscribed within a revolutionary process. Unlike these phenomena of violence, if divine violence manifests itself as a means without an end, it does so, according to the Slovenian philosopher, in those "events" which express an excess of life that allows the sovereign will to rebel against the ideological/ biopolitical assimilation of life to mere existence.

Confronted with this set of issues, the apparent anachronism which assumes inclusion in the exhibition *Losing the Human Form* of images accounting for the guerrilla practices generally associated with past decades (the sixties and seventies) responds to two ambitions: firstly, to think about the eighties as a period of overlapping temporalities and ways of going about politics (from the *Siluetazo* to the attacks of the Manuel Rodríguez Patriotic Front [Frente Patriótico Manuel Rodríguez, or FPMR]) which, unlike the usual airtight approaches, need to be understood in the challenge they pose to one another. Secondly, to reconsider, in a present faced with the consequences of the systematic crisis of finance capitalism suffered by a broad spectrum of the world population, the relations between politics and violence.

For this reason, the inclusion of registers or materials of the activities undertaken by various guerrilla groups starting in the second half of the seventies was not meant to aestheticize them by assimilating them to the visual imprint of specific artists' works or through the emphatic marking of the symbolic character of some of those incursions into the public sphere (let us think, for example, of the actions of the M-19). We are aware that the general comparison between the activity of the guerrilla groups and that of certain

art collectives would be an utter absurdity, and yet we are also troubled by a noticeable trend in contemporary theoretical production on political art, in which establishing partial and apparent analogies between certain actions by activist art and those launched by the guerrilla derives from an aestheticization of violence which, from a moralizing stance, blocks the possibility of both detecting the symbolic violence inscribed in the rhetorics of the artistic avant-garde and arriving at a critical and contextual appraisal of the subjective violence of guerrilla actions.<sup>3</sup>

## I

By the time we come to the 1980s, a fair share of the guerrilla movements of the sixties and seventies have been defeated. However, the revolutionary process of Latin American Marxism initiated by the Cuban Revolution is not entirely extinguished, but rather continues in some other guise after the triumph of the Sandinista Revolution in Nicaragua. This decade also witnesses the rise of another source of guerrilla struggle, of a Maoist stripe, led by *Sendero Luminoso* in Peru and analyzed in a section below [►POPULAR WARFARE].

The Sandinista National Liberation Front (FSLN) in Nicaragua is founded in 1961, taking its inspiration from by the Cuban Revolution, Guevarism and the figure of Sandino and his battle against United States intervention at the start of the century. Even so, its coming to power in 1979 brings with it new elements which expand and have resonance (whether it prompts opposition or allegiance) all across Latin America and which enable distinctions to be drawn about previous experiences.<sup>4</sup> Perhaps one of the most important changes comes out of the crisis of the avant-garde self-proclamation which, though it is not abandoned, shifts from the idea of a party vanguard toward becoming one of a front. Unlike the experiments of the first generation, the Cuban Revolution and the Revolutionary Armed Forces of Colombia (FARC), the coming to power of the FSLN in Nicaragua shows an ideological openness in which Marxism and theology move from being philosophical opposites to becoming political complements. At the same time, they call into question the notion of a subject of monolithic change or one centred upon the question of “class,” and come to express a redefined and amplified notion of a “people.” Unlike the socialism of the Cuban State, the Sandinistas take upon themselves a concept of political democracy that considers the question of pluralism and a concep-

tion of the political economy of the revolution that replaces the idea of State centralism by a mixed economy.<sup>5</sup> No doubt the repercussions of the Nicaraguan Revolution made a strong impact on Central America, particularly on El Salvador<sup>6</sup> and Guatemala.<sup>7</sup>

In these three countries, the revolutionary processes were marked by the merging of Marxism with popular traditions of social struggle bearing a strong anti-imperialist stamp, traditions which remained in the collective memory of the oppressed: Sandino's struggle in Nicaragua, the peasant uprising in 1932 in El Salvador, and the centuries-old struggle of the indigenous peoples against colonization in Guatemala.<sup>8</sup> Currents of various origins were united in these three liberation fronts, including Liberation Theology and the historical Communist parties, which participated in El Salvador and Guatemala (while on the other hand, in Nicaragua, the Communist Party kept itself at the margin of the revolutionary process, viewing the FSLN as ultra-leftist). To a lesser degree, the radius of influence of these experiences will also reach groupings such as the FPMR (1983) in Chile, and, probably, the Coordinadora Guerrillera Simón Bolívar (1987)<sup>9</sup> in Colombia. In the following paragraphs we will focus briefly on the first of these cases.

## II

On 14 December 1983, Chile was literally plunged into darkness: the FPMR's first action was to cause a blackout that left much of the territory in the dark.

Three years earlier, in 1980, on the days prior to the illegitimate plebiscite with which the dictatorship adopted the Constitution of 1980, the Chilean Communist Party (PCCH) announces its Policy of Popular Mass Rebellion – inspired by Portugal's Carnation Revolution (1974) and by the fall of the Shah in Iran (1979) –, which raises the validating watchword of “all forms of struggle,” including even that of “intense violence.” Within this framework, the FPMR emerges as a military structure within the Communist Party of Chile. It is necessary to point out that the incorporation of insurgent militarist forms for the first time by the PCCH did not imply an abandonment of traditional party politics (negotiation and broad political alliances), and that the main objective of the Policy of Popular Mass Rebellion was the struggle for democracy; all the same, it contained no strategy for an “assault on power” that could encourage the destruction of the bourgeois state in order to propound a State model based upon the dictatorship of the

proletariat.<sup>10</sup> In fact, its politics seemed to be riddled with a discontinuity between the struggle to recover democracy and a socialist project, which revealed the absence of any integral revolutionary strategy, and it was perhaps on that account that the party also maintained an ambiguous policy toward the FPMR.

What is certain is that in its origins the FPMR was not conceived as an organized guerrilla force designed to confront the Chilean army. Although the Latin American liberation movements were its models, and a part of its members received their military training in the People's Republic of Bulgaria and in Cuba, while some of them went to fight in Nicaragua, the Chilean rebel group acquired characteristics of its own. In the first years, its politico-military activities tended toward self-defence, destabilization, the so-called "recoveries" (of arms, financial resources and basic consumer goods such as food) and, to a lesser degree, to kidnappings. They sought to link themselves to the mass struggle, in order to form "a great Political and Military Front of the entire people ... the sole protagonist of its liberation".<sup>11</sup>

Nevertheless, in 1986 the history of the Front takes a decisive turn. The discovery of arsenals in the north of the country and the failed attempt on Pinochet's life lead the PCCH to retreat in its policy to support "all forms of struggle." Faced with a new scenario that might leave it on the fringes of the democratic process and jeopardize its chance for alliances with the rest of the opposition, the PCCH recoils out of fear of being forced into virtual political ostracism. So, a break is made with the FPMR, which henceforth, as the Autonomous FPMR, enters into a *foquista* or guerrilla cell drift, radicalizing its strategies. In 1988, after the triumph of the "no" in the plebiscite that defeated Pinochet, in an ill-timed act, it launches the so-called National Patriotic War (inspired by the experiences of Nicaragua and El Salvador), which consisted in the creation of rural guerrilla cells [*focos*] which were to spread through the territory. Like the experiment undertaken by the MIR in the early eighties, the FPMR attempt was a crashing failure that included the death of its two main leaders. After divisions and internal conflicts, the drift of the FPMR in the nineties is another story.

However, before there was even any sign of division between the PCCH and the FPMR, 1986 was ordained a decisive year. On 7 September that year, in Cajón del Maipo, a locality 40 kms outside Santiago, an FPMR commando laid an ambush for the procession taking Augusto Pinochet to Santiago. But something totally unforeseeable took place: a group of

youths with no regular military training and with poor quality arms confronted an élite group of the Armed Forces. Among them was a schoolboy, a gasman, a fireman, a bodybuilder, a singer, a former seminarian, a former film student, a philosophy student and a female university student. Among other strategies, they used cross-dressing as a military plan: in the trailer that blocked the path of the dictator's retinue, two riflemen pretended to be a couple studying a road map, one of them dressed as a woman. The operation failed, yet all the marksmen emerged from the operation alive.<sup>12</sup> Five of Pinochet's men, on the other hand, died. The dictator was saved thanks to his driver, who was able to back up, escaping between the mountain and the FPMR's rearguard. At that instant, Pinochet's car suffered most of the impact:

it was probably there, in the midst of this shoot-out, that the image of the Virgin of Perpetual Help appeared to the adepts of the régime in the left rearview mirror of the general's armoured car, later placed on view in the courtyards of La Moneda [the presidential palace].<sup>13</sup>

G

The scene of the FPMR's assault, a scene of frailty, a precarious epic, that claims to embody a latent popular will, takes us back almost inevitably to another scene that occurred 13 years earlier: that of the death of Allende and the deployment of State forces in the bombing of La Moneda, an attack carried out by military coup leaders on behalf of the conservative forces of Chile.

In opposition to the spectacular image of the palace of La Moneda in flames stands that of the assault, stamped with the image of Pinochet's wrecked car. The same car which was parked at government house as a sort of talisman attesting to the divine protection that ensured the invincibility of the dictator yet which, at the same time, could not help but demonstrate that what had hitherto seemed impossible, i.e., to breach the dictator's impenetrable security fence, was now possible.

What is certain is that the attempt on Augusto Pinochet became a watershed for the eighties in Chile. Somehow it closes a cycle of struggles, and with it ends up intensifying the dichotomy between the strategies of opposition to the régime. Rejecting the struggle of the social movement makes way for the negotiating table. A process begins of negotiated transition headed by the social democratic political class, which obliterates other political alternatives. In this way a path is cleared for the transitional pacts

that have served as the basis for the socio-political structure of Chile up to the present day.

Images such as that showing the results of the FPMR's attempt on the life of Augusto Pinochet are testimony to the violence of resistance to the dictatorship, which can hardly be interpreted in an aestheticist vein. Other actions by the FPMR do, however, allow us to detect certain material (never philological) analogies between forms of connection with the community practiced by the guerrilla and various experiments launched by artistic-political groups. Thus, for example, the CADA incorporated into its action *Para no morir de hambre en el arte* [Not to Die of Hunger in Art] (1979) a quotation of Salvador Allende's government policy promoting the distribution of a sachet of milk to the most undernourished residents in Santiago. This government initiative of Unidad Popular converted to State social policy a populist gesture anchored in the communitarian imaginary of the left. Thus, well before the advent of the Allende government, the "illegal recuperations" practiced by various guerrilla groups were a repeated tactic for connecting emotionally with the people. Such recuperations continued under Pinochet's régime, as shown by the FPMR action which Pablo Salas recorded in another of the shanty towns in Santiago, when on 19 July 1986, on the occasion of the seventh anniversary of the Sandinista Revolution, it distributed chickens among the people on the street

[►TELEANÁLISIS].

FC, JV

#### NOTES

<sup>1</sup> Renato Cristi, *El pensamiento político de Jaime Guzmán: Autoridad y libertad*, Santiago de Chile: Lom Ediciones 2000, p. 16.

<sup>2</sup> Spanish-language translation, *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*, Buenos Aires: Paidós, 2009 [in English: *Violence: Six Sideways Reflections*, London: Picador, 2008].

<sup>3</sup> This is the tendency which we appreciate, for instance, in: Luis Camnitzer, *Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation*, Austin: University of Texas Press, 2007. Camnitzer focuses his reflection on the parallel interpretation of Tucumán Arde, a crowning experience of the Argentine avant-garde in the 1960s, and some actions by the Uruguayan guerrilla group Tupamaros.

<sup>4</sup> Even so, Raúl Burgos points out that although "it circulated original elements, the Sandinista Revolution situated itself as continuity of the revolutionary stock of ideas that inaugurated and inspired the Cuban Revolution," Raúl Burgos, "La interferencia gramsciana en la producción teórica y política de la izquierda latinoamericana," a document prepared for discussion at a 1997 meeting of the Latin American Studies Association at the Continental Plaza Hotel in Guadalajara, Mexico, 17-19 April 1997. Available at: [lasa.international.pitt.edu/LASA97/burgos.pdf](http://lasa.international.pitt.edu/LASA97/burgos.pdf), p.7.

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> The Frente Farabundo Martí para la Liberación Nacional y Social (1980), in El Salvador, waged a civil war for over ten years. In 1992, after a peace agreement and almost coinciding with the break-up of the Soviet Union, it went on to become a political party.

<sup>7</sup> The Guatemalan guerrilla, launched in the sixties after the coup d'état that brought down the elected government of Jacobo Arbenz with the help of the United States, reaches a new phase with the creation of the Unidad Revolucionaria Nacional Guatemalteca (URNG), which seals the union between four armed organizations in 1982. La UNRG will carry on the civil war until 1996, when it lays down its weapons after 36 years of armed conflict and, like the FMNL, becomes a political party.

<sup>8</sup> Michael Löwy (ed.), *Marxism in Latin America from 1909 to the Present*, New Jersey: Humanities Press, 1992.

<sup>9</sup> The Coordinadora Guerrillera Simón Bolívar [S.B. Guerrilla Coordinating Association] brings together the FARC, the Ejército de Liberación Nacional Camilo Torres ELN [Camilo Torres National Liberation Army], the M-19, the Comando Ricardo Franco Frente-Sur [Ricardo Franco Southern Front Commando], the Movimiento Armado Quintín Lame and the ERP.

<sup>10</sup> Samaniego, quoted by Luis Fernando Martínez, *El Frente Patriótico Manuel Rodríguez [the M.R. Patriotic Front], 1980-1987*, undergraduate thesis, Universidad de Santiago de Chile, USACH, Faculty of Humanities, History, Santiago de Chile, 2004, p.14.

<sup>11</sup> Frente Patriótico Manuel Rodríguez, *Manuel cabalga de nuevo*, Santiago de Chile: Ediciones El Rodriguista, 1986, p.16.

<sup>12</sup> The episode would unleash a bloody persecution by security organisms that in the days immediately following the assault killed five communist militants who had nothing to do with the assault (the same number as those slain in Pinochet's retinue) and subsequently carried out the so-called Operation Albania.

<sup>13</sup> Cristóbal Peña, *Los fusileros. Crónica secreta de una guerrilla en Chile*, Santiago de Chile: Debate, 2007, p. 126.

#### INTERVIEW WITH PABLO SALAS

Together with his brother Francisco, Pablo Salas became a collaborator with the TV production company Ictus when it was founded. At the outset he focused on fiction production, but later became a manager, together with his mother, Babi Salas, at the popular Ictus video network, in those years the largest distribution network in the country. With the film and editing crews of Ictus at his disposal, Salas was the first person to record the national protests that broke out after the severe economic crisis that affected all of Chile in the early eighties, recording the so-called "Hunger Marches" and making himself one of the most important Chilean cameramen to capture images during the dictatorship. In addition, thanks to his contacts with foreign cameramen and journalists who allowed him to duplicate, or simply gave him the tapes of what they



## GUERRILLAS

had filmed, he was able to build up one of the biggest press archives of the period. With such considerable material at his disposal, he learnt a great deal and began to produce a series of videos: *Protestas 1983* (1983), *Hasta Vencer* (1983), *Septiembre de 1984* (1984), or *1º de Mayo* (1986), and many other titles that circulated prolifically through the popular video Network Ictus. With Pedro Chaskel he went on to make the videos *Somos+* (1985) and *Por la vida* (1987), on Women for Life and on the Sebastián Acevedo Movement Against Torture, respectively. The first of these won prizes at international festivals.

FC: What was it like to film the video recording the action of the Manuel Rodríguez Patriotic Front?

PS: I once saw a video of the FPMR that was very poor, a video that lasted around 50 minutes. It showed only feet, a pair of shots, bullets, some guns and a guy talking. It was tremendously boring. So I remember saying that it was a bad video, unwatchable. It lasted 50 minutes, and even today, sitting to watch a 50-minute video can be tedious. Obviously, it depends on what you want to do; if you want to participate in a festival for feature-length films you've got to make a video an hour and a half long, you've got to pad it out. But when you want to make an information piece, 15, 20 minutes, half an hour, that's enough, you've got to show just what is absolutely necessary. So after I said that the video was bad, some guys came to my office and told me they knew that I was willing to help them. They were from the Front.

FC: So, where did you see that first video?

PS: We had the distribution network with Ictus, so everything came in to us. All the videos, even the poorest ones, came to us there, because that was the way to distribute them, to show them, so that they'd get around. It was a way of putting up opposition to the military. That's why the video made its way to me and I saw it. And those guys from the Front came into my office and said: "We've been assigned to communications operations for the Front, and we were told you could help us. We can't show this, so let's show something more lively and entertaining." And so I said: "Yeah, you may be right." And so I attended four, maybe five press conferences to film them in their entirety, and to film them for myself as well. Obviously that was pretty risky, so when we went to the press conferences, I'd be hooded, I put a hood on the camera, a hood on everything.

FC: They'd take you to the conferences, so you wouldn't know where you were going.

PS: Yes. Twice I attended press conferences as a journalist, along with some Italians. It was complicated. I remember that once the guys gave us a guide, and we had to go out with a bag, taking only the equipment but in such a way that they wouldn't notice it was equipment. We then had to take a bus, get out, take a subway, get out, take a bus again, get out, walk, keep walking and suddenly we met up with some guy. This guy made us walk a bit further, we got into the back of some car, a blanket was thrown over us and we drove for half an hour. They let us out at a house, they put us somewhere and we waited. Other journalists started to arrive, until some guys who gave the press conference turned up. Once it was over, they left, and then they started taking us back the same way and then let us go. It took the entire day...

FC: And how did the case of the video of redistributing chickens go?

PS: When I made the video of the "recovery" of the chickens it was the same thing, only instead of leaving at two or three in the afternoon, to finish by nine, I left at ten in the morning and returned at ten at night. I had no idea what I was going to film, but I knew that it was an armed action. Because that was the Front's idea. We got to the town of La Victoria very early and we hid in a house. I was scared and felt really uneasy, because I had no idea where I was. I mean, I was in La Victoria, and I'd been to La Victoria many times, I knew the place, I'd made documentaries in La Victoria, I knew people there, and all that. But I was put in a house that obviously belonged to somebody in the Front, or to people helping the Front, so if the cops came and they took me prisoner there, I couldn't deny my connection with them. On the other hand, if they picked me up on the street, I could say, I've done a lot of things here in La Victoria and I'm filming, I'm just like everybody else, and it would be easier to get myself out of it. So I said to the guy from the Front, "You know something, I can't take it any more here, let's get out of here, I know these people." And so we went to the soup kitchen, and we stayed there. I'd been to the soup kitchen a number of times, and I hung around talking to the people until we left. But suddenly the truck with the chickens pulled up on a very short block, because in La Victoria they are some long blocks and some short blocks. And just then the truck arrives, we ran back and started filming. I was going around with a guy from the Front, the one who'd come with me. That is, we were going around with the U-matic, with a camera, a recorder, and the recorder attached to the microphone and all that. So there we were filming, the truck was there, the whole

G

thing. And suddenly, after a fairly long while, I suddenly heard some shots. I looked, I cut, and I saw two cops running towards the truck. I turned off the camera and started running away. I ran down the long street, which was a huge mistake. But we ran, ran, ran. I was running so much and I let go of the camera cable to separate the recorder and the mike, and I ran and ran, as fast as I could. So, we were running and suddenly I looked to one side and I saw some guys running with pistols alongside us. We got to the corner, and I said to the guy from the Front who was helping me: "Hey, what are those guys doing with guns?" and he answers: "No, they were defending us." "Defending us from what?" I ask, which is to say, the worst thing that could happen to us was to be caught with weapons on us. We were arguing and suddenly a woman comes up with a microphone and says: "Here, you dropped this." She hands us back the microphone, we get into the car and take off. And that was the filming of the chickens. Now, we filmed the distribution of the chickens and everything, only it turns out that one of those guys, the one shouting and talking, lost his hood; it fell off. So he appears on camera with no hood. For that reason we had to hang on to that video a long time, had to edit it and take out the guy with, or rather without, the hood, because that part couldn't be released. After, I passed that video on to various people. I grabbed it, put it into the machine to make a copy of it, but it ended up being very poor quality. In that way, if the video reached agents of the dictatorship, and for any reason they came to me later on, I could say that a copy had been sent to me. So we didn't have the original on us; we'd stored the original away. I always have a copy of copies, above all at that time. To make the video lose quality was a way of taking care of yourself, you had to be careful.

FC: How do you think that video functioned in the communications policy of the Front?

PS: I imagine it was a question of doing and showing things. Because going to some town and distributing a truckful of chickens meant going somewhere where everyone was starving, because at that time the redundancy rate was about 30 %, and people were going hungry all over the country. So to go there with a truck and distribute chickens was like going to a party of drunks with pitchers and pouring out drinks. It was a gift from heaven. So on the one hand, it was a matter of doing something that showed your sympathy with the people, and on the other hand it was an act of propaganda. The more you were seen, the better.

FC: So they asked you to distribute it yourself.

PS: Of course, I had a good distribution network. That video of the chickens made the rounds, a whole lot of people all over saw it. So, imagine, a lot of the things we were filming got out there.

By Fernanda Carvajal,  
Santiago de Chile, 27 March 2012.



## POPULAR WARFARE

The origin of most pro-Chinese parties in Latin America is mainly a consequence of the Chinese-Soviet rift in 1964. That rupture came about after Nikita Khrushchev in 1956 publicly condemned Stalin's crimes, calling for a peaceful transition to socialism ("peaceful coexistence") and for an end to the Soviet Union's promotion of armed struggle in the countries of the so-called Third World. A decision harshly criticized by the Chinese Communist Party, who interpreted it as a betrayal of Marxism and the revolution, and which led to a series of continuous clashes that determined the rupture between the two countries around 1963. The first pro-Chinese party on the South American continent was founded in Brazil in 1962 – before the split –, and in the years to come, parties were created in Ecuador (1963), in Chile (1964), in Peru (1964), in Bolivia (1965) and in Colombia (1965), which positioned themselves against their governments through the promotion of armed struggle.<sup>1</sup> From this ideological perspective, the Latin American countries were viewed as semifeudal and semicolonial settings whose economic conditions were completely subjected to the yoke of imperialism.

Unlike the Guevarist or pro-Soviet approaches, the Maoist demand pointed to the need for the revolution to come about in the countryside through the support of the masses. For this reason, for the pro-Chinese communist leaders, education in revolutionary ideology was one of the first and fundamental tasks. Only after preparing the revolutionary forces in the countryside was it possible to surround and take the cities through the strategy of a prolonged war for liberation: popular warfare.

The application of Mao's ideas in these Latin American settings was at the outset intended to be carried out to the letter, snubbing other leftist political positions, which the pro-Chinese discourse in many instances labelled "revisionist."

Another difference with the pro-Soviet groups was the importance given to the party within the armed struggle, noting that it was the Central Committee alone that could direct and guarantee the triumph of the revolution. Thus, unlike the guerrilla-cell-based [*foquista*] impulses (as Régis Debray construed it in the theory he based on Che Guevara's actions), which sought to give rise to small guerrilla cells [*focos*] capable of quickly expanding and rousing the masses, the pro-Chinese leaders were seeking above all to raise the level of consciousness of the people and especially of the rural population, the *campesinos*, so that the guerrilla war could be waged at all times in close collaboration with the masses.

Although the sixties are the international period of greatest ideological Maoist agitation, toward the middle of the following decade these same groups in Latin America began to suffer breaks and divergences that would weaken their ability to act, both through the repressive action of the governments and through their inability to transform and integrate the Maoist ideas into the specific conditions of their own contexts (exerting little or no influence on the rural masses).<sup>2</sup> And it is only in Peru that this ideological current crystallizes into a violent guerrilla force (*Sendero Luminoso*) that ushers in a lengthy armed struggle. A war which their own militants perceive as a decisive instance in the refounding and new leadership of the international communist revolution, and which unleashes and sustains itself in the country as a result of the dissatisfaction and profound anger of a multitude of communities totally segregated from a national project characterized from the outset by its colonial dynamics.

*Sendero Luminoso* emerges out of a series of ruptures in the Peruvian Communist Party around the mid-sixties. The group was known for its desire to return ideologically to the ideas of the founder of the Socialist Party in Peru, José Carlos Mariátegui, aligning it, however, with the guiding thoughts of Mao Tse-Tung. The party's reconstruction for a people's war based on Mariátegui's ideas stressed the need to establish an alliance of the proletariat with the peasantry (the *campesinado*) and the petite bourgeoisie, and out of that alliance to propel the revolutionary struggle.<sup>3</sup> Although the supposed contributions of Mariátegui's discourse to *Sendero Luminoso* were always limited and rather general, their revival implied a strategic gesture of positioning the Sendero's discourse as a direct legitimate legacy of the Peruvian Communist Party founded in the 1920s.

From that position, *Sendero Luminoso* responded to the various local governments, which it branded as

fascist, openly declaring war on the Peruvian State in 1980, during the democratic transition after twelve years of military rule (1968-1980). The "formal" participation of the left in the elections of that year was thus interpreted by the orthodox pro-Chinese sectors either as bourgeois resignation or as electoral opportunism. Nevertheless, the fact that it obtained a significant percentage of votes obliged those elected lefts to transform and moderate their political agendas, which, up until the previous decade, had defended the possibility of an armed solution for achieving socialism.<sup>4</sup>

Unlike other Latin American guerrillas, *Sendero Luminoso* was characterized by its deadly nature, launching extremely violent forms of operating in an appalling armed conflict in which the illegal repression always came from both sides (guerrilla subversion and State terrorism), leaving a toll of nearly 70,000 dead.<sup>5</sup> According to the military thinking of the Peruvian Maoist group, revolutionary violence represented "the very crux of Marxism".<sup>6</sup> It is telling that the first public gesture with which *Sendero Luminoso* opened the armed struggle, in May 1980, was the burning of eleven ballot boxes in the village of Chuschi, in the province of Ayacucho. And that shortly thereafter, on 26 December 1980, *Sendero Luminoso* made its reappearance with a stunning act, hanging more than ten dead dogs on lamp posts in the centre of Lima, with signs reading: "Teng Hsiao Ping, son of a bitch".<sup>7</sup> The high theatricality suggested by the group's actions, as well as a certain repeated ritual dimension, entered into daily life as a new communication that sought to be at once captivating and intimidating. A grammar of horror that certain cultural critics did not hesitate to term "terrifying visual performances".<sup>8</sup>

In such circumstances, production and deployment of signs was one of the war's most dynamic areas. And just as the "revolutionary" representations of the Maoist groups were geared to producing a seductive political identity, other cultural experiences of the era managed also to penetrate into the public realm of struggle for the symbolic, questioning their mystifying constructions, their rhetorical framework, and intervening where ideology laid claim to control meanings and bodies.

It is revealing that some of the era's artistic practices, designed to represent instances of the greatest violence, or to parody the seduction of revolutionary discourse, should have been irresponsibly linked during the eighties, by journalism or critics, with *Sendero Luminoso*, at a moment when such an accusation meant instant arrest, if not kidnapping and death. Testimonies which, in their fashion, allow us to rethink

G

the limits of a revolutionary war whose allegedly emancipatory discourse violently clashes with its dogmatic, messianic and totalitarian practices of imposing its politics through scare tactics or assassination. Wherever authoritarianism veils any utopia, many of the images and signs produced at that time present and record the distorted, altered subjectivity that emerges from the conflict.

ML

#### NOTES

- <sup>1</sup> To see the guidelines and political strategies of some of these Maoist groups in Latin America, see the Partido Comunista de Brasil, "La guerra popular"; original title: "Guerra Popular: Caminho da luta armada no Brasil" [Popular Warfare: The Path of Armed Struggle in Brazil], 1969; and Partido Comunista (ML) de Colombia, "La Guerra del Pueblo" [The People's War; original title: "Conclusiones del II Pleno del Comité Central del PCML de Colombia," [Conclusions of the 2nd Plenary Session of the Central Committee of the PCML of Colombia], 1965], in Michael Löwy (ed.), *El Marxismo en América Latina*, Santiago de Chile: Lom Ediciones, 2007 [English-language edition: *Marxism in Latin America from 1909 to the Present*, New York, Prometheus Books].
- <sup>2</sup> See Marisela Connelly, "Influencia del pensamiento de Mao en América Latina," in *Estudios de Asia y África*, N° 2 (56), Vol. 18, April-June 1983, pp. 215-231.
- <sup>3</sup> See Partido Comunista del Perú, "Retomemos a Mariátegui y Reconstituamos el Partido," 1975.
- <sup>4</sup> For some radical leftist groups their formal participation implied applying the "Leninist maxim of using elections and parliaments as platforms for agitation and propaganda," which did not bar the possibility of armed struggle. Naturally these aspirations ended up trapped in the system they intended to transform. See Iván Hinojosa, "Sobre parientes pobres y nuevos ricos: la relaciones entre Sendero Luminoso y la izquierda radical peruana," in Steve J. Stern (ed.), *Los senderos insólitos del Perú. Guerra y sociedad, 1980-1995*, Lima: IEP-UNSH, 1999, p. 86.
- <sup>5</sup> See "Mass Grave", note 14.
- <sup>6</sup> PCP-Comité Central, *¡Desarrollemos la creciente protesta popular!*, Lima: Ediciones Bandera Roja, 1979.
- <sup>7</sup> The dogs were a reference to Teng Hsiao Ping, who initiated the reforms in China shortly after Mao's death (1976), and whom the members of Sendero Luminoso branded a "revisionist."
- <sup>8</sup> Juan Carlos Ubilluz and Víctor Vich, "Juicio Sumario de Ángel Valdez," in J. C. Ubilluz, Alexandra Hibbett and V. Vich, *Contra el sueño de los justos: La literatura peruana ante la violencia política*, Lima: IEP, 2009, p. 263.

## SYMBOLIC WARFARE

Take it easy, old man, we're not thugs, we're guerrilla fighters.

On 17 January 1974, six "quite presentable and rather well-spoken" boys *recaptured* Bolívar's sword from the (presumably) inviolate enclosure of the Museum of the Bolívar Mansion, in Bogotá. This deed was the crowning moment of an advertising campaign which, days before, had started in one of the country's leading newspapers, and which ran as follows:

Lack of energy ... inactivity? M-19's on the way  
Parasites ... worms? M-19's on the way  
Fatigue ... memory loss? M-19's on the way

These two events (the publication of the campaign advertising relief around the corner, and the recovery of Bolívar's sword) marked the public appearance of the Movimiento 19 de Abril (M-19). The M-19 comprised a group of young dissidents (deserters) from the country's traditional guerrilla movements and university students of the urban middle class. From its beginnings, it was characterized by the obvious distance that separated it, in ideological and military terms, from guerrilla groups like the FARC and the ELN. In the case of the M-19, the revolution was proclaimed as a "democratic revolution" nationalistic in character and as such anti-imperialist, in the voices of its leaders Jaime Bateman, Álvaro Fayad, Iván Marino Ospina, Carlos Pizarro, Carlos Toledo Plata and Vera Grabe. In this regard, the upper echelon of the M-19 coincided only partially and fragmentarily with the ideological horizons of Marxism, Maoism, Marxist Leninism, Trotskyism, and other revolutionary orientations of the seventies, and called for a "soft militancy" which contrasted strongly with the "classic" active guerrillas. This position earned them the dislike of the more orthodox sectors of the left in Colombia and led to a conflictive relationship with the other guerrilla groups.

The M-19's history was marked by a two-fold tactical tendency, whose components were combined to generate a high degree of popularity: a political-military component, and another aimed toward working out a revolutionary politics of the symbol. Though its military actions were few, their sensational nature and the fact that they were planned in clear symbiosis with existing political institutions (forcing those institutions to function as would befit a fully democratic régime), brought them an unexpected popularity in Colombian public



opinion. Three of their best remembered actions, which earned them a place in the country's contemporary history, were: Operación Ballena Azul (1979, consisting in recovering arms from the North Canton), Operation Libertad y Democracia (1980, the goal of which was the takeover of the Embassy of the Dominican Republic, one of the first steps toward negotiating recognition of political prisoner status for captive guerrilla fighters, and their liberation) and Operación Antonio Nariño (1985, which ended with the taking of the Palace of Justice).

The last of these operations, and surely the most controversial, left a deep trace in the memory of armed conflict in Colombia: on 6 November 1985, a group of 35 guerrilla fighters of the M-19 stormed the Palacio de Justicia with a plan to stage a public trial for then president Belisario Betancur over his failure to comply with the Corinto peace treaty, which had included a bilateral ceasefire and which had ended up as an armed truce with unfortunate consequences for the guerrilla movement. The controversial action was fended off by the Military Forces in the so-called Operation Rastrillo, a counter-assault that took advantage of the power vacuum left by the government. The counter-assault ended in the burning and total destruction of the Palace of Justice, the murder of most of civilians who happened to be in the Palace during the siege – among them, eleven Supreme Court magistrates – and the forced disappearance of various survivors. The dire consequences of the takeover and counter-takeover of the Palace would, paradoxically enough, have a transforming effect on the political régime in the long term, an effect which, on the one hand, led to demobilization, the handover of weapons, and the transformation of the guerrilla group into an alternative political party (the “M-19 Democratic Alliance”) and, on the other hand, in its key participation in the National Constituent Assembly of 1990,<sup>1</sup> sealed, however, by the elimination of its leaders, including the then presidential candidate Carlos Pizarro. “The M” was the first guerrilla group in Colombia to work conscientiously on the symbolic character of its political praxis. In addition to its military operations, which had a considerable impact on the urban areas of the country,<sup>2</sup> the M-19 resorted to alternative tactics of counter-hegemonic political action. Besides the historical event of the sword, openly inspired by the “symbolic incursions” of the Tupamaros, the M-19 devised practices of its own throughout the seventies and eighties in the activism of the period, such as the “recapture” of milk trucks in order to redistribute the milk among the marginal areas of the cities, or the recovery of the remains

of Agustín Agualongo, a hero of the Pasto region (Nariño, Colombia). Although these actions brought them legitimacy and popularity, when it is a question of reconstructing the memory of this guerrilla force, they are viewed as mere anecdotal material or else interpreted as a kind of “local Robin Hood syndrome,” a symptom of their political and revolutionary status as lightweights. The same thing occurs in sociologically and historically oriented studies. From what perspective, then, should they be seen? The notion of “artistic activism” may shed light on their tactical richness and their possible interpretations. These actions neither came from nor were directed at the art world, yet their analysis allows us to identify at least three core points for reflection on artistic activism: its relation to historical narratives, the use of *monument function* as a critical resource, and the construction of an ironic rhetoric concerning national, regional and revolutionary idiosyncrasy. From this point of view, the case of the M-19 opens up the possibility of exploring the tensions between the legal and the legitimate under restricted and repressive democracies. Thus, the M-19's campaign of hope and expectation is an example of the exercise of the politics of the symbol which, through subversion of hegemonic discourse in the mass communications media (in this case in the newspaper *El Tiempo*, Colombia's highest-circulation daily), makes use of the irony of a hypothetical cure for parasites to make its first appearance.

The theft of Bolívar's sword as the high point of the campaign allows the M-19 to reclaim its place as the legitimate successor to the Liberator's legacy, and thus claim a monopoly on weapons for defending the people from its aggressors. The surprise effect of the M-19's infiltration was in line with contemporary communications theories, in which the imminent relationship between communications media and the media of domination were becoming more and more evident. This building of awareness might to a large degree be related to the concept of a “semiological guerrilla” as propounded by Umberto Eco in 1967, when he said that “in poor countries even (television) advertising may function as a revolutionary message.”

For its part, Agenda Colombia 83, coordinated by the No-Grupo with guidance from the Grupo Mira and the Grupo Proceso Pentágono, is a revealing case of the forms of commitment that the intellectuals and artists established with the revolutionary processes. In this instance, the plan aimed to collaborate with the M-19's causes by means of a tactic that was artistic, critical, propagandistic and (unsuccessfully) financial that they termed an “artistic-political agenda.”

G

Conceived as an "instrument of solidarity and a homage to the Colombian people and one of its organizations, the M-19", Agenda Colombia 83 is the crosspoint of various cultural references related to aesthetic-political action: the rise of graphics, the development of communications theory in Latin America, the materialist critique of art (present in the agenda of Juan Acha, who prepared the introductory text called "La producción artística antes de la revolución" [Artistic Production Before the Revolution]), the coordinated action between cultural labour and the guerrilla movements to conceive a revolutionary policy and collective artistic labour as a form of collective authorship and of strategic association. Furthermore, the conception of the agenda implied a critique of history as a discourse of domination: the artists involved in its execution were proposing to relaunch the calendar as a symbolic space in which to express power relations, offering different national dates and festivities, linked to an alternative, revolutionary discursivity concerning both Colombian and world history. On the other hand, in the heterogeneous ensemble of works that made up the agenda, one can quite feasibly recognize the hand of a small studio in the aesthetic proposals developed within the graphics scene, through the participation of 40 authors whose aesthetics oscillated between conceptualism and caricature, by way of testimonial neofiguration.

LO, SS

#### NOTES

<sup>1</sup> In this respect, it is important to recall that one of the conditions set out by the M-19 for its demobilization was the realization of a popular referendum to form a National Constituent Assembly, which would work on drafting a new Political Constitution for Colombia, which was finally signed in 1991.

<sup>2</sup> In the case of Colombia, most of the armed conflict unfolds on a rural level. Only exceptionally are there actions in urban areas.

## INTERNATIONALISMS

In leftist thinking, internationalism appears as a call to the unity, association, cooperation and fraternity of the exploited and the oppressed of all countries and continents. It is a word inscribed in the foundations of the imaginary of leftist utopias, a word so laden with distinct legacies that it seems impossible to speak of just a single internationalism. If one had to give a brief genealogy of the concept, pride of place would undoubtedly have to go to socialism. From the First International (1864), Bakunin, Marx and Engels conceived of a "workers' internationalism" not just in terms of international solidarity, but also of unitary action as an effective strategy for upsetting the correlation of forces between capital and labor. If capital formed a world economic system, then it was necessary to respond to it with an independent international politics embodied by the working class.

A subsequent impetus for internationalism may be found in the Second and Third Internationals, focused on debates around the revolutionary surge whose major milestone would be the emergency and defense of the Soviet Union. Stalinism establishes the new strategic bases which had to define the alliances and solidarity among the countries of the socialist world in opposition to the capitalist world. Against that Stalinist revision of workers' internationalism, founded upon the theory of "socialism in a single country" and defended at the 14th Congress of the Communist Party of the Soviet Union (December 1925), the Fourth International, launched by Leon Trotsky, positioned itself against the view that revolution could be undertaken and sustained without the imperialist system being defeated internationally.

Founded in Paris in 1938, on the eve of the Second World War, the Fourth International argued for extending the theory of permanent revolution beyond the socialist pole that was emerging so powerfully in Eastern Europe during the Cold War, convinced that only the internationalization of the revolution could prevent its betrayal under the ideological axioms of socialism in a single country. A crucial internationalist experience came with the foreign volunteer brigades that took an active part in the Spanish Civil War, not only in defending the project of the Second Republic, but rather because they knew that that battleground would to a great extent decide

the fate of the world revolution. Later on, starting in the fifties, the appearance of Third World discourses introduce the north/ south axis into internationalist debates, which take on new exuberance over the next decade, when a "Third World internationalism" arises, most of it embodied by the national and anti-colonial liberation movements in Africa and Latin America. Though they don't abandon a class logic, these movements comprise a broad social spectrum that includes the middle classes and the peasants. One of their first and most important forums for visibility was the Movement of Non-Aligned Countries.

This internationalist impetus seemed to have spent itself completely by the end of the seventies, so that, during the eighties, these transnational revolutionary aspirations tended to be reduced to movements of international solidarity with the Sandinista revolution and the guerrillas of Central America, and to the rejection of apartheid in South Africa, approaching a discourse "centred on human rights and against racism, yet without acquiring [...] the global significance of the movements of international solidarity and of national liberation of the sixties and seventies".<sup>1</sup> Nonetheless, we are appealing here to a series of artistic-political experiences that enable exploration of the hypothesis of the persistence of internationalist impetus in that decade. These experiences encompass quite diverse formats: from the lavish efforts to compose a visual pedagogy on the part of the muralist and graphic brigades that travel to Nicaragua after the triumph of the Sandinista Revolution (1979),<sup>2</sup> to the bombastic founding of an International Surrealist Movement among activist groups in São Paulo, Buenos Aires and Rosario (1981) [REVOLUTIONARY ART]; from the uncontrollable international dispersion in such initiatives as the NO+, instigated by CADA group (Chile), to the aesthetic actions of political praxis,<sup>3</sup> organized by the AIDA association in various European cities in solidarity with the victims of State terrorism in Latin America, or the calls for collective actions in solidarity with the Chilean people and the students of China, launched out of Buenos Aires.

### CONCEIVING TERRITORIES FOR "ACHIEVABLE UTOPIAS"

At the start of the seventies, a vast network of mail art begins to build up in those countries, an independent circuit of distribution and exchange of artistic productions free of any censoring mechanism, whether political or artistic. On the Latin American scene, the weave of exchanges begins with connections being

made among artists who link up around the practices of the "new poetry." Yet mail art was not to be only a medium of circulation of experimental artistic output, but also a channel for political denunciation in repressive settings. Perhaps for that reason this artistic network went far beyond its Latin American circuit to connect with Europe (Central and Eastern) and other settings.

During the years in which, in a perverse project of internationalization, Operation Condor<sup>4</sup> aimed to block any possibility of resistance by those who voiced criticism of, or opposition to the dictatorship, by installing a surveillance network, suspending the right to political exile, pursuing, arresting and 'disappearing' persons, the mail art network functioned in parallel with it, creating alternative logics to this situation. It was a platform for resistance and attack, whose urgent priority was to disseminate information and speak out in solidarity. A tool which micropolitically managed to counteract the repression and control that now extended over the continent.

An antagonistic force that expanded in lattice-like form, generated a territory all its own, without borders, and challenged those authoritarian régimes that sought to control the circulation of information and tame and train cultural production. The mail art network offered the chance for circulation and the spread of a message, and to try out a production that was the result of an exercise in democracy-in-art, in that it denied the mechanisms of selection, validation and legitimization of the artistic field that answered to interests alien to the political and social urgencies of the southern countries. This network crossed and connected aesthetic and political projects common to the people who belonged to them, an artistic community with hubs and scenes situated at various points around the globe. It built relationships of solidarity and affection that were the basis for a growing active community, and had the strength to spread out, surmounting the objective conditions of censorship. A complex political and poetic program that gambled on the creation of a territory in which utopian aspirations found a place and might generate new ways of life.

This communication medium helped to create an atmosphere of freedom and dissent that prepared the terrain for the changes which the internationalist artistic mobilization would consolidate in the eighties.

#### THE "DREAM OF UNIVERSAL PEACE" PROJECT

Among the most active members of this network was Guillermo Deisler. From his experience of exile

in Germany after Pinochet's coup d'état in 1973, the project of this Chilean artist, self-defined as a "citizen of the world," is characterized by his delocalization and internationalism. This idea is problematized in various dimensions, through the development of an artistic language, of a mode of distribution of the works (moving between one continent and another, characterized by their small, transportable formats, and their precarious materiality), and of the collective participation in international events.

On the one hand, regarding the gestation of Deisler's artistic language, we should single out one of his first series of visual poems, entitled *The World*, in which the artist worked with the image of the terrestrial globe in the context of Cold War fissures and of the economic dependence of the countries in thrall to imperialism. This series is printed on postcards and also in the small notebook *Le monde comme il va* [How the World's Going], from 1976, published by Ovum, by Uruguayan poet and mail artist Clemente Padín. On the other hand, publishing projects such as *UNI/vers(,)*, *Peace Dream Project*, a folder of experimental poetry Deisler directed from Halle between 1987 and 1995, move beyond the Latin American situation.

This project, which the artist returns to in other settings, arises as a space of social utopia in which he summons up global reflections not attached to specific circumstances.

The postcard format shows the emphasis that Deisler places on the global distribution of contents. The reproduction format of the postcards, in which the artist prints his visual poems, allowed for the distribution throughout the world of those messages of denunciation and solidarity with Chile and Latin America, exerting an effective pressure in the area of human rights, benefited by the fact that the experimental languages managed more easily to elude censorship. The precariousness of the format responded to the circumstances of exile in Plovdiv (Bulgaria):

["] In general I prefer small scale. The trouble is that I have nowhere to print. Since 1979 I've had a small studio in the very centre of town [...], on a 3rd floor, a tiny room 3 x 4 m with a nice window, but without water or any hygienic facilities... That is to say, all this means I make 'Mail Art' and that those 10 x 15 cm are, these days, the surface I have for expression, my last hope in this situation, which won't always be like this ["].<sup>5</sup>

As for the collective dimension of Deisler's work, it is related to the urgent need to create new forms of

## INTERNATIONALISMS

exchange that pursued not only an expansion of the artistic system for an established community, but forms that would also stand as an interpretation of the systems of circulation within the framework of repressive political contexts. The disciplinary apparatus of the dictatorial régimes in Latin American and Eastern Europe did not bother to look over the great quantity of shipments that would pass through their inspection spaces. An interstice was thus formed in which letters and dispatches passed undetected the sign and body inspection of subjects. On the other hand, in the case of artists who, like Deisler, were living in political exile, the mail art network would acquire the further value of epistolary survival:

[“] For the Latin Americans, and there's a good few creators among us who, either voluntarily or else forced by political circumstances, find ourselves compelled to go into exile, 'art through the mail' is turning into the palliative that can neutralize this situation of being 'deceased citizens,' as the Paraguayan writer Augusto Roa Bastos has called this mass emigration of cultural workers from the South American continent [“].<sup>6</sup>

This ongoing, intense drive toward collective projects and the forming of artistic communications networks led Guillermo Deisler to issue international calls, addressed not only to artists but also to those cultural producers interested in thinking and making works about the problems stemming from the Cold War, particularly about the abuses and economic dependence of Latin America. In this context, *América Latina ahora / Latin America Now / Lateinamerika jetzt* (1979), a postal action that Deisler initiated together with a collective of artists comprising Joseph W. Huber, Volker Kraft, Darío Quiñones and Karla Sachse, proposed strengthening creative contacts and thinking about the region's problems, starting with the figures submitted in 1979 by the Economic Commission for Latin America and the Caribbean (CEPAL), which took stock of the growing dependency and the rise in the foreign debt of the Latin American states in the period in which they were under military régimes.

### DECENTRALIZING DENUNCIATION, CHALLENGING THE LOCAL

What is certain is that the international exchange of artistic production and information, alternative to the official circuit, permitted knowledge of the political and social circumstances of various regions.

In this way, the internationalist activist practices perforated the blocs and political borders, and prompted a sort of cosmopolitanism that provided support for the political concept of “solidarity.” This mode of supporting specific causes and following specific circumstances leads one to consider the other as oneself, to put oneself in their place, to be affected by what goes on in some very different territory. In this sense, “solidarity” was a core element in reading different “artistic” strategies that made sense precisely in their rapport, their comradeship, or their fraternity.

Thus, denouncing, informing in a supposedly alien space ended up shaping a common territory that links circumstances in a more or less direct fashion between different spaces. To prompt this sort of connection was the intent of that tactical occupation by Uruguayan Clemente Padín in the exhibition of mail art *Mailart aus Lateinamerika* (1984) held at the DAAD Galerie, in what was then West Berlin [► ENUNCIATING ABSENCE]. Other mail art presentations in which Padín was involved and which functioned as internationalist strategies of resistance were *Contra el bloqueo a Nicaragua* [Against the Nicaragua Embargo], organized by the Uruguayan Association of Mail Artists (1985), and *Rojhaiju Paraguay*,<sup>7</sup> organized in protest against the dictatorship of Alfredo Stroessner in Paraguay (1988).

In Latin America many productions started up poetical-political exercises which supported popular resistance movements and denounced the situations of tension and hostility that were taking place in countries such as Nicaragua, El Salvador, Guatemala, Honduras and countries under dictatorial governments in the Southern Cone. Such is the case with productions like *Desaparecidos Políticos de Nuestra América* [Political Disappeared of Our America] and *Agenda Colombia 83*, in which artists and activists/militants from a country not (officially) living under dictatorship felt called upon, transfixed or otherwise affected by the situation of the other, and opted to make some collective statement out of their own practices (in this case, from the visual arts) for the purpose of amplifying public demonstration, calling for justice in the face of indifference, and directing attention to the very context in which they were being manifested.

### IMMEDIATE DEMOCRATIC EXERCISES AND POLITICAL ACTIVATION OF MEMORY

In January 1982, a group of Mexican artists gathered together to discuss the social function of mail art.



The conclusions reached by this encounter led to the formation of Solidarte: International Solidarity by Mail Art. The collective's main objective was "to support and make known the cases of artists who are victims of persecution, imprisonment and repression"<sup>8</sup> through the production of denunciatory postcards, the publication of information bulletins, periodical inserts and other postal actions such as the one they undertook in support of Sandinista Nicaragua: *Reagan manos fuera de Nicaragua* [Reagan, Hands Off Nicaragua]. In its manifesto "Solidarte/México: Solidaridad Internacional," the collective came out in favour of:

- 1) artistic and cultural production opposed to any rule of cultural, political or military imposition and intervention,
- 2) solidarity and support for the liberation movements of oppressed peoples and the working classes, and
- 3) respect for civil and human rights and for peace and disarmament movements.

In 1984, Solidarte/México issued a call for participation in the 1st Havana Biennial with the theme of "Political *Desaparecidos* of Our America" (for which they received an honorable mention). The "collective postal action" had to be done in a pre-established form (a common approach in mail art of that era) designed to be sent back, graphic works related to cases of victims of persecution, imprisonment and repression in Latin America. The express purpose was to draw attention to the reportedly more than 90,000 political disappeared at the time in Guatemala, Argentina, Bolivia, Paraguay, El Salvador, Brazil, Colombia, Chile, Honduras, and even Mexico. This toll of the disappeared on the continent was clear evidence of the suppression of democratic freedoms and crimes against human rights in Latin America.

Forty-nine artists from ten countries in Latin America responded to the invitation.<sup>9</sup> This model for participation became recurrent in mail art, above all in the eighties. An individual or a group would invite the members of the network to take part in some project with a specific theme; in this way dialogues of direct dealings, without intermediaries, were established. In turn, the multiplicity of dialogues as a whole formed what might be considered a work of mail art. The aim of these invitations was to defend a democratic principle: they were to include all works received without distinguishing among them as regards aesthetic quality, so that anyone who came into contact with the mail art network became part of the grid that constituted it.

Like many of the artistic initiatives of an internationalist nature, Solidarte was a project conceived on the collective plane to involve a multiplicity of voices, a sort of "legion" made up of the sum of singularities. From the standpoint of art history in Latin America, Solidarte is an example of the fact that, if in its origins there was a tension with official, artistic, and cultural institutions – a tension which in fact generates and empowers this practice –, after the social oppression suffered in the most brutal years of the southern dictatorships, all spaces of visibility came to be seen within the network as possible spaces for intervening, for denouncing atrocities and constructing the memory of repression in order to demand justice.

#### AESTHETIC AND POLITICAL ACTIVATIONS: APPROPRIATION OF DEVICES

Many of the artistic initiatives of an internationalist nature had originally been projects conceived from a collective plane beyond the borders of the nation-state. When the No-Grupo received an invitation to take part in the parallel exhibition of the First Latin American Colloquium of Non-Objectual and Urban Art in Colombia, its members made an investigation of the socio-cultural reality of that country. That was how they became interested in the April 19 Movement, a Colombian guerrilla movement known as M-19, which would be remembered for its intense political struggle and for having, in 1974, stolen the sword of Simón Bolívar from a house of the same name, now a museum. El No-Grupo viewed this event as a highly significant, conceptual act [►SYMBOLIC WARFARE].

Prior to their trip, in 1981, No-Grupo made contact with members of the M-19 who were living in Mexico City and later, once in Medellín, they were contacted by others among their militants who took them to the University of Antioquía. Here they could see the degree of tension and repression that gripped Colombia, whereupon they took a stance in the battle in favour of the revolutionary option. Once back in Mexico City, they received an invitation from M-19 to do a joint project: the artistic-political agenda Colombia 83.

The publication was designed by the No-Grupo, as advised by various members of two Mexican collectives, the Grupo Proceso Pentágono and the Grupo Mira,<sup>10</sup> with whom they shared both affection and certain interests, and whose socio-political involvement with regard to art production had other facets, above all, political involvement. This agenda, which

brings together the graphic contribution of around 40 artists<sup>11</sup> and texts (such as that of Juan Acha entitled "La producción artística antes de la Revolución" [Art Production Before the Revolution]), enabled the circulation of information on the violence throughout Colombia, supporting and contributing with the M-19 and, above all, questioning the actual producers about the relation and position of their artistic practice in the social transformation processes.

The internationalist character of the Non-Group's Agenda Colombia 83 was discernible less in the participation by foreign artists than in the direct influence in this production of the Colombian guerrilla group M-19, as well as in the decision of No-Grupo and other artists to become involved with the M-19 in the production of this communication device.

Finally, two campaigns were launched from post-dictatorial Argentina by the group C.A.Pa.Ta.Co, which developed international (or internationalist) solidarities, alongside the Front for Human Rights (made up of a group of young people supporting the Mothers) or other collectives of artists and activists linked to the underground scene [►STRATEGY OF JOY]. The first of them, *Vela x Chile* [a play on words which means both A Candle For Chile and Watch Over Chile], in 1986 and 1987, was based on lighting candles in support of the opponents of Pinochet's dictatorship in Chile, going back to the practice of *velatones* or candlelight processions that took place as a sign of mourning and protest in neighbourhoods throughout Chile. In 1986, the action was performed at 0 hours, midnight, on September 11 directly in front of the Chilean Embassy – protected by the police – in collaboration with other collectives, such as the Front for Human Rights, the UMECH (Union of Exiled Chilean Women), the GAI (Grupo de Acción Independiente) and SACH' AWASI: La Casa del Árbol Instituto de Cultura.<sup>12</sup>

In all, 1,300 candles were placed on the pavement, evoking "a marginal expression in the neighbourhoods throughout Chile" in memory of those murdered by the régime.<sup>13</sup> Every hour they were relit until 13 hours had gone by, coinciding with the number of years that had passed since the military coup put an end to Salvador Allende's democratic government in 1973. Present at the act were many exiled Chileans, as well as political representatives from various Argentine youth groups.<sup>14</sup>

In a document explaining the meaning of the action, Chilean Ángel Andrade, the prime mover in the initiative, and at the time a member of the collective, insisted that the importance of the project lay in

the "socialization of an idea" that had to be redefined by each person attending it, thereby avoiding any representative relationship with the given political guidelines.<sup>15</sup> *Vela x Chile* also spread by mail art in 1987. The invitation encouraged the occupation of public spaces in various countries and requested that recordings of the actions linked with the proposal be sent back. The projects featured contributions by different Latin America artists. Various participants in the network launched creative proposals of denunciation against the Pinochet dictatorship which still beset Chile, among them, Brazilian artists Paulo Bruscky and Daniel Santiago. The duo tried to occupy the patio of the Galería Metropolitana de Arte Aloísio Magalhães, in Recife, with an installation satirising the death of Pinochet: they built a tombstone bearing the name of *Pignochet* followed by the date of his death. They then surrounded it with candles. In that context, the candles ceased to be a dramatic sign in reference to the death of the victims of the dictatorship, to allude directly to the fall of Pinochet (referred to as *Pignochet*). A way of performatizing the desired future in the present.

Another of the collective's markedly internationalist actions was the so-called social ready-made *Bicicletas a la China* [Bikes to China], held in Buenos Aires on 14 July 1989 as a tribute to the students massacred in Tiananmen Square by the Communist Chinese régime. For this homage, a vast number of participants conceived a series of protest choreographies and heroic sculptures, postal art and performances on bicycles. All of these elements formed a street aesthetic that, in an initial project, set out a path, a "postal rally" that would start at the city centre's landmark obelisk on Avenida 9 de Julio and make intermediate stops at the headquarters of various communications media which they wanted to reach with an information mailing. At each of those stops, invited artists would do various performances, or make "heroic sculptures" which, in one way or another, would evoke those that the Fine Arts students in China had designed with their bicycles in defense of their country's democratization. Enlivened by the poet and director of the magazine *Cerdos y Peces*, Fernando Noy, the political meaning of the mobilization questioned the State-bureaucratic conversion of the people's utopias and justified the use of the bicycle as the symbol of a future to be cultivated, which was building on a tradition based on the fact that it coincided with the bicentenary of the French Revolution. That is to say, a practice inscribed in a complex interspersed among different traditions

(situationist drift, socialist utopianism, the bourgeois-democratic vindication of rights), amid the collapse of the communist world, the cultural predominance of latter-day capitalism, and the rise of the information society.

In sum, these and many other practices of internationalist collaboration and cooperation were key in strengthening the relationship between groups of artists, collectives and activists, thus contradicting individualistic and competitive politics established both in the art field and between nation-states (and subjects within the bourgeois order). Besides being a potent tool for activating genuinely democratic practices, the artistic productions generated in that framework of solidarity contributed toward getting beyond those fictitious geopolitical limits imposed under disciplines which form our "perceptive mind-sets" of the world. Internationalist artistic practices tried to subvert and disrupt such insensitive mindsets to mobilize (new) political subjectivities.

SH, FN, PV, FG, AL

#### NOTES

- <sup>1</sup> Josep Maria Antentas and Esther Vivas, "Internacionalismo(s) ayer y hoy", in *VIENTO SUR*, N° 100, January 2009, p. 36.
- <sup>2</sup> David Kunzle, *The Murals of Revolutionary Nicaragua, 1979-1992*, Berkeley: University of California Press, 1995.
- <sup>3</sup> We draw here on a category proposed by Roberto Amigo in his analyses of the *Siluetazo*.
- <sup>4</sup> The seventies and eighties saw the implementation of Operation Condor/ El Plan Cóndor, an international clandestine organization designed to carry out State terrorism in complicity with the dictatorial régimes of Latin America. The operation was particularly effective in the Southern Cone, connecting centres of intelligence and repression between Brazil, Uruguay, Argentina, Chile, Paraguay and Bolivia, the sinister tentacles of which sporadically extended to Peru, Colombia, Venezuela and Ecuador.
- <sup>5</sup> Letter from the artist to Edgardo A. Vigo, dated 13 May 1984.
- <sup>6</sup> Guillermo Deisler, unpublished text, "Algunas explicaciones acerca del arte correo," 2 pp., Plovdiv, 16 April 1982. Guillermo Dreisler Archive.
- <sup>7</sup> Rojhaiju Paraguay is presented in Montevideo in 1988, and later at the 3rd Havana Biennial, in 1989.
- <sup>8</sup> *Solidarte/México. Desaparecidos políticos de nuestra América*, 1st Havana Biennial, Mexico City, 1984, p. 3.
- <sup>9</sup> Aarón Flores (Mexico); Avelino de Araújo (Brazil); Ana Zárate (Mexico); Antonio Ladra (Uruguay); Armando Williams (Peru); Arnold Belkin (Mexico); Bené Fonteles (Brazil); Blanca Noval (México); Carmen Medina (México); César Espinosa (Mexico); Clemente Padín (Uruguay); Edgardo Antonio Vigo (Argentina); Eduardo Díaz (Chile); Eduardo León (Chile); Eduardo Rubén (Cuba); Eugenio Dittborn (Chile); Fayad Jamis (Cuba); F. Lindoso (Brazil); Gerardo López (Mexico); Graciela Gutiérrez Marx (Argentina); Gregorio Berchenko (Chile); Guillermo Deisler (Chile); Guillermo Medina (Mexico); Guillermo Spencer (Mexico); Herbert Rodríguez (Peru); Hugo Rivera Scott (Chile); Humberto Miguel Jiménez (Mexico); Jesús Romeo Galdámez (El Salvador);

Joaquim Branco (Brazil); José Luis Hernández (Mexico); Jorge Best (México); J. C. Jiménez Montaña (Mexico); Juan Carlos Romero (Argentina); Leonhard Frank Duch (Brazil); Leticia Ocharán (Mexico); Lucio Kume (Brazil); Luis Arteaga (Mexico); Manuel Marín (Mexico); Manuel Montilla (Panama); Marco Antonio Suástegui (Mexico); Mauricio Guerrero (Mexico); N. N. Argañaraz (Uruguay); Paulo Bruscky (Brazil); Ricardo González (Argentina); Rogelio Nazari (Brazil); Rubén M. Tani (Uruguay); Salvador Carrillo Ayala (Mexico); Teo Alayo (Peru); Tulio Restrepo (Colombia).

- <sup>10</sup> Both politically active exercises in collectivity, which permanently defended their critical positioning. They are inscribed within what is known as "the generation of the groups," a period in which various of them emerged in Mexico.
- <sup>11</sup> Contributing were: Juan Acha, Carlos Aguirre, Alejandro Arostegui, Ahumada, Arnulfo Aquino, Sergio Arau, Félix Beltrán, Arnold Belkin, Maris Bustamante, Emmanuel Carballo, Juan de la Cebada, Felipe Ehrenberg, El Fisgón, Beatriz Espejo, FEGGO, Melecio Galván, Héctor García, Lourdes Grobet, Alberto Gutiérrez, Humberto Guzmán, Hersúa, Melquiades Herrera, Rebeca Hidalgo, Oliverio Hinojosa, Magali Lara, Nacho López, Víctor Muñoz, Alfredo Núñez, Jorge Pérez Vega, Peyote y Compañía, Heraclio Ramírez, Santiago Rebolledo, Sebastián, Rubén Valencia, Zalathiel Vargas, Manuel Zavala and Carlos Zerpa.
- <sup>12</sup> Mercedes Idoyaga quotes other organizations that lent their support to the project: CASCHI (Comité Argentino de Solidaridad con Chile), FUSCH (Frente Universitario de Solidaridad con Chile), HOJE-HOJA HOY de La Plata and the Grupo Inti de Amnistía Internacional.
- <sup>13</sup> See Ángel Andrade, "Vela por Chile," undated and unpaginated, Fernando "Coco" Bedoya Archive.
- <sup>14</sup> Thus it was reported by the *La Razón* daily in its edition of Thursday, 11 September 1986. In its edition of the following day, the conservative daily *La Nación* set the number of those attending the act at 200 and gathered together some statements by Mila Paredes, president of UMECH, in which she claimed that up to 700,000 Chileans had had to go into exile in Argentina for economic or political reasons. As the pages of the edition of *Gaceta* show, this invitation returned to the iconography of silhouettes, in which were included the names of some of those disappeared by the Pinochet régime. Juan Carlos Romero Archive.
- <sup>15</sup> The social effectiveness of the new forms of artistic production incorporated the urban landscape as a text able to be subjected to a political material handling. Andrade's words also echo the reflections of Nelly Richard in the chapter entitled "La exterioridad social como soporte de producción de arte" in her book *Márgenes e instituciones*, published in its English edition (*Margins and Institutions*) in 1986. In it, Richard linked CADA's practices to the transition "from picture format (pictorial tradition) to landscape-medium (the materiality of the social body as a medium for artistic productivity)," see Nelly Richard, *Márgenes e instituciones. Arte en Chile desde 1973*, op. cit., p. 63.

## INTERVENTION/ INTERVERSION/ INTERPOSITION

### Scene 1

On the morning of 9 April 1950 a group of young people, among them one of the founders of the Letterist International, Serge Berna, and Michel Mourre, walked into the cathedral of Nôtre Dame in Paris as Easter Sunday mass was being celebrated. Dressed as a Dominican monk, Mourre took advantage of a pause in the ceremony to walk up to the pulpit and read a sermon Berna had written criticizing the Catholic church and its morality. The sermon ended with an explosive sentence: "God is dead." The two young men were arrested by the police. The press and the TV reported on the "fake Dominican's" sermon as a great scandal.

### Scene 2

Three decades later, on the morning of 24 June 1982, various members of the Experimental Art Group Cucaño infiltrated a mass being held in a well-known church in Rosario, Argentina, commonly attended by military men and oligarchs. During the service they began to celebrate a "counter-mass" inspired by the poet Lautréamont's *Les Chants de Maldoror*, in order to criticize one of the symbols most venerated by the country's dictatorship and its defenders: the Church.

### Scene 3

On 21 February 2012, in Moscow, the members of the feminist collective and punk rock group Pussy Riot went up to the pulpit of the cathedral of Christ the Saviour, the Russian Orthodox Church's most important shrine, wearing brightly coloured ski masks, and recited a "punk prayer" intoning the sentence "Virgin Mary, Mother of God, Take Putin far away." Three members of the group were arrested on the charge of vandalism. In August 2012, they were sentenced to two years in prison.

Beyond the strategic coincidence of these acts described as "blasphemy," these three interventions, carried out in different countries and contexts, highlight the need to adopt corrosive and irreverent criticism toward institutions and set rules through a search for new perspectives that may alter (no mat-

ter how temporarily) daily life, and may come up with approaches that express the possibility of challenging power, especially when freedom is under severe threat. The word *intervention* is commonly used by those artists and collectives who carry out actions in public spaces through creative games, atypical performances or installation of objects, graffiti, and signs. The intention is to deconstruct the mediatized narratives and the customary perception of some given issue, to call attention to some unusual or troubling, unsettled element in the city, or to contribute a critical view on some social question. The word is generally used in the term *urban intervention*. As an alternative to concrete and spontaneous action in physical space (often through opposition to the conventions and/or rules defined by art institutions), the urban intervention problematizes the context in which it is carried out, questioning the autonomy of artistic labour and the very concept of the work of art, by relating, dialoguing and interacting with the surroundings, with a social situation or with a community.

For "Pepitito Esquizo" (very roughly, "Johnny Schizo," the pseudonym of Carlos Ghioldi), a member of the Cucaño group of Rosario, intervention is a form of "subverting that bourgeois ideology of art production, tearing the creative act from its claws (the specific space, cloisters of weekend leisure) in order to fully transgress with true art, with the convulsion of the imagination in conscious, day-to-day reality".<sup>1</sup> This concept of intervention served Cucaño as a theoretical and practical tool for action in the context of the oppression of the dictatorship of the *Proceso*, or "Process of National Reorganization" (1976-1983). In this way, the members of the collective sought to redefine the revolutionary utopia, subjected as it was to partisan doctrine, through a revitalization of (and an improvement on) first-generation Surrealism, which reformulated the relationship between art and life.<sup>2</sup>

[►REVOLUTIONARY ART].

In Brazil, which, like Argentina, found itself under dictatorial oppression (albeit in the period of the so-called "slow and gradual openness" of the military régime),<sup>3</sup> the student movement took to the streets to protest in favour of the redemocratization of the country and the workers began to organize themselves by calling assemblies and strikes. In that context of social conflict, graffiti took over the city, becoming a field for experimentation and the recomposing of new languages. In São Paulo these artistic and political occupations set the stage for the forming of the first collectives of urban intervention, such as 3Nós3 [3Us3] (1979-1982), Viajou Sem Passaporte [Travelling

Without a Passport] (1978-1982) and Manga Rosa [Pink Sleeve] (1978-1982).<sup>4</sup> These groups, whose manifestations were described in a publication of the period as “independent” or “marginal art”,<sup>5</sup> claimed, in the face of institutional stagnation, other spaces for work and creation outside of the commercial art circuit.

This form of artistic activism, under the slogan of “do it yourself,” was to expand its relation with hegemonic cultural representations and set up alternative spaces in which to act. The collective attitude of moving artistic practices to the street, to the edge of the regulatory environment of the system of galleries, superintendents, critics and biennials, was abundantly manifested in a famous intervention of 3Nós3 that took place at the crack of dawn one day in July 1979, when, in symbolic fashion, they hermetically sealed the doors of various São Paulo art galleries with an “X” made out of adhesive tape. The action finished off with a note left at each location, reading: “What’s inside stays the same, what’s outside expands.”

#### INVERTING THE LANDSCAPE

INTERVERSÃO [interversion]: (from the Latin: *Intervertio*) noun. The act of inverting; changing the natural or habitual order. INTERVERT [invertir] (from the Latin: *Intervertere*) verb to invert; to turn upside down.<sup>6</sup>

The space the collective 3Nós3 wanted to work on by executing “sketches for a city plan” was that urban space that “eludes the understanding of the dictatorship and starts to adopt a ‘détente,’ as they call it in politics”,<sup>7</sup> according to Mario Ramiro’s recollection.<sup>8</sup> Formed by Ramiro, Hudinilson Jr. and Rafael França, this collective, in the still of the night, carried out its *intervenções* [interventions], as they termed their acts of “inversion of the perception of the landscape, much more than the mere idea of infiltrating it”.<sup>9</sup> 3Nós3 sought to intervene in the city through very short-lived installations, produced with industrial materials, geared to invert the order and natural flow in spaces of great movement by the public.

In *Interdição* [Prohibition, September 1979], 3Nós3 closed off part of a crossing on Avenida Paulista with strips of blue cellophane paper, stretched for a few seconds from one side of the street to the other before the traffic lights changed again. The group observed the drivers’ reactions, waiting for some car to break the cellophane strip in order to restart traffic. One early morning and on a grander scale, 3Nós3 installed, with

help from the members of Viajou Sem Passaporte and some friends, 100 meters of red polyethylene plastic in the tunnel that connects Avenida Paulista with Avenida Doutor Arnaldo (the so-called “Buraco da Paulista” [São Paulo Hole], one of São Paulo’s favourite areas for graffiti). *Intervenção VI* [Intervention VI, July 1980] set up a dialogue, and created a tension, with the local architecture, as if a huge line had been drawn down the street. The city’s traffic guards removed the installation a few hours later. In other similar *interventions*, 3Nós3 had the support of the members of TIT, who took part in setting up the installation *Arco 10* (December 1981), consisting of 300 metres of yellow plastic hung up in another large avenue.

3Nós3’s first intervention took place in April 1979, when there was talk of a possible visit by the country’s then president, General Figueiredo, to São Paulo. With direct reference to the interventions of land art and the large-scale projects of Christo and Jeanne-Claude, which consisted of “wrapping up” trees, buildings and other constructions, 3Nós3 decided to carry out something much smaller yet just as stunning: plastic-wrapping the statues of São Paulo, “asphyxiating them” with trash bags and tying their arms.<sup>10</sup> These official monuments, by definition, rarely allow any form of participation in their creation and defend a singular point of view, generally focused in big events and in the history of the “victors.” However, by wrapping them up in plastic, 3Nós3 multiplied the perspectives for constructing more critical narratives about the city and its memory, the effect of which would be later amplified by the press coverage.<sup>11</sup> The next morning, the artists made anonymous calls to the city’s newspapers requesting that they report on the strange incident that had altered the appearance of the monuments. The *ensacamento* [bagging] operation was a news item in dozens of communications media, which created a cheap and practical strategy for documenting and circulating their works, sharing them in a network with other people. For Ramiro,

by involving the press, with this material we were able to make our artist catalogues [...]. At that stage we had a boom in mail art. The photographs were photocopied, basic information was added, and a post card was created that could go around the world.<sup>12</sup>

#### CRISIS IN NORMALITY

Formed by eight students from the School of Communications and Art of the University of São Paulo (USP) (Luiz Sergio Ragnole “Raghy,” Beatriz



Caldana, Celso Seabra Santiago, Carlos Alberto Gordon, Marli de Souza Melo, Márcia Meirelles, Marilda Buzzini Carvalho and Roberto Pereira de Mello), some of whom were also connected to the Trotskyist line of Libelu, the group Viajou Sem Passaporte carried out what they defined as *creative interventions*, a series of “public activities designed to put the normality reigning in situations outside the group into crisis. These activities can only catch on when aimed at creativity and at a questioning of the situation that’s been achieved”.<sup>13</sup> The group separated the strictly political militancy of its members from the playful praxis they were carrying out, free from models related to any single aspect of artistic language (such as theatre) [►INTERVIEW WITH “RAGHY”] or related to a “committed art” – as represented in Brazil in the 1960s by the Popular Cultural Centres (Centros Populares de Cultura, or CPCs), strongly influenced by socialist realism – beholden to use art as a medium for raising the consciousness of the masses through some message.

In the streets, the members of Viajou Sem Passaporte would walk in circles around a tree for a minute (Trajetória da árvore [Tree Trajectory], March 1979) or would create curiosity among the riders on a bus by occupying a line while wearing surgical tape across their eyes, which they would lift and lower again in the course of their journey (Trajetória do Curativo, [Eye-Patch Trajectory], April 1979). With their action units and their creative games, Viajou Sem Passaporte intervened in the normal functioning of theatrical pieces, staging their own stories and arousing reactions of pleasure or of violence on the part of the public, and the actors themselves. One frequent method consisted of a member of the group attending a theatre work and later describing its plot during a meeting with the rest of the members, with the aim of planning the intervention they would carry out at a later performance.

Thus, for example, in the course of the play *Quem tem medo de Itália Fausta* [Who’s Afraid of Itália Fausta], a piece that called for audience participation, two members of Viajou Sem Passaporte went onto the stage playing basketball with an invisible ball. The actors demanded that the “players” be removed, but the audience disapproved of that decision. Finally the play could continue, though no longer in the way expected.

The group was made to explain its “invasions” to the Union of Theatre Artists and Technicians of the State of São Paulo. In response to the various criticisms published in the press and the comments of the

theatre professionals, Viajou Sem Passaporte wrote a manifesto in which, in one of its paragraphs, it stated that its actions sought be “put an end to the mystique of techniques, of gifts (divine or otherwise) that arbitrarily separate those in the know from those not in the know, those that can from those that cannot, those who do from those who just have to accept”.<sup>14</sup> The interventions in the theatre aimed at unmasking the pseudo-naturalness of the actors, to repudiate the value conferred on the work of art as merchandise, to break down the division between the stage and the audience, or even communicating with the latter to prompt its reactions. That is what happened on 1 August 1980 when the creator of the Teatro do Oprimido [the Theatre of the Oppressed], Augusto Boal, came up with games and rules for audience participation in one of his plays. With a sign that said “Boal,” a member of Viajou Sem Passaporte went up on stage to propose instructions contrary to the director’s. “Now do what you want,” said the member of the group. The audience immediately started to form a human train, while another part of those present demanded the immediate expulsion of Viajou Sem Passaporte.

#### THE THEATRE OF PROVOCATION

The way Buenos Aires’s Taller de Investigaciones teatrales (Theatre Research Workshop) or TIT, worked also stood at the farthest remove from the dynamic of rehearsals, scripts, stage cues, staging, set design, costuming, etc. The actors would invariably appear naked or else dressed in rags, wrapped in garbage, with plastic bags covering their feet. They would not speak of works, but rather of “interventions”, “set-ups” or “theatre work created collectively”, which would be performed just once (if at all). As Barandalla points out,

they were things of a day, and not very good things at that. To be sure, they weren’t any good, in the way that garage punk isn’t any good if you’re comparing it with Pink Floyd. Precisely what they wanted was to sound bad, to sound “pukey.” That, for better or worse, was what TIT was after. Something rambling, with screaming. The performances were not realistic, the texts might vary completely. The connection with the audience was direct, the whole time. The stage was broken down, defeated.<sup>15</sup>

Over one entire Sunday in 1978, in the Ciudad de los Niños [Children’s Town], a recreation space near the

city of La Plata, with miniature public buildings, the members of TIT improvised games, playful, imaginary situations, anonymously, without their being any way to alert people that this was being done by a group of artists, or any way to establish a separation between actors and public.

In breaking with the traditional space of the stage and giving centrality to the viewer's active participation, Cucaño spurred on a realization of performance actions and actions that dissolved into the social life in which, at the furthest extreme, those attending weren't even aware of being part of a theatrical event<sup>16</sup> and where the concept of intervention took on its full force and intensity. The methodology of critical emergence into the urban space represented an attempt to overcome the neutralizing limits with which the avant-gardes who had inspired Cucaño's activity, privileging the furtive and improvisation, from a previously sketched out script that created a place for a sort of pure theatre, anarchic and radical. Cucaño's interventions thus aimed at dialecticizing all aspects of existence, prompting a "crisis of conscience" which, in de-realizing the real, might project into the future an immediate revolutionary horizon, just as Trotskyist militancy postulated.<sup>17</sup> Guillermo Giampietro points out the distinction between the work, intervention and interposition as distinct phases of group production. Whereas the work still keeps within the limits of the traditional space of the stage, presenting itself as an autonomous entity separating from the real and from the viewing public, the intervention posits an imbalance with reality, modifying it, however fleetingly it may manage to do so. The interposition is a more ambitious, long-term mode of action dispersed over time and space, and implies a persistent, planned modification, violent and permanent, ubiquitous and elusive. After the interventions of Cucaño's first period had dealt with "revolting against," "mutinying against" reality for a short period of time, the interpositions characteristic of some of the actions of the collective's second period would continue to create a set of "traps" in the real that expanded their effects "with no beginning or end." One example of interposition was the long, complex – as well as cynical – operation instigated by Guillermo Giampietro and Mariano Guzmán to found Cucaño over again in 1984. Both members of the group convinced Osvaldo Aguirre merely to appear in public incarnating the character "Nariz de Oro", Golden Nose, a fanatical anti-Cucaño, in the simple attire of metal-surfaced paper permanently covering his nose. The plan included making the character well

known and quite popular in the city, then announcing his death, and later still his resurrection in the midst of a banquet at which they would present the book *Los emblemas, males en la tumba* [Emblems, Evils in the Tomb].

#### POISONED REALITY

In connection with what happened in the *Siluetazo* (1983) or in the political pedagogy implemented by GAS-TAR/C.A.Pa.Ta.Co, the irruption and estrangement that the actions of TIT and Cucaño planned were not posited with some consensual reconciliation in mind between art and life, understood as given realities, but rather they arose from the depths, the bowels, of both, in order to de-naturalize their respective normalized experiences, like some brutal liberation from the repression suffered by bodies and by consciousnesses under dictatorship, pointing out in passing the institutions that had given ideology and spiritual support to it. The filial connections between the TIT and Cucaño were very strong, yet the group from Rosario also maintained an autonomous dynamic in relation to their "older siblings".<sup>18</sup> Beginning with the trip both groups made to São Paulo in August 1981 to take part in the *Anti-Pro-Arte – Alterarte II*<sup>19</sup> festival, they linked up with various São Paulo urban intervention groups, in particular with the above-mentioned Viajou Sem Passaporte. Among the varied activities programmed with a view to a festival starting on 11 August (audiovisual projections, debate forums, performances, etc.) what stood out was the intervention that the TIT and Cucaño jointly organized, with backing from Viajou Sem Passaporte, on Sunday, 16 August in the Praça da República [Republic Square], a space of the urban centre in which, on weekends, more than a thousand people would attend the "little hippie market" of crafts and food stands.

Its title, *La Peste*, [The Plague], as well as the meaning of the action, referred both to the book of that name by Albert Camus and to Antonin Artaud's reflections on the stage.<sup>20</sup> According to certain witnesses, the members of TIT and Cucaño appeared in the crowd as Argentine tourists complaining of mass poisoning. The passers-by reacted with a certain bewilderment to see those tourists in convulsions and rolling on the ground. The rumour went around that the cause of the poisoning was their having eaten *vatapá*, a typical northeastern Brazilian dish that strolling vendors offered in the square. Those who were food-poisoned drank litres of milk that

neighbours had brought and they began to throw up even more violently. They took them then to the music booth on the square, where they continued to vomit and were surrounded by a puzzled audience of hundreds of people. The El Taller de Investigaciones Cinematográficas (Workshop for Cinema Research), TIC filmed the event.

The chaos was such that the police came to the scene, as did various ambulances to take those allegedly affected to hospital. Only then did the actors reveal the farce. Members of TIT and of Viajou Sem Passaporte had organized to devise an escape plan for the 'poisoned,' but they realized that the plan foresaw the arrest of some of them, so that the scene would take on the dimension of the real that they imagined. The police detained six of the 'poisoned,' who were members of Cucaño, TIT and TIC, and later they were transported to the Argentine border (with the risk that once over the border they might wind up imprisoned by the dictatorship). The episode received a fair amount of media coverage in both countries.<sup>21</sup> The emergence of the obscure forces of the body which, according to Artaud, caused the theatre and the plague, here appeared merged into one and the same event, to disrupt public life in a setting that was less hostile than that of Argentina.

#### OCCUPY AND SPIN AROUND

The same year in which *Alterarte II* took place, the São Paulo collectives also occupied other spaces in their city, a city that already at this time had as one of its distinguishing traits billboards: billboards that were invading its residents' daily life. The group Manga Rosa, made up of Carlos Dias, Francisco Zorzete, Jorge Bassani and Márcio Prassolo, got hold of a panel on Rua da Consolação thanks to one of the companies that managed these boards. Thus, the month of August 1981 saw the launching of the project *Arte ao ar livre* [Art Outdoors,] which for a year invited various artists and collectives to do interventions on that panel.

Something similar had occurred some months earlier at the time of the *1a Exposição Internacional de Art-Door* [1st International Exposition of Billboard Art] in the city of Recife, instigated in 1981 by the team of Bruscky & Santiago. The project coincided with their wish to activate the public art scene in a city that offered scant support to its artists. For Bruscky and Santiago to do this exhibition in public space meant proposing a way to dissolve the walls of museums and galleries to make the city itself an

exhibition space. The 146 billboards, with projects by artists from 25 countries installed throughout the city, also took up one of the bywords of mail art: to inform people, by means of graphic, poetic proposals on what was happening around the world.

As a meeting place for independent artists, *Arte ao ar livre* gave an alternative use to that conventional medium, where every 15 days a new work was installed. Alex Vallauri was able to intervene with his graffiti. Manga Rosa expanded the billboard with a tropicalist version of the Brazilian flag, which contained the figure of the sun (the group's trademark), plantain leaves, and a text by the poet Torquato Neto: "Primeiro passo / conquistar espaços / Tem espaço à beira / ocupe e se vire".<sup>22</sup> On glossy red paper, Hudinilson Jr. placed two life-sized mannequins painted white and gave the billboard the name of *Posição amorosa* [Love Posture]. The group 3Nós3 made an *intervention* using some red plastic with a corner folded down which overlapped with the announcements on other panels, in order to interfere with the reading of their messages. The billboard with the largest repercussion in the press and among the public was that produced in November 1981 by the Centro de Livre Expressão (Centre for Free Expression, or Clé), the "collective of collectives" formed by members of 3Nós3, Viajou Sem Passaporte, TIT and various freelance artists. These artists hung and tied a chair to a blank ad billboard on which the message "From two to four" was printed backwards.

Over all these days, at the appointed hour, some member of the Clé would sit on that black wooden chair and play or chat with people walking by it. The pedestrians and drivers would point to the scene and smile. Others called out "locos" [nutters!] to the participants in the intervention in this "human billboard." The final question, perhaps, was always the same: What did it all mean?

AM, JV, AL, FN, MLR

#### NOTES

<sup>1</sup> Carlos Ghioldi a.k.a. "Pepitito Esquizo", "La intervención como método de transgredir las ideologías que rigen la producción del arte", in *Aproximación a un hachazo*, Rosario [Argentina]: Fray Santiago Editores, N° 1, April 1982, p. 6.

<sup>2</sup> Some of the names (with the corresponding nicknames they were given on joining) of the participants in the collective's activities were Guillermo Giampietro "Anuro (Froggie) Gauna," Carlos Ghioldi "Pepitito Esquizo" [Johnny Schizo], Guillermo Ghioldi "Lechuguino Maco" [Dandy Clink], Fernando Ghioldi "Hachero Irlandés" [Irish Lumberjack], Daniel Canale "Marinero Turco" [Turkish Sailor], Analía Capdevila, Graciela Simeoni "Pandora," Patricia Espinosa "Tero gordo" [Fat Beanpole],

Patricia Scipioni "Tero flaco" [Skinny Spindleshanks], Mariano Guzmán "Piojo Abelardo" [Abelard Louse], Osvaldo Aguirre "Mosca" [Fly], Alejandro Beretta, Zapo Aguilera [Toad Eyrie], Carlos Luchesse, Miguel Bugni "McPhanton," Fabián Bugni, Luis Alfonso "Gordolui" [roughly: Fatsmo], Gustavo Guevara "Sigfrido" [Siegfried], Juan Aguzzi "Hermano Juan" [Brother John], Daniel Kocijancic "Hachero Centroamericano" [Central American Lumberjack], Marcelo Roma "Pan de Leche" [Sweet Bread], Alejandro Palmerio "Palmer."

<sup>3</sup> This "slow and gradual" political openness, begun in 1974 under the government of General Ernesto Geisel, stirred a deep dissatisfaction in a Brazilian population faced with social and economic crisis.

<sup>4</sup> Concerning this artistic context in the São Paulo of the '80s, see Mario Ramiro, "Grupo 3Nós3: The Outside Expands," in Chantal Pontbriand (ed.), *Parachute*—São Paulo, Montreal, No. 116, 2004, pp. 41-53; also see Mario Ramiro, "Between Form and Force: Connecting Architectonic, Telematic and Thermal Spaces," in Eduardo Kac (ed.), "A Radical Intervention: The Brazilian Contribution to the International Electronic Art Movement", in *Leonardo*, Cambridge, [Mass.] N° 4, 1998, Vol. 31, at <http://leonardo.info/isast/spec.projects/ramiro/ramiro.html>.

<sup>5</sup> Concerning this classification, see Otília Arantes, Celso Favaretto, Iná Costa and Walter Addeo (eds.), "Independentes", in *Arte em Revista*, São Paulo, N° 8, Year 6, October 1984.

<sup>6</sup> "Nós," Intervenção VI, São Paulo: Edição Fundação Padre Anchieta, 1981.

<sup>7</sup> André Mesquita, *Insurgências Poéticas: Arte Ativista e Ação Coletiva*, São Paulo: Annablume, 2011, p. 218.

<sup>8</sup> Mario Ramiro, *op. cit.*, p. 46.

<sup>9</sup> Stella Teixeira de Barros, "Out-Arte?", in Otília Arantes, Celso Favaretto, Iná Costa and Walter Addeo (orgs.), *Arte em Revista*, "Independentes", N° 8, Year 6, October 1984, p. 50.

<sup>10</sup> According to André Mesquita's interview with Mario Ramiro in São Paulo in August 2011.

<sup>11</sup> See Erin Denise Aldana, "Interventions into Urban and Art Historical Spaces: The Work of the Artist Group 3Nós3 in Context, 1979-1982," doctoral thesis, University of Texas, Austin, 2008.

<sup>12</sup> André Mesquita, *op. cit.*, p. 220.

<sup>13</sup> *Viajou Sem Passaporte*, U.S.B.A.E.A.E., São Paulo: independent publication, November, 1979, p. 2.

<sup>14</sup> Manifesto published as a supplement of U.S.B.A.E.A.E.

<sup>15</sup> Interview with Roberto Barandalla, 2011.

<sup>16</sup> See Cecily Marcus, "En la biblioteca vaginal: un discurso amoroso," en *Políticas de la memoria, Anuario de investigación e información del CeDInCI*, 6/7, Summer 2006-2007, p. 93. The dissolving of art into daily experience was also stressed by El Marinero Turco [Turkish Sailor]: "the intervention goes further, because the viewer doesn't even know he's witnessing a creative action [...] the intervention blended with our current, normal life"; see "Investigación especial: Grupo de Arte Experimental Cucaño. Surrealismo y transgresión en Rosario," *op. cit.*, p. 13. This eventuality did not leave testimonial documents of the action, which implied that, since its origin, the collective's history has circulated as an oral narrative.

<sup>17</sup> See Nahuel Moreno, director in chief of the Movimiento al Socialismo (MAS), who in 1982 published his book *Comienza la revolución*, characterizing the stage that had opened up after the Malvinas/ Falklands War as revolutionary. In the same direction, see "Pan de Leche," "Dialéctica e intervención," in *Aproximación a un an hachazo*, Rosario, Summer 1982, p. 7.

<sup>18</sup> The contact between the TIT and Cucaño seems to have begun with the trips of Roberto Barandalla "Picun," who had to appear

every month at the penitentiary registry office after spending two years as a political prisoner in a jail in Rosario; and of Mauricio Kurcbard, member of the TIT, between the end of 1979 and start of 1980. Barandalla would regularly visit the home of Carlos Ghioldi, the first meeting place for the members of Cucaño. Kurcbard, for his part, coordinated a series of theatre rehearsals with members of the group. The members of Cucaño who took part were: Graciela Simeoni, Carlos Ghioldi, Mariano Guzmán and El Marinero Turco.

<sup>19</sup> In 1980, the TIT held the *Alterarte I* festival in Buenos Aires. It brought together a remarkable assembly of experimental artists of several generations: the concrete avant-garde of the 1940s, the avant-garde of the 1960s and theatre activism of the years of the dictatorship (including a very young Guillermo Kuitca).

<sup>20</sup> In a passage in *The Theatre and Its Double*, the French playwright evoked the figure of Saint-Rémys, Viceroy of Sardinia, who in 1720 prevented the landing on that island of the ship the Grand-Saint-Antoine, en route to the port of Marseilles and infected with the plague, as a result of the fear instilled in him by a dream in which he was experiencing the effects of that illness in his own body. Artaud continuously set up a parallel between those effects and the conception of the theatre that he himself defended. Antonin Artaud, "The Theater and the Plague," in *The Theater and its Double*, New York: Grove Press, [1938] 1959, pp. 15-32. This fragment appeared partially reproduced in the heading of one of the articles in the first issue of the review Cucaño, "Acha, acha, cucaracha," April 1980, Year 1, N° 0, unpaginated, entitled "Cruelty and Aggression in Art."

<sup>21</sup> Various articles in the Brazilian and Argentine press reflected the echoes of what took place in São Paulo, see "Presos pero contentos," in *Clarín*, Buenos Aires, Tuesday, 18 August 1981, p. 45. "Apalearon en San Pablo a seis artistas y un director de cine, argentinos, por haber malinterpretado una escena muy realista," in *La Razón*, Buenos Aires, Tuesday, 18 August 1981, p. 2 and "Curiosa experiencia de un grupo teatral rosarino en San Pablo," in *La Nación*, Buenos Aires, Tuesday, 18 August 1981, p. 3.

<sup>22</sup> First step / to conquer spaces / It has abundant space / Go occupy and spin around (translator's note).

## LOCA / GOING LOCA

In 1984, the journal *Cerdos y Peces*, the “marginal-odoured supplement” of the weekly *El Porteño*, published an essay by the Argentinian poet, writer and activist Néstor Perlongher, entitled “El sexo de las locas.”<sup>1</sup> In it, as in other of Perlongher’s writings and poems, the figure of the “loca”<sup>2</sup> embodied a disobedient subjectivity that defied the dominant social order based on heterosexual norms, disrupting, with the scandalous artificiality of his gay writing and the “sexual errancy”<sup>3</sup> of his clandestine ambling through the streets and “teapots,”<sup>4</sup> the order of bodies produced and administered by the said régime of power. In Perlongher’s writing, the *loca* constitutes an expelled and persecuted body, an abject body that threatens or perturbs, in its impossible adjustment to the disciplinary moulds of heterosexual normalcy, the forced stability of straight-laced norms, in its sexual-political management of bodies. The *loca* “moves at the threshold, at the limits of extermination: where the defiance of certain bodies runs up against a possible or desired elimination.”<sup>5</sup>

However, the *loca* not only embodies a subjectivity that transgresses the heterosexual order, but appears at the same time relegated to a marginal position within the homosexual movement, in contrast with the masculine middle-class gay, whose place as model citizen was to be central for the politics of visibility and assimilation supported by the said movement beginning in the 1980s. For Perlongher, however, the “gay model,”<sup>6</sup> as identity and “personological possibility,” are founded in a disciplinary order of homosexual bodies and subjectivity within the pacified borders of a tolerable “model of behaviour,” involving, at the same time, the exclusion or invisibilization of any rebellious corporalities whose departures from the norm are not in keeping with the said parameters of intelligibility.<sup>7</sup> Thus, gay identity supposed, for Perlongher, a “territorialization of homosexuality and becoming homosexual,”<sup>8</sup> that cancels out the disobedient and unassimilable flight of the gay in the docility-engendering constitution of a template of behaviour that, far from subverting the majoritarian heterosexual order and its régimes of power, involved “an expansion” of the model of normality embodied in “monogamist, conjugalized heterosexuality.”<sup>9</sup> This led to “a sort of parallel

normalcy [...] divided between gays and straights.” Normalization and production of subjectivity that indicted and disciplined the insubordinate flights of bodies and desire, casting out toward the edges the newly marginalized, the excluded from the party: transvestites, poofs, riff-raff, lowlives and sleazes.”<sup>10</sup>

In *O negócio do michê. Prostituição viril em São Paulo*<sup>11</sup>, Perlongher extended these critical arguments in reference to “homosexual identity”:

“The idea of ‘homosexual identity’ can only be understood from the perspective of the so-called ‘egalitarian model,’ of which it is one of the spearheads. Its establishment wouldn’t only imply the unveiling of libidinosities confined to the secular shadows but would suppose a sort of translation, as if the ancient passions could, thanks to the fundamental versatility of desire, be poured into new moulds. A “modernization” operation that [...] seems to bring about a redistribution of homoerotic connections, regrouping its devotees into new cubicles of identity and – what is worse – condemning to an ever greater degree of marginalization the practitioners of older modalities, the ‘popular homosexualities,’ inasmuch as they are always liable to provoke a rise in popular intolerance toward the new ‘whitened’ homosexuality, the beneficiary of bourgeois tolerance.”<sup>12</sup>

The AIDS crisis or, more precisely, the *medico-moral apparatus* developed around the AIDS crisis, intercepted the egalitarian demands put forth by the gay movement, with the medical surveillance and regulation of sexual practices, with a call to order of bodies, condemning the disobedient drifts of nomadic sexualities and wound up marginalizing the *loca* in a site of abjection, as a possible agent of contagion.

In an article published in 1987, in the Brazilian daily *Folha de São Paulo*, Perlongher contended that the emergence of AIDS had unleashed a “veritable apparatus of moralization and normalization of sensual unions [...] in a therapeutic enterprise of the regulation of sexuality.”<sup>13</sup> This was to be one of the core arguments of his book *O qué é AIDS*, published that same year in Brazil.<sup>14</sup> Drawing on the conception of disciplinary power in the work of Michel Foucault and his notion of “devices of sexuality,” crucial in the analysis of the biopolitical production of bodies, which the French philosopher looked at in the first volume of his *History of Sexuality*,<sup>15</sup> Perlongher discussed the disciplinary management of bodies in the context of the AIDS crisis. “If homosexuals are, in some respect, medicated ‘creatures,’” he wrote, “could the AIDS episode not serve to reintegrate the wayward back



into the flock?"<sup>16</sup> In this respect, if medicine had been organizing the modes of naming and demarcating homosexuality since the nineteenth century, and if the demands of the homosexual movements since 1969 had challenged the medical-psychiatric and legal order on the basis that it was founded on the conception of homosexuality as abnormality and deviation, the AIDS problematic seemed to return homosexual practices to the disciplinary devices of medical discourse.

In contrast with the nomadism of bodies and desire, which Perlongher interpreted in the drifting of homosexual wanderings through the city, as well as in promiscuous sex and orgies,<sup>17</sup> the AIDS episode involved a "sedentarization device,"<sup>18</sup> whose correlate was the tolerant integration of gays "into the grids of *expanded normalcy*," "in golden ghettos of synthetic, well-educated gays," through a disciplinary modelization of homosexuality that sidelines and marginalizes "popular homosexualities."<sup>19</sup>

In a provocative bit of wordplay, Perlongher argued that "A.I.D.S. [...] ends up merging in a 'GAIDS movement,' tantamount to the production of new exclusions."<sup>20</sup> The AIDS device appeared tethered to a mechanics of power that, at the same time, involved the political production and organization of bodies and their organs according to a functional hierarchy and a regulated administration of sexual pleasures and practices:

The mouth for eating, the anus for shitting, the penis for the vagina, and so on. Alternative uses of the body tend to be considered dispensable; above all, anal coitus [...] is the target of medico-journalistic operations unleashed by AIDS.<sup>21</sup>

For Perlongher, this extended "medicalization"<sup>22</sup> of sex and life on the basis of the AIDS device, prolonged its effects in a "'desexualization' of homosexuality,"<sup>23</sup> translating into a "redistribution and control of perverse bodies"<sup>24</sup> that entered into contradiction with the deterritorializing potential that he saw in "nomadic sex":

"The device unleashed by AIDS claims to 'shut down' these nomadic sexualities on the altars of a much promoted 'conjugalization' [...] sometimes this whole device contains within itself an intention to soften the provocative lust of the *locas*, corseting their meanderings, and any 'dissident' sexual experience, in the parameters of an expanded normalcy – one that is more or less conjugal – that excludes the marginal, the promiscuous, the transvestite (and perhaps liber-

ated women, libertine spouses, etc.). Thus, to save themselves from the diatribes accusing them of being "infectious agents," some gays sought to "clean up their image" to the point of becoming veritable parodies of bastions of a prudish and mimetic normalcy. "Reformist" politics, based on "dignity" and "homosexual identity," through which homosexuality, paradoxically, was desexualized and abstained from the delights of sodomy."

If the assertion of a "homosexual identity," in its adjustment to the politics of integration, has as a necessary correlate the marginalization of "popular homosexualities," for Perlongher, the subversion of this order of power cannot be articulated by laying claim to some "*other*" identity, as a mere dissident otherness (liable to be neutralized in its seamless integration into the pacified discourse of diversity), but rather as deterritorializing drift, as *becoming*. In his critique of the problematic of identities, Perlongher took up the arguments of Gilles Deleuze and Félix Guattari regarding becoming and desire.<sup>25</sup> For Perlongher, the "inflationary" insistence on the identity question brought about the deactivation of a "type of social demand," of an order of desire whose flights from the norm found themselves in conflict with respect to the exigencies of coherency and stability solicited of identities. The latter constitute regulatory devices that inhibit and administer, through the "translation/reduction of difference to identity,"<sup>26</sup> the possible becomings threaten to upset its integrity:

"The theory of identity [...] has the dubious advantage of accepting this difference to translate it in terms of identity" and "to diminish its excessively subversive contents."<sup>27</sup>

In contrast with the claim-staking logics of identities always laying claim to this or that, Perlongher framed his critical discussion around the notion of becoming. In his 1991 essay "Los devenires minoritarios," he referenced the notion in the terms of Deleuze and Guattari in *A Thousand Plateaus*:<sup>28</sup>

Becoming is not to transform oneself into some other, but to enter into (aberrant) alliance, into contagion [...] with difference, with the different. Becoming does not go from one point to another but rather enters into the "between" in the middle, it is "between."<sup>29</sup>

In the political wager of becoming resonates one of the slogans that Perlongher supported in the early

1970s, right from the beginning of his involvement with the Homosexual Liberation Front: "the point is not to liberate homosexuals but rather to liberate homosexuality."<sup>30</sup> The idea, in other words, was to activate a "becoming-homosexual" (not only in those subject who identified with, or recognized themselves as homosexuals), in a position to subvert the majoritarian heterosexual order.

The concept of becoming is crucial to the interpretation that Perlongher had made of the flow of desire since *O negocio do michê*. In its "minority" condition, becoming supposes a liberation of the desiring flows that escaped the arrangements foreseen by the solicitations of congruence demanded of identities and triggered the micro political activation of new processes of subjectivation that fissured the dominant order of the majority:

"A minority micropolitics will claim, instead of freezing the differences in airtight identity-based paradigms, to interconnect them in order to bring about the mutation of serialized subjectivity. If the crisis is not only political and economic but also a crisis of modes of subjectivation, the shattering of the order will implode the very subjection of the subject that sustains and guarantees it. Such are the pragmatics of the molecular revolution [...]. But to put this machine into motion, it is necessary to fuel it with efficient enunciations and concepts that are not 'frozen' but rather 'nomadic,' capable of indicating this diversity of desiring drifts [...]. Minority politics today should not entail any 'enghettoizing' assertion of identity, accompanied by ritual invocations of 'solidarity' with other minority groups, nor by the reservation of any (usually second-rate) place in the grand theatre of political representation."<sup>31</sup>

For Perlongher, minority groups must connect their micropolitical agency in the mobilization of lines of flight capable of unhinging the politics of territorialization through which the "production of capitalist subjectivity"<sup>32</sup> modelizes desire and, at the same time, disciplines dissident identities, manages their docility-engendering visibility, bringing them back into the straight and narrow, and assigns them to a territory that freezes and domesticates their refractory revulsivity. In this critical direction, it is possible to think of the *loca* less in terms of a stable and definitive identity than as the becoming of a sexuality capable of bringing about, in its liberation of desire, the subversion not only of the heterosexual order but also of the homo-normative retreat into the "expanded normality" of the gay model. "The sex of the *locas*," asserted

Perlongher, "would thus be a *loca* sexuality."<sup>33</sup> A sexuality, that is, that far from being confined by the moorings of meaning of identity-based ascriptions and its normalization devices,

"is a flight from normalcy [...], defies and subverts it. *Locas* dancing in the squares, *locas* prowling around factory doors, *locas* lining up for toilet stalls. To speak of the sex of the *locas* is to enumerate the symptoms – penetrations, ejaculations, erections, touchings, insinuations – of a fatal infirmity, which eats away at normalcy in every wing."<sup>34</sup>

Thus, for Perlongher, it is not about subsuming singularities in a "personological generality: 'the homosexual,'" but on the contrary "releasing all sexualities, opening all becomings [...]. Jailbreaking sexuality from wherever it may be."<sup>35</sup> In the nomadic promiscuity of the *loca*, Perlongher recognized an insubordination of bodies and sexualities from which to explode normalized identities and to mobilize new modes of dissident micro political subjectivation. What is at play in nomadic sex is a whole minority mode of subjectivity production of the flow of desire that throws into crisis the dominant modes of subjectivation, wagering on "opening other channels of life" and intensifying affects and pleasures, not through the creations of "models," but rather through the opening up of new, vital "spaces of life."<sup>36</sup>

FD

#### NOTES

<sup>1</sup> Néstor Perlongher, "El sexo de las locas", in *El Porteño*, supplement *Cerdos y Peces*, Buenos Aires, N° 27, March 1984. Later included in Néstor Perlongher, *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*, Buenos Aires: Colihue, 1997 [selected and prefaced by Christian Ferrer and Osvaldo Baigorria]. The text was originally presented as a lecture at the Centro de Estudios y Asesoramiento en Sexualidad (CEAS) in January 1983, during one of Perlongher's visits to Buenos Aires (in 1981 Perlongher went into exile in São Paulo).

<sup>2</sup> Literally "madwoman," when used in reference to gay sexuality, *loca* may be approximately rendered as "queen," "fairy," "faggot," or "queer" though, as the text makes clear, none of these words grasp the term's Latin American specificity. As with the term "queer," the derogatory connotations were reversed when it was taken up as a self-descriptor by those it had been used to stigmatize. (Translator's note.)

<sup>3</sup> Néstor Perlongher, *La prostitución masculina*, Buenos Aires: Ediciones de la Urraca, 1993, p. 76.

<sup>4</sup> The slang term "teapot" refers to the bath houses frequented by homosexuals as places for meeting and casual sex.

<sup>5</sup> Gabriel Giorgi, "Sodoma Buenos Aires," in *Sueños de exterminio. Homosexualidad y representación en la literatura argentina contemporánea*, Rosario: Beatriz Viterbo, 2004, p. 154.

<sup>6</sup> Néstor Perlongher, "El sexo de las locas", *op. cit.*

<sup>7</sup> With a critical orientation close to Perlongher's arguments, the artist Jorge Gumier Maier, then a journalist with *El Porteño*, wrote a provocative piece entitled "La mítica raza gay" (The mythical gay race). In it, he referred to "gay identity" as an "audacious invention of power": "Power requires the creation of docile mythological creatures to codify its terror and articulate its repressive moral discourse [...]. Forging gay stereotypes (polishing that of its most revulsive artists) is to clarify the object for the greater benefit of science and efficacy of social control [...]. Forgetting the nomadic dimension of desire, laying claim to the ownership of homosexual practices," Jorge Gumier Maier, "La mítica raza gay," in *El Porteño*, Buenos Aires, October 1984, N° 34.

<sup>8</sup> "El negocio del deseo," interview by Marcelo Ekhard and Emilio Bernini with Néstor Perlongher, in *Espacios, Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA*, Buenos Aires, November-December 1991. Also published in Néstor Perlongher, *Papeles insumisos*, Adrián Cangi and Reynaldo Jiménez (eds.), Buenos Aires: Santiago Arcos, 2004.

<sup>9</sup> Néstor Perlongher, "El sexo de las locas," *op. cit.*

<sup>10</sup> Néstor Perlongher, *ibid.*

<sup>11</sup> Néstor Perlongher, *O negocio do michê. Prostituição viril em São Paulo*, São Paulo: Brasiliense, 1987. This study coincided with the dissertation for which in 1986 Perlongher was awarded a Masters Degree in Social Anthropology from the Universidad de Campinas (Brazil). The term *michê* comes from Brazilian slang and refers, as he points out in the book's introduction, to a male prostitute — the equivalent of a "taxiboy" in Buenos Aires or a "chaperon" in Madrid. In Argentina, the book was initially to have been published by Puntosur under the title *El negocio del deseo. La prostitución viril*, translated by Gumier Maier and Perlongher himself. It was published, in part, as *La prostitución masculina* (*op. cit.*) and several years later in its full version as *El negocio del deseo. La prostitución masculina en San Pablo*, Buenos Aires: Paidós, 1999. Like much of Perlongher's writing, it remains untranslated in English.

<sup>12</sup> Néstor Perlongher, *La prostitución masculina*, *op. cit.*, pp. 98-99. These points would be further developed by Perlongher in "O michê é homossexual? ou a política da identidade", in Italo Tronca (ed.), *Foucault vivo*, Campinas: Pontes, 1987.

<sup>13</sup> Néstor Perlongher, "El orden de los cuerpos," in *Folha de São Paulo*, 21 February 1987. Also published in Néstor Perlongher, *Prosa plebeya*, *op. cit.*

<sup>14</sup> Néstor Perlongher, *O qué é AIDS*, São Paulo: Brasiliense, 1987. The following year, the book was published in Argentina under the title *El fantasma del SIDA*, Buenos Aires: Puntosur, 1988.

<sup>15</sup> First published in 1976 and translated into Spanish the following year. In Brazil, the first edition came out in 1988.

<sup>16</sup> Néstor Perlongher, *El fantasma del SIDA*, *op. cit.*, p. 81.

<sup>17</sup> With respect to the nomadic potential of the orgy, he pointed out in an interview: "I believe that the spaces are provided so that you enter into the laws of the sexual marketplace (that promise a fake spongy happiness, but that in reality only produce frivolous anguish) or so that you use the spaces to create new forms of nomadization. And one of these forms is, curiously, in the space of the orgy [...]. The holes provided by this same device can also be used in any other direction," "El espacio de la orgía. Una conversación con Néstor Perlongher," interviewed by Osvaldo Baigorria, in *El Porteño*, supplement in *Cerdos y Peces*, Buenos Aires, N° 43, July 1985. Also published as "El espacio de la orgía," in Néstor Perlongher, *Papeles insumisos*, *op. cit.*

<sup>18</sup> "El negocio del deseo," *op. cit.*

<sup>19</sup> Néstor Perlongher, *El fantasma del SIDA*, *op. cit.*, p. 76.

Perlongher's emphasis.

<sup>20</sup> "El espacio de la orgía...", *op. cit.*

<sup>21</sup> Néstor Perlongher, *El fantasma del SIDA*, *op. cit.*, pp. 89-90.

<sup>22</sup> *Ibid.*, pp. 79 and 84.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>24</sup> *Ibid.*, pp. 80-81.

<sup>25</sup> The writings of Deleuze and Guattari constitute a crucial reference in the cartography of homosexual desire that Perlongher mapped out in his study *O negocio do michê*. His essay, "Vicissitudes do michê" (*Temas IMESC*, São Paulo, N° 1, Vol. IV, 1987), was later published in the French journal *Chimères*, directed by Deleuze and Guattari, under the title "Les vicissitudes des garçons de la nuit", in *Chimères*, Paris, N° 10, Winter 1990-1991. He met Guattari personally in São Paulo in 1982, when the latter was touring Brazil between August and October, on a trip organized by his friend, the psychoanalyst Suely Rolnik. The debates that came up in the course of the journey were later published in Félix Guattari and Suely Rolnik, *Molecular Revolution in Brazil*, Los Angeles: Semiotext(e), 2007 [1986].

<sup>26</sup> Néstor Perlongher, "Los devenires minoritarios," in *Prosa plebeya*, *op. cit.*

<sup>27</sup> "El negocio del deseo," *op. cit.*

<sup>28</sup> Published in 1980. Perlongher quotes the French edition in his writings. It should also be noted that in 1981, a selection of Guattari's texts were published in Brazil, edited by Suely Rolnik — who also did the translation and prefaced the book — which was to constitute another of Perlongher's references with respect to the problematics of becoming, the flux of desire and the production of subjectivity. Félix Guattari, *Molecular Revolution. Psychiatry and Politics*, London: Penguin, 1984.

<sup>29</sup> "Los devenires minoritarios" was published for the first time in Christian Ferrer (ed.), *El Lenguaje Libertario*. Vol. 2, Montevideo: Nordam, 1991 and, in a shortened version, in the *Revista de Crítica Cultural*, Santiago de Chile, N° 4, November 1991. It was subsequently included in *Prosa plebeya*, *op. cit.* With respect to the conditions under which the essay was written, Perlongher cites the work of Guattari and Rolnik, *Molecular Revolution in Brazil*, as "the text on the basis of which this ["Los devenires minoritarios"] was put together."

<sup>30</sup> According to the terms of testimony given by a former activist of the FLH (Homosexual liberation front) in the documentary *Rosa Patria* (2009), directed by Santiago Loza. The FLH was created in 1971 and disbanded with the coup d'état in 1976. Within the FLH, Perlongher led the group Eros and joined the editorial hub of the Frente's journal *Somos*. In the mid-eighties, he published a text entitled "Historia del Frente de Liberación Homosexual de la Argentina," in Zelmar Acevedo, *Homosexualidad: hacia la destrucción de los mitos*, Buenos Aires: Ediciones del Ser, 1985. Zelmar Acevedo had also been an activist with the FLH.

<sup>31</sup> Néstor Perlongher, "Los devenires minoritarios," *op. cit.*

<sup>32</sup> "Lo que estamos buscando es intensidad," interview by Enrique Symms with Néstor Perlongher, in *Cerdos y Peces*, Buenos Aires, May 1987. Also published in *Papeles insumisos*, *op. cit.* In keeping with Guattari, he pointed out that the essential production of "capitalistic subjectivity" did not take place exclusively in the order of representation, but also, and above all, in the "modelization of behaviour, sensibility, perception, memory, social relations, sexual relations, imaginary phantoms, etc.," Guattari and Rolnik, *Molecular Revolution in Brazil*, *op. cit.*, p. 39.

<sup>33</sup> Néstor Perlongher, "El sexo de las locas," *op. cit.*

<sup>34</sup> *Ibid.*

<sup>35</sup> *Ibid.*

<sup>36</sup> "Lo que estamos buscando es intensidad," *op. cit.*

## MASKS

### PHANTASMA

[...] for the deepest, unconscious existence of the mass, celebrations and fires are only a game in which it is prepared for the moment of emancipation, at the time when panic and celebration, after a long separation, recognize themselves like brothers, embracing each other in the revolutionary uprising.<sup>1</sup>

### DE-IDENTIFICATION

The mask, in the conception of Mikhail Bakhtin, is a "negation of identity and singleness of meaning," an "expression of transference."<sup>2</sup> Through its use in celebrations and in artistic and political practices, the mask brings to light other social scripts; it appears as the underside of time, enabling the renewal of meaning. The mask operates as a catalyst: it not only conceals the face, but with one and the same gesture also discloses different aspects of a body politic. In this way, the mask deconstructs the immediacy of objective relations, interferes with perceptive schemas and runs roughshod over the very foundations of the normative or normalized intelligibility of the other. The "will to truth" in the face of this system of intelligibility may give rise to the perception that the mask falsifies the "truth" (the truth as discourse of power), instead of allowing it to be seen as part of the same construction of the various truths possible. The mask interrupts the recognition of the "subject" (understood as what is subjected to the social structure), activating the set of artifices, outfits, accessories and behaviours that construct a person on the body's surface. In situations marked by the control of bodies, these new embodied ways of being and behaving take on great potential for provocation and seduction. The painting/mask and extravagant clothing seek to alter the contours of a supposedly stable identity, adding to the spectrum of the visible new identities and dissolving those already consolidated. The mask modifies or inverts the identifying devices of class, gender or animal species, challenging the symbolic regime of official politics and everyday normalcy.

The mask makes it possible to incorporate new subjectivities within a predetermined period, a space-time that suspends and subverts the order of identities.

The human rights movement in Argentina used the mask as a symbolic resource. The march of the white masks (carried out in Buenos Aires on 25 April 1985, commemorating the 450 rounds of the Madres de Plaza de Mayo) recuperated and multiplied a resource that had already been used in European exile by the AIDA group (Association internationale de défense des artistes victimes de la répression dans le monde), founded in Paris in 1979 by Ariane Mnouchkine and Claude Lelouch. The Frente por los Derechos Humanos (a youth group supporting the Madres) produced hundreds of identical white masks which were handed out to protestors. As in the act of putting the body in place to produce the *siluetas*, this action required that the protestors wearing the masks occupy the place of the disappeared, lending them their bodies. As opposed to other uses of the mask that tend to pluralize identity, in this case recourse to the mask tended toward abstraction in a sort of general equivalency of the image of the disappeared. The mask's uniformizing capacity, which neutralizes the face and makes it anonymous, aroused mixed feelings within the Madres movement, confronting two positions.<sup>3</sup> As pointed out by Ulises Gorini, on the one hand, "some mothers did not agree with the use of the masks because they "erased" the individual identity of each disappeared person." Those who defended the use of the masks argued, on the other hand, that "it acknowledged a new step: the disappeared is no longer one's own child, or in any case, all the disappeared are one and the same child, the same face. Socialized maternity transcended the singular maternity that was expressed in the individual photographs of the placards."<sup>4</sup>

M

### INOCULATION

The masks used in the Chiriguano Arete Guasu ritual are a proposition of inoculation. Their mission is to interpellate. Indigenous art has never fitted with what the hegemonic centres refer to as contemporary art. Its contemporaneity is counterposed as an "other" contemporaneity. We assume that time puts us all on a par; we suppose that the contemporary signifies similitude and correspondency. Current indigenous art upsets this certitude, leaving it stammering. The reticence to thinking of indigenous art in terms of its equivalency with erudite art (identified with art-historical dictates), is, at the very least, curious. If Arete Guasu is a problematic episode, it is so from

a productive aspect: it is not in step with the rest, it "eludes the script," for it has to do with an experience that is not totally inscribed in the constructed scaffolding, causing it to wobble. The idea that the masks of a transcultural indigenous ritual might be observing with their empty eyes a ritual of Western culture, such as visiting a contemporary art museum, implied the presence of a foreign gaze within it. The point is to invert in some way the experience of the Westerner attending indigenous rituals. In this way, the masks of the ritual would be situated like a parasite of so-called contemporary art. A parasite is never welcome. Nobody readies its place in a body. The parasite occupies a vulnerable place: a wound, a porosity, a mucous membrane. Indigenous art and its contemporary being attack the wound left open by the Western conception of art history.

The anthropological and aesthetic reading put forth by Ticio Escobar in the 1980s with respect to the Arete Guasu reveal indigenous art's condition of invisibility and contribute to reversing it. An operation of restitution that was accompanied throughout the eighties in many places around the continent.

FN, LC, SH, AL, PV

#### NOTES

<sup>1</sup> Walter Benjamin, "Schönes Entsetzen," in "Denkbilder," in *Gesammelte Schriften*, IV, Vol. 1, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, p. 434.

<sup>2</sup> Mikhail Bakhtin, *Rabelais and his World*, Indianapolis: Indiana University Press, 1984, pp. 39-40, translation modified.

<sup>3</sup> The masks were also questioned by groups belonging to the Peronist left, who considered that they negated the political identity of the disappeared, and that what should be done was the opposite: "demask the disappeared so that it is known who they are, diffuse their proposals and their struggles," in Osvaldo Bayer, "Los 450 jueves que nos devolvieron la dignidad," in *Madres de Plaza de Mayo*, Buenos Aires, N° 6, May 1985, p. 386.

<sup>4</sup> Ulises Gorini, *La rebelión de las Madres*, Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2006, Vol. II, pp. 385-87.



## MASS GRAVE

Ten, twenty, thirty thousand tortured, dead,  
disappeared...

In these ranks, numbers cease to have any human  
significance.<sup>1</sup>

Genocide, mass grave, exhumation, NN [No Name], concentration camps, corpse dumping grounds. It seems impossible to take adequate stock, in all its magnitude, of the grisly discoveries of tens of thousands of tortured and secretly buried bodies throughout this continent over the last half-century. Few words could ever truly convey this geography of terror shaped by a multitude of exhumed graves and a still unascertainable number of hidden remains which, every so often, violently spring up from the earth to confirm crimes that have been silenced or ignored. The systematic operation of forced disappearances – now verified and in certain cases dealt with juridically – was at one time denied by the repressive governments that imposed it for various decades as an illegal State policy, long refusing to acknowledge responsibility for the detained and disappeared. In addition, they constructed what was in public opinion a dominant common sense that turned these corpses into subversives, in a generalized use of the term that presupposed a stripping away of their human status, if not a refusal to name them. The greatest horror in the violations of human rights and extermination, violations covered up by the powers that be, lies in these bodies' being condemned to go without names, without burial or funeral rites. These dead who do not rest in peace, these dead who die only to be resuscitated and then die again in one neverending action, are a legacy which still provokes crisis and fractures in the understanding of collective memory. It does so all the more because in many cases we find ourselves confronted with society's desire to remain indifferent (even today) to its own historical responsibility, an attitude summed up in the brutal phrase "We didn't know." This phrase epitomizes the justifications on the part of Argentina's civil society to explain its laxity toward a government which practiced State terrorism. This situation can be extended to various other countries of Latin America. It was precisely this phrase that was chosen by Argentine artist León Ferrari as the title to a set of 41 sheets on which he glued, on

both sides, a collage with clippings from the national newspapers that he had compiled between the coup d'état of 24 March 1976 and November of that year, the month in which the artist and his family were forced to leave the country for exile in Brazil – with the exception of his son Ariel, who would disappear in Buenos Aires some months later.

The news items collected in this piece attest to the presentation of habeas corpus and the ceaseless appearance of corpses. Thus, while the Argentine dictatorship was denying the very existence of the disappeared and civil society was excusing itself with the argument "we didn't know," Ferrari's procedure very early on (starting in 1977) not only shows the existence of those exterminated bodies and the relatives that were looking for them, but also the collective symptom of looking away as if nothing was happening.<sup>2</sup> (Self)silencing is the symptom of an extreme violence masked by the everyday, which consents to the crimes through its indifference, be it through a veiled support and complicity on the part of some group in society, or through a reluctance to confront something so conflictive and unmanageable that it must end up being denied, reproducing that "not wanting to know" of the repressing power itself.

Whereas these policies of extermination can be traced as far back as the early years of the Cold War, in the responses that various authoritarian governments promoted to confront popular uprisings and the advance of socialist and communist movements, in South America it is with the creation of an international organization called Operation Condor, in 1975, that the political violence clearly takes on the form of State terrorism, in close alliance with the U.S. intelligence service.<sup>3</sup> Its origin may be found in the violent reaction of the dominant classes (remnants of the national oligarchies supported by the Army) to the possibility of losing the economic and political power they were holding on to, in the face of the threat posed by the guerrilla groups and the socialist discourse that were propounding a large-scale revolution and the transformation of society on all levels. Within this framework, Latin America was invaded by military dictatorships or authoritarian governments that came to power through overthrows and violent coups d'état in countries such as Paraguay (1954-1989), Brazil (1964-1985), Peru (1968-1980), Bolivia (1971-1978), Chile (1973-1988), Uruguay (1973-1988) and Argentina (1966-1976; and 1976-1983).<sup>4</sup> Various governments in this group applied the United States supported strategy of "low-intensity war," i.e., programs of executions and clandestine actions that aimed to eliminate lead-

M

ers and cadres of the militant forces with the goal of weakening their future actions. Operation Condor was thus entrusted at first with gathering information about the opposition's political leaders, and thereafter with kidnapping and bringing exiled politicians back to their countries to have them disappear permanently. Over the more than ten years in which it was implemented, this criminal operation orchestrated the murder and disappearance of tens of thousands of those opposed to the dictatorships, the majority of whom were from movements of the political left.

#### EXHUMING – INTERRING

Although in their beginnings the protests of the human rights movements in different countries demanded that the detained and disappeared be “brought back alive,” the gradual discovery of mass graves began to erode hope for their return. In Argentina, the finding of 88 mass graves with around 400 unidentified corpses, between 1976 and 1979, and the emergence of the first testimonies of a few survivors, drastically confirmed the existence of secret detention centres and of illegal methods of mass extermination. Nevertheless, for an important sector of these human rights movements (such as the Mothers of the Plaza de Mayo led by Hebe de Bonafini), the possibility of accepting the work of forensic anthropology teams dedicated to exhuming the mass graves and identifying the NN, or “no name” bodies, or even of receiving economic reparations from the State, would be contrary to their demand for the return of the detained and disappeared: “Con vida los llevaron, con vida los queremos” [“They took them off alive, we want them back alive”] was the main slogan chanted in chorus by the Mothers during the eighties, and it was accompanied by actions, mainly with body outlines and photos, that intensified the symbolic impact of the demand that they be “brought back alive.” The categorical refusal of this sector within the Mothers to admit the possible death of those bodies, and even the refusal to accept their identification by forensic teams is, as the Argentine writer and survivor Pilar Calveiro has put it, evidence of the “drama of the genocide in its true dimension”.<sup>5</sup> This situation proves all the more complex when that dignified refusal to accept the death and identification seems to replicate the process of invisibilizing victims that the military forces themselves perpetrated.

It is possible to find a counterpoint to this in the intervention carried out by the GAS-TAR group in the

context of the first *Siluetazo* on 21 September 1983. Using the very slogan chanted by the Mothers of Plaza de Mayo, “Aparición con vida” [“Reappearance Alive”], the Movimiento al Socialismo ([Movement to Socialism, or MAS) countered with a demand for “Toda la verdad,” [“the Whole Truth”]. In response to the sustained inquest into the fate of the disappeared or, for that matter, the secret hope of their return, there came the demand for investigation and denunciation of those responsible for their murder. Amid the thousands of white body outlines glued onto the walls on that historic day on Plaza de Mayo, the members of GAS-TAR drew a silhouette in black on the asphalt just a few feet from the Cabildo, the old City Hall building, at the exact spot at which one such corpse had been found: that of Dalmiro Flores, a worker assassinated by parapolice during a mass march against the dictatorship on 16 December 1982.

GAS-TAR therefore chose to allude to a specific victim of the repression, whose fate was, sadly, all too evident. The body outline on the ground clearly refers to the police procedure whereby a murdered body is outlined before it is removed from the crime scene. According to Roberto Amigo, this silhouette, in contrast to the other erect silhouettes, conjured up “an immediate association: All the disappeared are dead, just like Dalmiro Flores”.<sup>6</sup>

The decision to “disappear” not only people but corpses too, was part of the extermination policies implemented by the military régimes. Not to hand over the corpses was to consign those bodies to a double death: the life taken away was further deprived of its very markings and graphic symbols, dispossessed of the capacity to be named and of the social possibility to produce spaces for mourning. It is telling that many of those murdered with a first and last name were programmatically buried as NN, forcing an absence that takes the form of a multitude of anonymous tombs. One of the forms of response to this double suppression was the re-inscription of names by means of “commemorative cards,” which relatives and chief mourners of the disappeared have continued to publish daily in the Argentine newspaper *Página/12* ever since 1987.<sup>7</sup> As a succession of epitaphs, as traces of the thousands of cadavers that still remain to be laid to rest, these texts which appear together with a photo of the detained and disappeared restore, over the figure of an empty niche, an identity that defies disappearance.

The aesthetic and political potential of this reiteration of images is similar to other visual exercises which, at different moments of violence, aim

to extract some clue from photographs in order to be able to point, at least, to impunity. This is what happened in the accumulation of a sizeable group of anonymous photographs which the Chilean artist Eugenio Dittborn made in 1977, entitled *Fosa común* [Mass Grave]. What we have here is a matrix of images which, in their repetition of faces with no known name, alludes to a double repression: on the one hand, the State's disciplinary capture of identities in procedures of citizen classification and, on the other hand, the criminal machinery of social erasure which the dictatorship applies in order to remove any physical feature of the bodies. In *Fosa común* there seems to be an equivalence between the "abandoned portraits" that Dittborn collects for his work and "the bodies tossed by the dis-identity machine (torture + anonymity) into clandestine cemeteries".<sup>8</sup> This seriality of images appears in other works such as *Huincha sin fin* [Endless Huincha] by Chilean artist Luz Donoso, which consists of long, wide paper strips on which an accumulation of portraits of the absent are glued, as well as press materials and images of repression, constructing a new temporality for the disappeared. This "living archive" of unsolved cases recovers the bodies in order to harp on the demand: "until they tell us where they are," in the moments in which the first clandestine burials, such as the case of Lonquén (1978), came to light in Chile.<sup>9</sup>

The discovery of skeletal remains in the ovens of the limestone quarry in Lonquén, five years into the military dictatorship of Augusto Pinochet, revealed quite clearly the existence of persons detained-disappeared by the military régime. The remains were those of 15 peasants associated with an agrarian union, ranging in age from between 17 and 51 years old, who were shot and burned before being secretly buried inside the ovens shortly after the 1973 coup. Even when the investigations proved that those remains were of the farm workers and that there had evidently been a conscious intent to completely eliminate their identities and bodies, the case was dismissed by virtue of a Law of Amnesty Decree in 1978. What is more, in the face of the demand of family members that the remains of their relatives be turned over to them, and despite the Military Authority having issued an order to return them, the remains were once again sequestered and secretly buried in a mass grave in the Municipal Cemetery on the Island of Maipo. The appalling nature of this case – which reentered public debate only with the fall of the dictatorship, ten years later – was represented in installations such as "Lonquén 10 años" (1989), by Gonzalo Díaz,

which addressed the impunity for those 15 absent bodies and their still unburied status.<sup>10</sup>

The return of democracy did not solve, but rather it complicated the problem of memory, which, as the theoretician Nelly Richard puts it, was anchored in many instances in a false dispute between the possibility of "forgetting (burying the past of the bodies that were never laid to rest: re-covering) and remembering (exhuming what conceals – veils – that past: dis-covering)".<sup>11</sup>

It was in this imprecise space that many artistic and cultural practices operated, reactivating breaks and ambivalences that exceeded the dichotomous rhetoric that seemed to describe the terrain of human rights as a dispute reduced to the polarities of "victim and perpetrator, harm and reparation, offence and pardon." That is, images or actions which functioned as a space in which myths are destroyed, and which revived the absent body in other ways through a relativization of testimony and a reaffirmation of identities in crisis located at the outer edges of social truth. This acquires particular power in experiences that unhinge the gender and sexual "normality" of the devastated bodies, as in the intervention *La conquista de América* [The Conquest of America], presented by the collective *Las Yeguas del Apocalipsis* [The Mares of the Apocalypse] on 12 October 1989 in Chile's Commission for Human Rights. By means of a dance simulating a "cueca sola" [Chile's national dance] with the mothers and wives of Chile dressed in black and dancing with the "absent man," Francisco Casas and Pedro Lemebel performed their dance with a white kerchief and personal sound equipment (to the music of the *cueca*, which they alone can hear) on a map of Latin America covered with shattered glass. What was taking place was a displacement from the traditional plaint for the detained-disappeared toward those other invisible bodies, shorn of any name or recollection of their sexual status: homosexuals persecuted and murdered with impunity all across the continent, men who practically don't exist in the official counts. A situation which *Las Yeguas* symbolized through the dance and through their cries: "*Compañero Mario, alias La Rucia, slain in San Camilo. Here!*".<sup>12</sup>

M

#### CORPSES

Work based on the residues of violence has been one of the most powerful forms of analysis of the socially instilled state of terror. While it is certain that Mexico, unlike other countries of Latin America, did not undergo a dictatorship in the strict sense

of the word, it is customary to refer to the 70 years of the PRI government (earlier PNR and PRM) as a "soft dictatorship"<sup>13</sup> in which repression at certain times made itself felt subtly and at other times with extreme hostility. Nonetheless, in addition to being an index of the different forms of social coercion, that modern inventory of death imagery is also a symptom of the ways in which change has come to the forms of inscribing and representing violence after the imaginary of genocide and the concentration camps (the Nazi camps, which can, however, be extended to the episodes of extermination in South America), which forever fracture the image of the violated body (and the character of violence itself in contemporary culture in the aftermath of the Second World War). A new iconography of violence appears in our societies, anchored in the mass media, existing alongside the symbols of the consumer society that place the dead on the same level as disposable elements of urban life. If, in the dictatorships of the Southern Cone, the figure of the detained-disappeared was the heart-rending symbol of the annihilation machinery of the armed forces, in other settings of apparent democracy, such as Mexico or Colombia, it was the figure of the dismembered or the mutilated which lent legibility to a logic of death embedded in daily life. This was even raised to the status of a public spectacle, turning executions into extermination rituals that served as intimidation or as a social 'lesson' – today the preferred strategies in the drug wars. The drawings by Mexican artist Alejandro Montoya in the eighties and, later on, those of Martha Pacheco around the nineties, raise the question of the cultural and political significance of the dead through representations of the morgues and the hospital emergency rooms of Mexico City. That interest in depicting the unclaimed bodies in the Forensic Medical Service (SEMEFO) was to be taken to its ultimate consequences with the emergence of a collective which, in 1989, assumed the same name, Servicio Médico Forense, for a series of performances and installations in which the corpse no longer appears as representation, but rather as an art medium for works. They deploy a grammar of excesses in which it is bodily surpluses and excrescences themselves (the fluids, human fat or human hair collected from the morgues) that point to the brutal forms that social conflict can assume.

In another context of democracy, that of Peru in the eighties, murderous violence would explode in a fashion that had never been seen before. The beginning of the armed conflict between the communist guerrillas and the Peruvian State triggered

the forced disappearance and systematic assassination of people as a central strategy of the State in the struggle against subversion, a derivative of the extermination tactics launched some years earlier by the military dictatorships of the Southern Cone. The handover to the armed forces of control of nine of Peru's provinces, on 30 December 1982, by the government of Fernando Belaunde Terry, ushered in the period of indiscriminate and intense mass crimes in departments of the country's southern sierra such as Ayacucho, Huancavelica and Apurímac, which at the time were declared to be in a "state of emergency".<sup>14</sup> Among those crimes, the massacre at Uchuraccay, in which eight journalists were murdered by a community in the Andes that mistook them for members of the Sendero Luminoso; the massacre at Lucanamarca in which 69 peasants were assassinated in Ayacucho by Sendero Luminoso, and the mass killing at Soccos in which 32 peasants were slain by Civil Guard. One of the various episodes that most harshly illustrated that inferno was the discovery of seven mass graves in the community of Pucayacu: naked bodies with their hands tied behind their back, tortured, riddled with bullets, their faces covered by rags, their fingers cut off and their skulls smashed. The photographs of that incident captured one of the most shocking documents clearly showing the armed forces' policies of devastation. The editorial of the newspaper *La República*, which published those images, is eloquent:

The very idea of humanity teeters before photographs which, with genuine grief and outrage, we are publishing in this edition. Comparisons with the most gruesome milestones in the history of genocide quickly spring to mind.<sup>15</sup>

The emergence of a marginal, countercultural and anarchistic movement focused on music, poetry and the visual arts can be interpreted as a powerful reaction to the conflict from the world of culture: tens of record covers, song lyrics, fanzines and aggressive poetry refuse to keep silent in the face of news of tortures and disappearances, identifying their own bodies with the thousands of massacred bodies in the thousands of images of death that help to mold common sense in a country at war.<sup>16</sup> We have one of the most forceful artistic responses in the collages and photocopies that Herbert Rodríguez (a former member of the Taller E.P.S.Huayco) produced from images of the most disparate manifestations of violence since 1982. From press photos of disfigured bodies to the icons of the

## MASS GRAVE

consumer society, Rodríguez's photomontages point up the social indifference of the urban middle classes to the continual appearance of mass graves of dead peasants in the countryside. One decisive aspect was his critical stance toward armed struggle as a political option, denouncing the subversive actions of *Sendero Luminoso* and openly taking issue with the walls and murals of the University of San Marcos, where the group would customarily put up its propaganda. There, Rodríguez mounted large collage murals with photographs and stencils that exposed the obscenity of a bloody revolution, over and over again, as in some endless litany, repeating the word "copses" [►STRUC-TURAL VIOLENCE].

That invocation, which took stock of a crude string of lifeless bodies, was to be one of the most explicit outcries over nameless violence. It is that same litany that is voiced in the long poem by Argentine writer and activist Néstor Perlongher entitled, precisely, *Cadáveres* written in 1981 during an overland journey from Argentina to Brazil, where the poet had taken refuge in what he termed a sexual exile.

"There are corpses in the scrublands, in the fields, in the small tides, on the railway tracks, in the seamiest corners of the city. There are corpses in every corner of our terror-racked bodies" [►LOCA /GOING LOCA].

From a different political stance, the Taller NN (1988-1991) devoted itself to working on the violence instilled as policy by the State, collaborating from the outset with groups devoted to radical poetry and with the anarchist movement in league with "subterranean" music. The group's name alluded to the vast number of unidentified bodies that were appearing every day in mass graves. For a concert organized by NN and the hardcore metal band "Kaos" in 1989, Alfredo Márquez (NN-a-c-falo) made a silk-screen flyer based on a photo from the daily paper *La República* (of 25 August 1984) showing the bodies found in the mass grave at Pucayacu after they were dug up and laid out in a row in the hospital at Huanta for identification by their relatives. Thus, in various other graphic pieces, the group conjured up the unspeakableness and the horror of it all. The last part of the piece "NN-PERÚ" (the "Black Folder"), from 1988, captures images of the various massacres and extreme deeds of violence of those years: the eviction of settlers from the human settlements in Garagay (eight dead, 104 wounded), the mutiny and police repression in the El Sexto jail (22 dead), the bodies of peasants murdered and secretly buried at Pucayacu (50 cadavers), among others. The colouring of these murdered bodies allegorized the denial of them and

the extermination of antagonism in all its forms, confronting the very invisibility stemming from the overexposure of images. Those testimonies pointed up one of the most heinous effects of this totalitarian war: the naturalization of death, the dehumanization of the subject, the turning of corpses into the new set piece in the spectacle.

## CODA

It would be impossible to relate the vastness and complexity of the aesthetic-political experiments generated in response to the conditions of general violence, kidnapping, torture and mass murder that occur in each of the countries of Latin America. In these episodes, however, one common characteristic emerges: the will to intervene in the social "normality" that sought to make disappearance, torture and clandestine burial acceptable. At those moments, these images and actions take on the difficult role of *thinking* that which exceeds any name or rationality, that which overwhelms humanity itself. Such horror can only exist, as Pilar Calveiro reminds us, "in the midst of a society which chooses not to see, out of its own impotence, a 'disappeared' society, as stunned as the kidnapped themselves".<sup>17</sup> To return to those unresolved histories from the marginal aesthetics that managed, against all odds, to leave some vestiges of the massacre, gives us the opportunity to counteract the totalizing will of conservative discourses that even today try to cast those bodies into oblivion.

ML

I wish to thank Ana Longoni and Sol Henaro for their contributions and comments during the writing of this text.

## NOTES

<sup>1</sup> Pilar Calveiro, *Poder y desaparición: Los campos de concentración en Argentina*, Buenos Aires: Colihue, 1998.

<sup>2</sup> Ferrari sent himself these collages in Brazil by mail, using a false sender's name. Once he had them in his possession again, he photocopied and circulated them, whenever he could, as a spiral-bound document in small print runs.

<sup>3</sup> Operation Condor was instigated in the United States by the CIA, by the Dirección de Inteligencia Nacional (DINA) of Chile, under the command of General Augusto Pinochet, and by the Triple A (Alianza Anticomunista Argentina). On 25 November 1975 its creation was approved at a meeting in Santiago, Chile, that brought together the heads of military intelligence of Argentina, Paraguay, Uruguay, Brazil and Bolivia, at the invitation of the head of the DINA, Manuel Contreras Sepúlveda. See J. Patrice McSherry, *Los Estados depredadores: la Operación Cóndor y la guerra encubierta en América Latina* [Predatory States: Operation Condor and Covert War in Latin America], Santiago de Chile: Lom Ediciones, 2009.

M



<sup>4</sup> Peru's dictatorship is probably the only one to go under a different sign: driven by the reformist, nationalist government of General Velasco, this military régime intended to cancel out the oligarchic period in Peru through an unprecedented intervention in the country's relations of production. Nevertheless, the second phase of the military government, led by General Francisco Morales Bermúdez, collaborated with the fierce dictatorial régimes of the neighbouring countries, providing them with intelligence information about people in exile there and deporting and extraditing intellectuals with leftist ties. See Edmundo Cruz, "El Perú sí estaba vinculado al Plan Cóndor, según documentos desclasificados de la CIA," in *La República*, Lima, 29 December 2007.

<sup>5</sup> See Ana Longoni and Gustavo Bruzzone (comp.), *El Siluetazo*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008, p. 50. See also Pilar Calveiro, *op. cit.*

<sup>6</sup> Roberto Amigo, "Aparición con vida: las siluetas de los detenidos-desaparecidos," in *El Siluetazo*, *op. cit.*

<sup>7</sup> See Laura Vales, "Registros de la ausencia," *Página 12*, Buenos Aires, 24 August 2008.

<sup>8</sup> Nelly Richard, *La insubordinación de los signos (Cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis)*, Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 1994, p. 21.

<sup>9</sup> Paulina Varas, "Una obra termina al volverse una acción," in *Una acción hecha por otro es una obra de la Luz Donoso*, Santiago de Chile: Centro de Arte Contemporáneo Municipalidad de Las Condes, 2011, pp. 2-5 [exhibition catalog].

<sup>10</sup> See Justo Pastor Mellado, "Sueños privados, ritos públicos," in *Lonquén 10 años [Lonquén: 10 Years]*, Santiago de Chile: Ediciones La Cortina de Humo, 1989 [exhibition catalog]; and Gustavo Buntinx, "Identidades póstumas. El momento chamánico en Lonquén 10 años de Gonzalo Díaz," in Raynald Belay, Jorge Bracamonte, Carlos Iván Degregori and Jean Joinville Vacher (eds.), *Memorias en conflicto: Aspectos de la violencia política contemporánea*, Lima: IEP, IFEA, 2004, pp. 301-321.

<sup>11</sup> Nelly Richard, *op. cit.*, p. 32.

<sup>12</sup> See Fernanda Carvajal, "La convulsión coliza. Notas sobre las Yeguas del Apocalipsis," in *ramón*, No. 99, April 2010, pp. 19-23.

<sup>13</sup> In 1990, Peruvian writer Mario Vargas Llosa claimed that the Mexican political system was a "perfect dictatorship" and Enrique Krauze, then subdirector of the magazine *Vuelta*, responded that it was more of a "dictablanda" [soft dicta(torship)]. See Mario Vargas Llosa, "La dictadura perfecta," in *El País*, Madrid, 1 June 1992.

<sup>14</sup> See the Truth and Reconciliation Commission, "Los Peruanos que Faltan: Lista preliminar de personas desaparecidas por la violencia (1980-2000)," in *Informe Final*, Volumes II and VI, Lima: CVR, 2003. The precise estimate that the CVR (Final Report of the Truth and Reconciliation Commission) presents for fatal victims in the years of conflict (1980-2000) is 69,280 people, with a 95% certainty gap. The CVR also indicates that 1983 and 1984 were the fiercest years in the entire conflict, with a third of the victims of the period of violence losing their lives.

<sup>15</sup> "Editorial," *La República*, Lima, 25 August 1984.

<sup>16</sup> "In this country the dead don't rest," artist Juan Javier Salazar (former member of the Taller E.P.S. Huayco) has been saying since the end of the eighties, in direct reference to the sensationalism and constant exposure of images of death in the Peruvian press. The phrase belongs to one of his never executed pieces, entitled "Trampa para arqueólogos" (1987), which consisted of half-burying a set of woodblock prints, all silk-screened with the image of a mummy, in pre-Hispanic funeral mounds and in spaces where mass graves were found.

<sup>17</sup> Pilar Calveiro, *op. cit.*



## IMPRINTED BODIES

And just as if that skin had been imbued with some intimate truth of the separated flesh; a half truth, which is as much in the stain as in the body, and is nowhere found to be complete [...]. The printed images are vestiges of a withdrawn body.<sup>1</sup>

In the mid-seventies, after working in engraving and imprinting a series of real objects, such as keys and padlocks, the Paraguayan artist Osvaldo Salerno began to use his own body as a mold for leaving traces on paper.

The artist's body or, more precisely, its bits or fragments, would leave marks attesting to hairs, skin, scars. They were printed on paper and then removed. At some point one could say that Salerno's work from then on would – in its materiality, in the technical devices, and in the meanings it opens up – be concerned with the conflict in the relationship between presence and absence.

At this point one might link the mechanism adopted by Salerno to the device employed to make the body outlines in the *Siluetazo*. On the Plaza de Mayo the demonstrators produced silhouettes by tracing the edges of their body on paper, turning it into a double trace: their own body and that of the disappeared person to which they were lending their body. In Salerno's procedure, it is the artist's inked and solitary body that functions as a sort of stamp or seal. Though the two processes are quite different (one carried out collectively on a city square and the other in the privacy of the artist's studio), they are both founded on the act of someone using his body to "conjure up the absence" of others. The body that is present turned into a trail of disappearance.

Furthermore, Salerno's work brings with it other information. His feet, inked and printed on paper, have been tied together. They reflect the torture methods inflicted on the prisoners of the dictatorship. But, in addition, they attest to the fact that the artist alone could not bring his bound body to the paper and then withdraw it. On the paper there remains inscribed the violence exerted on the body (the present and the absent body).

As Roberto Amigo points out,

the corporeal imprints of broken, tied, hanging bodies are not the representation of militant sacrifice, of heroism, but rather a question posed about the body as depicted by art and politics.

## MASS GRAVE

It is not the condemnation of torture in the precise context of a political régime; the impressions do not refer to liberation, pain, or fortitude in the face of torture, but rather to man alone in the face of history [...]. The imprints on sheets of paper work the fragmented body: torsos, legs, feet; at the same time the imprint of elements such as ropes and hangers is added. Tied up, hanging, the artist does not walk upon the Christian path of martyrdom, but rather that of the "document," that is, proof, testimony.<sup>2</sup>

In the place/ name of those absent, the artist sets himself up as a witness and, at the same time, as a medium for the trace.

LC, AL

### NOTES

<sup>1</sup> Ticio Escobar (ed.), *La cicatriz*, Madrid: Casa de América, 1999, [exhibition catalogue on Osvaldo Salerno].

<sup>2</sup> Roberto Amigo, *Los derechos humanos en el arte*, Asunción: Palacio de Justicia, November 2011 [exhibition catalogue].



## UNBURIED

Theatre came to be a territory from which to mark the unburied, even as its ritual substitution. Since the end of the eighties, the *Periférico de Objetos*, an Argentine theatre group mainly formed around the manipulation of puppets, has been presenting various stage projects that operate by reviving the memory and the terror of events people had wanted to hide.<sup>1</sup> Two of those projects, *El hombre de arena* [The Sand Man] (1992), a free adaptation of the story by E. T. A. Hoffmann, and *Máquina Hamlet* (1995), based on the play of that name by German playwright Heiner Müller, are powerful metaphors for that gap in the midst of silence and the impunity that the Menem government ended up consolidating in the nineties by granting presidential pardons to the few men found guilty of the genocide that took place during the dictatorship, though they had been condemned in the Trial of the Juntas (1985). The stage set for *The Sand Man* is a box full of dry earth in which we find half-buried dummies. Those who unbury these creatures are the same persons who later rebury them, over and over again. These creatures are not puppets but rather old dummies with empty eye sockets, dislocated limbs, either with dry, coarse hair or no hair at all, some of them mutilated or with holes bored in their skulls.

The dummies seem to have autonomy, a gaze, a will, even a spirit of rebelliousness. Are they automata or people? They hide, they reappear, they look for the surface, they shudder. "The sordid terror of occurrences which, having to remain hidden, have revealed themselves (in) a sort of animistic ritual".<sup>2</sup> The game (for it has much in common with macabre children's play) lies in blurring the boundary between the living and the dead. A world à la *Pedro Páramo*, in which one can't tell who is in which of these states. The dead are never quite dead nor are they at peace; they revive to die again in a neverending circularity of action. The actors manipulating their objects are also in danger, they are turning into their own dummies or are interacting with them as peers, though without completely accepting the other's power.

Toys, once cherished, turn into terrifying spirits. "The everyday, the familiar, the known appears to be affected by fantastic circumstances that make it impossible to differentiate the precise terrain of the living, the rational and the irrational, that of inanimate objects, of dead matter," declares the group (formed in 1989 and made up of Ana Alvarado, Emilio García Wehbi, Daniel Veronese, Román Lamas and, later on, Alejandro Tantanian), in explicit reference to Freud's concept of the uncanny: "We're based more on Freud's work on Hoffmann than on the story itself." And amidst the darkness, barely relieved by candles and small, feeble lamps, the manipulators are both chief mourners dressed in black and hangmen-judges who sentence and execute their victims. *The Sand Man* disturbs us by showing the unburied to a society crushed by "concentration-camp terror"<sup>3</sup> and denied the possibility of performing mourning rites. The offerings of the *Periférico de Objetos* disinter what is socially hidden, the unprocessed, which insists on emerging despite the collective amnesia, because it remains unresolved. The thousands of disappeared, tortured and murdered, granted neither justice nor a tomb, seep in as insistent presences, questioning. Wraiths.

From a performativity that verges on the theatrical, the Grupo Chaclacayo (Helmut Psotta, Raúl Avellaneda and Sergio Zevallos) has, since 1983, produced a series of actions in which violence and pleasure deliberately fuse their roles and meanings. Through photographs and actions, the group plays out the excesses of violence during the armed conflict that have gone unacknowledged by the Peruvian State. In its various appearances, the Grupo Chaclacayo uses clothing and objects that allude in sinister fashion to religious fanaticism and to political ideologies, overlapping them with elements that symbolize torture, kidnapping and death,

M

such as human skeletons retrieved from the morgue or a series of "packages" of garbage (black bags or packaging that represent the usual way of making these gagged, mangled bodies with their hands tied together [dis]appear).

In *La agonía de un mito maligno* [The Agony of a Malignant Myth] (1984), directed by Helmut Psotta, a series of half-buried bodies surrounded by candles and an escort of hooded figures set the stage for a funeral rite on the shores of the Pacific Ocean. A moment later, in the same scene, the figure of Santa Rosa in drag appears, only to collapse and go into death throes.

The figure of Santa Rosa, the first saint of America and the patron saint of the city of Lima, proves to be an ambiguous symbol that catalyzes the sordidness of the extermination policies concealed beneath religious devotion. It allows the assassins to look the representatives of power in the face after committing the most heinous crimes.<sup>4</sup> This is reflected in the photographs of Sergio Zevallos, *Ensayos sobre la Inmaculada Concepción* (1986), in which a mummy, made out of bits of rubbish, bandages and a human skull, appears portrayed in an exchange between Eros and Thanatos and a naked male body. It is radicalized even further in his series *Rosa Cordis* (1986), in which a character disguised in a black tunic and a crown of roses applies make-up, only to masturbate alongside a dead body placed in a cubicle covered with red paint and pornographic and advertising images. A moment later, Santa Rosa turns into a hooded torturer who sexually penetrates the corpse. The group's creative stimuli are explorations into their personal memories marked by racism and discrimination, yet also the search for a profane sexual iconography that is able to illustrate the ways in which colonial heritage and a certain religious ideology were in fact the strongest guarantors of the crimes and tortures perpetrated by the State during the conflict.

AL, ML

<sup>4</sup> So says Sergio Zevallos, in Dorothee Hackenberg, "Dieser Brutalität der Sanftheit. [Of This Brutality of Mildness], Interview mit Helmut J. Psotta, Raul Avellaneda, Sergio Zevallos von der Grupo Chaclacayo über 'Todesbilder' [death images]," en TAZ, Berlin, 26 January 1990, p. 23.

#### NOTES

<sup>1</sup> The manipulation of dummies is one of the group's standard dynamics. They offer what might be called a theatre of manipulation, which seeks to "create a magic that is cruder than that of the puppet theatre, one which does not function by concealing the relationship between the puppet and its manipulator, but rather by exhibiting *the between*. Something that he is, but is not: they are his movements but not his matter." Daniel Link, "Casa de Muñecas," in the newspaper supplement *Radars*, Buenos Aires, 8 August 1989.

<sup>2</sup> *Periférico de Objetos*, *El hombre de Arena*, in the program of the Cadiz Ibero-American Theatre Festival of Cádiz, 1993.

<sup>3</sup> Pilar Calveiro, *op. cit.*

## OVERGOZE

... the glaring fact that we are "spoken through language".<sup>1</sup>

At the start of the eighties, the graffiti-poem OV3RGOZE (or OVERGOZ3) invaded the city of Rio de Janeiro.<sup>2</sup> This graffiti formed part of the poetic and performance program of the Gang (1980-1983), a collective that operated by disrupting the urban space with actions that took literature to the street. The group intended to speak out against instituted literary production, acting micropolitically to destabilize a conservative and authoritarian order. For the Gang, expression represented a new critical paradigm, a way of directly counteracting the castrating seriousness that the totalitarian State had sought to inculcate over 16 years of dictatorship. Censorship of information had effectively moved to self-censorship, which was increasingly widespread in Brazil.

Simultaneously, the moralism was transformed into an implicit justification of violence that would shift its target toward those who stood for "difference"<sup>3</sup> within a heteronormative social order – toward those persons viewed as the "dregs" of society [►P(A)NK].

If at first the approach of dictatorial State violence was to combat the clearly political demonstrations, in the face of the perceived "peril" that society might tip toward socialism in the context of the Cold War, during the eighties the libertarian practices of sexual dissidence in distinct fields – art, theatre, music and, above all, the street – started to be read as a threat to the social order. This shift in focus could be observed also in countries like Mexico where, in conflict with reigning conservative positions, certain productions such as the series *El Condón* [Condom] (1978-1979), by photographer Armando Cristeto,<sup>4</sup> were met with by a sort of social branding for the "immorality" of sexual freedoms. This social branding situated homosexuality as a taboo and the condom as an "incitement" to promiscuity, to the easy-going excess of bodies and genitalities. Cristeto's series, created shortly before the spread of HIV, already includes the presence of latex – whether in the form of a condom or of a glove – as an allusion to the asepsis or hygienization now imposed on bodies. At the same time, these photographs announce pleasure's dependent relationship on condoms during the AIDS crisis, and they make

direct reference to socially forbidden homoeroticism. In the case of the Gang, the tattoo left on the surfaces of the city indicated pleasure, but particularly the urgency of reincarnating the verb *gozar* in its highest aspect [*gozar*, like the French verb *jouir*, signifies enjoyment in its most 'innocent' usage as well as in the legal sense of possession, yet also, and certainly in this context, denotes a pleasure intense to the point of pain, a notion notoriously hard to convey with any single English verb – trans.] It constituted a call to imagine new forms of opposition through parody and mockery. In the same way, *Overgoze* is a testimony to the emergence of various groups in connection with the issue of sexual liberation before the AIDS crisis.<sup>5</sup> Toward the end of the seventies, groups began to spring up in Brazil and connect in order to defend sexual and political freedom, to have a "voice" asserting themselves as civic entities, thus, responding to the police violence that brought to the surface a repressed social intolerance that had built up over the years. At the time, a call went up to abandon life in the ghetto and to create "movements in defense of the rights of minorities and ideologies on the left." Born together with this process is an alternative press which manages to facilitate encounters and contribute to the formation of the first discussion groups on "minorities".<sup>6</sup> In 1978, a periodical emerges that is dedicated to the homosexual community. Named *Lampião*, and later *Lampião de Esquina* [Corner Lamppost], it focuses on the struggle of a plurality of oppressed sectors of society (women, blacks, indigenous peoples, along with homosexuals) and takes a stance "against any type of oppression".<sup>7</sup>

These groups begin to build up their representativity and join together with new party formations on the left that were reborn in the late seventies in Brazil. Among these formations, what would take on particular importance was the organization of union auto plant workers in São Paulo. If this fact suggests a certain political openness, it did not, however, manage to similarly affect the cultural conservatism that had taken root over years of authoritarianism. More than ever, moralism and self-censorship were present in society, and reared their heads within the leftist organizations too.

In the Gang's tactical performance activity, each member of the collective was presented with his or her *nom de guerre* with which to carry out their *artistic guerrilla* tactics:<sup>8</sup> Eduardo Kac was the "Bufão do Escraço" [Fool of Finger-Pointing]; Cairo de Assis Trindade, "Príncipe Pornô" [Prince Porn]; Teresa Jardim, the "Dama da Bandalha" [The Lady of

O

the Rogues]; Denise Henriques de Assis Trindade, "Princess Pornô"; Sandra Terra, the "Lady Bagaceira" [Lady Riffraff]; Ana Miranda, "Cigana Sacana" [Gypsy Rabble]; Cynthia Dorneles and the children Daniel and Joana Trindade, the "Surubins" [Cat Fishes]. Their actions included interventions in theatres, public squares, beaches and poetry encounters every Friday in Cinelândia, the pulsating (and socially contradictory) heart of the city of Rio de Janeiro.

In addition to the publications that accompanied every stage of the group's graphic and performing experiences (such as the *GANG* fanzines), the members of the collective also made pocket-sized books, stickers, comic books, T-shirts, postcards, object-poems, large signs and other limited-edition works which also wound up circulating through the mail art network.

Very quickly the group was to become part of the Porno Art Movement (Movimento de Arte Pornô, or MAP).<sup>9</sup> In a society in which the idea of the "pornographic" seemed a thing to be condemned, full of negative connotations, the MAP was making an appeal in defense of terms that exalted the libido, sensuality and affective and libertarian relations in order to deconstruct the censorship that was erasing or subjugating these relations in language. The Gang maintained that there is no word that does not deserve to be used, just as there is no area of the body that should be censored. The idea was to "create poems to semantically subvert the derogatory connotations of the swear words that are such a feature of everyone's daily life".<sup>10</sup> It was a matter of exorcizing the prohibited terms, of re-signifying everything that was viewed as pejorative, immoral and censorable, starting with language and its stigmatized words, and thereby prompt a radical inversion of those values. Their interventions publicly roused another sort of sexuality and of relation with the body, as they cross-dressed, stripped, and took satirical aim at the seriousness of the political organizations (both on the right and the left) which, though from the same time, were ostentatiously desexualized and, as a result, *machista*.

Under the slogan "Revolution and Pleasure!," the actions and poems sought to generate a "libidinous grammar" to "liberate sensuality, subvert language and bring in minorities".<sup>11</sup> What is certain is that this interaction between various languages and fields of creation, criticism and investigation took place with considerable controversy, characterized by a mix of poetry with a sort of "counter-pornography," that is to say, of an alternative aesthetic to mainstream porn.

#### FOR ART STRIPTEASE / INTERVERSION / PORNPOETRY

In February 1980, during the period known as "the summer of openness" in Brazil – a period of a new political relaxation that allowed the social movements and organizations to consolidate and acquire public visibility – a minimal act of bodily liberation, such as going topless, was likely to end in a lynching on a beach in Rio de Janeiro. Over a hundred "men" threw glasses full of sand and beer at a girl, shouting "joga pedra na Geni, joga bosta na Geni" [throw a stone at Geni, throw shit at Geni]. The phrase, taken from a song by Chico Buarque alluded to a collective insult hurled at a male transvestite, served to make real the dehumanized violence the song depicted.

In solidarity with this girl, in February 1980, "a group of women protested on the beach of Ipanema in favour of toplessness, in order to be able to sunbathe as the equals of men, without sexualizing their breasts"<sup>12</sup> or having to restrict exposure of that part of their body in carnival processions. The initiative was accompanied by "Literary Toplessness," a poetic demonstration on the beach, organized by the Gang.

Two years later, the group would present one of their most important actions: *Intervensão* [Intervention], or *Pelo Strip-tease da arte* [For Art Striptease], which Eduardo Kac had also recently termed Pornpoetry. On the occasion of the sixtieth anniversary of the Modern Art Week of 1922, this performance took place at Ipanema's Section Nine.<sup>13</sup> During the performance, "Bufão do Escracho" invited the public to guess a series of riddles. To those who answered correctly, he gave a *poemazóide*, a rubber object in a shape quite similar to a spermatozoid, and which had on it a label with the expressions "dica pura" [pure signal] on one side, and on the other "pica dura" [stiff prick], a play on words often found in Eduardo Kac's poetic work. Afterwards, the members of the group, already naked, suggested making a "porno march" along the beach with signs produced during the action, bearing mottos like *Pelo strip-tease da arte*, *Overgoze*, and *Pão, prazer e poesia* [Bread, pleasure and poetry]. Even under the threat of jail for its "affront to public decency," the action, which was attended by a large audience, ended by inviting everyone to go bathing together in the nude. Dressing and undressing thus ceased to be mere mindless or unquestioned daily functions, and became spaces from which to elaborate and demonstrate, with the body, a desire for creative liberation.

One month after the Gang's intervention on the beach of Ipanema, Brazil's *de facto* president,



General João Batista Figueiredo, declared a national crusade against “pornography.” His proposal to heighten censorship responded to demands from the conservative sectors of society, and included in the term “pornographic” all the most radical manifestations that were employing the body as a territory for experimentation.

FN, SH

## NOTES

- <sup>1</sup> Eduardo Kac, “Rebelde sem calça” [Rebel Without a *Calça*, i.e., Without Pants – trans.], in Eduardo Kac and Cairo de Assis Trindade, *Antologia. Arte Pornô*, Rio de Janeiro: Codecri, 1984, p. 188.
- <sup>2</sup> The poem was made public in various versions and with different communicative guerrilla techniques in public space: T-shirts that literally embodied it, postcards, stickers, graffiti, etc. But beyond making an inventory of it in its characteristic materials, it is especially important to understand it as a diagnosis of the era.
- <sup>3</sup> On the tension between the left and sexual dissidence, see the manifesto “Hablo por mi diferencia” [I’m Speaking For/ Through My Difference], read by Pedro Lemebel in a left-wing Chilean political event in 1986.
- <sup>4</sup> Cristeto formed part of the Group of Independent Photographers which emerged on the scene during the transition from the seventies and eighties, a time when there started to be a great diversity of collaborative strategies. This group of photographers was interested in coming up with a different approach to the public, through travelling exhibitions in spaces of everyday transit such as markets, streets or parks.
- <sup>5</sup> See Néstor Perlongher, *O que é AIDS*, São Paulo: Brasiliense, 1987.
- <sup>6</sup> In Brazil, the first articulated groups to discuss their own situation as a “sexual minority” were starting to form around alternative publications that were springing up in various cities in different states in the country. In São Paulo a magazine coordinated by João Mascarenhas called *Lampião de Esquina* started up (1978-1981). Glauco Mattoso, one of the members of the MAP, published a commentary in it on the Movimento de Arte Pornô. See *Lampião de Esquina*, N° 35, April 1981.
- <sup>7</sup> The *Lampião* started to receive writing from and participation by Néstor Perlongher, Ney Matogrosso, Dzi Croquettes, and the Movimento de Arte Pornô, to cite just some of the members in this investigatory project.
- <sup>8</sup> Décio Pignatari, “Teoria da guerrilha artística” (1967), in *Contracomunicação*, Cotia: Ateliê Editorial, 2004, pp. 167-176.
- <sup>9</sup> Strongly tied to the poetic avant-garde and to the counterculture, and present in different states in Brazil, the MAP officially kicked off in May 1980 with its “Manifesto feito nas coxas” [Manifesto Made in a Hurry].
- <sup>10</sup> Eduardo Kac, *op. cit.*, p. 188.
- <sup>11</sup> The collective took part, for instance, in the event organized by the AUÊ and SOMOS (recently launched homosexual associations in Rio de Janeiro) for the “Dia Internacional da Luta Homossexual” [International Day of Homosexual Struggle], on 29 July 1982 in the Teatro Ipanema with the presence of the [female] samba interpreter, singer and composer Leci Brandão and the poet Bráulio Tavares, members of the MAP.
- <sup>12</sup> Bianca Tinocco, “Eduardo Kac e a escrita do corpo no espaço” in *Concinnitas*, Rio de Janeiro, N° 17, 2010, pp. 120-127.

- <sup>13</sup> Section 9 corresponds to one of the stretches of the beach. The performance that took place on 13 February 1982 made use of a broad repertory of poems, dialogues, songs, interactive actions, presentations of objects, a march, and a collective dip in the ocean.



## UNDRESSING OPPRESSION

In a combination of artistic and political practices, the naked body appeared as a device for action that described new maps of resistance in order to break with the tentacle-like repression of the dictatorships of the Southern Cone. Faced with public regulations of an ever more asphyxiating discipline, these actions and images attested to a new sensibility.

The performative and clandestine – yet also startlingly public – character of these epidermic irruptions manifested the frailty of the subjugated body, while rebelling against the reduction to mere existence (to what Walter Benjamin would call the “bare life,” a concept which Giorgio Agamben revives in his term “naked life”) of resisting and desiring lives, an operation through which those régimes paved the way for neoliberal governability in our contemporary societies of control.

Thus, these microinterventions or individual stagings were not thought of in themselves as references in an autistic or self-absorbed sense, but rather were meant to do their utmost to foster the emergence of forms of negation of the gray, disciplined “normality” of life under the dictatorship that denounced, in their own skin, obstruction and insistence, struggle and eroticism.

## ELÍAS ADASME: A CARTOGRAPHY OF PAIN

A first panel with a body hung upside down and with its torso bared, inside an apartment, alongside a map of Chile. A second panel with the photographic record of the same body alongside the same map hung up again: this time in an interior space, the “Salvador” subway station, near one of Santiago’s nerve centres: Plaza Italia. Third panel: the same body, this time from the back and completely nude, in a dim interior, with the map of Chile on its flesh. Finally, a fourth panel: the artist Elías Adasme, standing beside the same map. In this last instance, the name of the southern country, as slender and long as the artist’s body, has been removed from the cartographic representation, in order to be transferred to Adasme’s chest like some legible

and incarnated mark of stigmatized dissidence, as if it were of a desire aspiring to redeem the sense of utopia for that proper name. The strategies of appropriation and symbolic deviation of what has been named *Escena de Avanzada*<sup>1</sup> were inscribed in this work by Adasme in the raw and overexposed presence of the artist's body, whose inverted placement underscores the gravity (in both a literal and figurative sense) of the oppression and the torture suffered by those who in the past embraced the hopes for social change placed in the democratic government of Salvador

Allende (1970-1973). In fact, an indirect allusion is made to Allende in the name of the subway station the artist chose as the site for his action, locating here the metaphorical association between the longitudinal character of the Chilean map and the abused body (which might be read as an analogy between the dictatorship's obsession with control of Chile's territorial integrity and the disciplining of the body politic, presented metonymically here), Adasme was suggesting a cartography of pain that called into play a double symbolic operation. On the one hand, in evoking the historical figure of Salvador Allende and identifying him with the sacrificial figure of Christ (who is the real reference in the name of the "Salvador" subway station), the artist was pointing to the death of the Chilean president during the bombing of La Moneda Palace as an image symptomatic of the tragic curtailing of revolutionary hopes. The end of such hopes was, in addition, to bring with it the oppression suffered by bodies and consciousnesses under the military régime both in the public and in the private sphere (for that reason perhaps, the inverted crucifixion staged by Adasme is reproduced both in the urban space and in a domestic interior). On the other hand, this disaster-laden vision of history overlapped with the redemptive and messianic character of Christ "Salvador" Allende, who would somehow come, by mere mention of his name and out of that interrupted past, to nourish the yearning for resurrection of the vanquished utopias.

Perhaps it is this last aspiration that explains that, after recording his photo-performances, Adasme would decide to work out a sign with the four images mentioned and paste it up in various locations in Santiago, from humble neighbourhoods to university campuses. By measuring the time that the signs stayed glued up before being removed in each of those places in the city, the artist was able precariously to scrutinize the acceptance of the public exhibition of the subjugated body. It was a matter of configuring a sort of urban microsociology through a visual event which, in the same gesture of giving graphic clarity to the naked-

ness of the oppression denied by the régime, evaluated the reactions of the various subjects that populated the urban space.

At a moment in which movement protest had not yet taken to the streets, as would happen throughout the eighties, the signs of the violence exerted by the dictatorship in invisible spaces situated in that very city (an aspect that would allow power both to negate repression as well as feed fear in society) were made evident before the eyes of those passersby summoned by these images of pathos.

#### THE ARGENTINE MIME COMPANY: BODIES AS TERRITORIES OF FREEDOM

During Argentina's last dictatorship (1976-1983), various shows by the Compañía Argentina de Mimo, created by Ángel Elizondo in 1965,<sup>2</sup> were censored for their use of full group nudity, a significantly recurrent device in their actions in those years. As a result they turned to alternative spaces and channels to carry on their work. Starting in 1979 they staged works in a large house the audience came to by word-of-mouth invitation, without published announcements in any other medium, in an organizational mechanism of semi-secrecy resorted to in order to avoid censorship. Around 1980, the photographer Gianni Mesticelli joined the company and took hundreds of photos, some during rehearsals or else in the actual performances of shows such as *Boxxx and Apocalypse*, and took many others specially produced as a photographic series in two private spaces: a rehearsal space and an empty house lent to them for the occasion. The material that came out of that experience would in turn have a history of censorship. In 1986, with democracy already restored, Mesticelli tried for the first time to show a selection of these photos in a group show at the Malvinas Islands Cultural Centre, (in the Galerías Pacífico) in Buenos Aires, in but the work was denounced, and removed by the police. He recounts:

"They confiscated our photos and we were banned for some three years. They put us on trial for obscenity. We were put on police records. I would have to request permission to leave the country. I hired a lawyer. Once everything was resolved, I read the sentence, which in fact said that the photos contained no obscenity, though they were, in its exact words, 'in bad taste.'"

Only in 2011 was a portion of this material finally displayed at the Centro Cultural Recoleta, in Buenos Aires, with the title *Mimo, cuerpos sin censura* [Mime:

Uncensored Bodies]. These images proved to have a strange ability to encapsulate a paradox. On the one hand, there's the very direct allusion to repression and censorship. On the other hand, the joy and freedom of these nude bodies gathered together, lending themselves to play and risk. And all that during the black period of State terrorism. The body, the bodies, in the plural, or rather, the links between those bodies, are established in possibilities of freedom and experimentation, and at the same time they let us know that they are aware that they are a territory of violence. Bodies that say a lot at a time when almost nothing could be uttered in public.

In the play of these young people portrayed in the nude, there appears not so much an erotic connotation as an unexpected manifestation of prevailing terror, the stark oppression revealed out of its exact opposite: the strategy of joy as a mode of resistance [►STRATEGY OF JOY]. In their gestures and acts they exude and make manifest the methods of repression used: the arrests, the shootings, the interrogations, the forms of detention and isolation of the kidnapped (the "capucha," a cloth bag with which they kept prisoners from seeing and in which they kept them isolated for days or months<sup>3</sup>), the torture procedures (the "parrilla," a metal bed with no mattress on which the *picana* [electric prod] was applied to increase the damage of each electrical discharge on the shackled body), disappearance represented as spectral presence, the mountains of NN [nameless] bodies, the repressive everydayness on the streets (the daily situation of showing one's identity document to the police while a line-up of persons is forced to stand against the wall with their arms raised). And at the same time, these photos recorded how the bodies give space to discovery, humour and laughter. Naked, disobedient and exposed bodies, which show their vulnerability and also their power to act even under the oppressive burden of contexts of violence and terror, ready to affect the prevailing normality.

#### REFOUNDING OF THE UNIVERSITY OF CHILE: HOMOSEXUAL AND HALF-CASTE CENTAUR

Las Yeguas del Apocalipsis created *Refundación de la Universidad de Chile* in 1988, while the country was still under the dictatorship. The action involved the entrance of Lemebel and Casas, naked on the back of a mare, into the very precincts of modern knowledge par excellence, i.e., the university, to demand the admission of (sexuals, ethnic, class) minorities that were excluded from the university community, attesting to the colonial condition of knowledge.

The question of entrance alluded here to the founding action through which the Spanish *conquistador* Pedro de Valdivia decreed Santiago as capital of the Captaincy General of Chile. At play, then, was a mocking appropriation of the virile figure of the chivalric/military order, in the sense of a brotherhood of knights, but also of the heroic feats of combat directed at military colonization. Casas and Lemebel repeat and subvert the commander-like gesture of the conqueror from the exhibitionistic figuration of a de-Oedipalized and anal desire<sup>4</sup> that depicts a mount, in the double sense of the term, both military and sexual.

Suggestively, a colonial imaginary was intermeshed with the dictatorial context which appeared here and allowed for an overlapping of would-be 'founding' (colony/ dictatorship) that, as such, necessarily touched upon the question of "national identity".

In effect, it is possible to think that, in the face of the whitening out<sup>5</sup> and erasing of history propounded by the dictatorship's public discourse from its first years on, this first irruption of Las Yeguas answered with a mad/gay image of the lot of half-castes [►LOCA / GOING LOCA]. In an equine or mutant transition, almost merged with the animal as a "homosexual centaur",<sup>6</sup> flaunting a public and anonymous eroticism, Las Yeguas gave presence to an agency that went beyond human form, in challenging, dismantling, and deforming both the myth of a Latin American otherness incarnated in a subjugated native corporeality,<sup>7</sup> and the humanistic, modern conception of a political subject as a separate entity, unified and sovereign in itself, which dictatorial hegemony was ratifying in its obsession with modernization.

The association between the figure of the military man and the naked double body in a dictatorial context is disturbing in another sense as well. As Agamben notes with regard to Pasolini's film *Salò*, the scene of "clothed men who observe nude bodies [...] irresistibly evokes the sadomasochistic ritual of power."<sup>8</sup> And although Las Yeguas' action was not external to the very relations of oppression that it was criticizing and, perhaps, in this point, they did not cease to participate in a certain eroticization of power, at the same time they did put forward a counter-image: they inverted the observer-observed relationship and quoted the military body, based on not one but two bodies which mount the mare when they are dangerously unarmed, unclothed, thereby encouraging the spread of homosexual desire.

From a nudity that mocks military authority and regulated heterosexuality, Las Yeguas inverted or perverted their strategies (replacing violence with

desire) and redirected their aims (toward a dispute over academic space, which at the same time made visible the tabooed connection of dimensions that needed to seem severed: educational practice needs to exclude sexual practice, so that when sexuality enters the university, it does so as regulated knowledge, as a normalized discourse, but does not enter as a desiring and disorganizing flux, or at least not in any visible or utterable way). The action by Lemebel and Casas stripped oppressive authority of its untouchable halo and thus carried out a burlesque form of laying oppression bare.

JV, FC, AL

alongside the sex-gender subversions in this work, Las Yeguas distanced themselves from any essentialized, fixated and victimized image, of what is indigenous.

<sup>8</sup> Giorgio Agamben, *Nudities*, Stanford: Stanford University Press, 2011, p. 55.

#### NOTES

<sup>1</sup> The term *Escena de Avanzada* was coined in the eighties by the cultural critic Nelly Richard to characterize a set of practices which, from the latter half of the seventies on, aimed at reformulating the relations between art and politics in which that nexus separated itself from "any illustrative dependency on the ideological repertory of the left, without, at the same time, ceasing to be categorically opposed to the idealism of the aesthetic as a sphere disconnected from the social." See Nelly Richard, *Márgenes e instituciones. Arte en Chile desde 1973*, Santiago de Chile: Metales Pesados, 2007 (1<sup>a</sup> ed. 1987), pp. 15-16. Richard cited, as members of that scene, artists such as Carlos Leppe, Eugenio Dittborn, Catalina Parra, Carlos Altamirano, the CADA group, Lotty Rosenfeld, Juan Castillo, Juan Dávila, Víctor Hugo Codocedo or Adasme himself.

<sup>2</sup> Out of it emerged many key names from the Argentine underground scene of years to come, such as Norberto Campos (who formed the group Lobo [Wolf]), Omar Viola and Eduardo Bertoglio (founders of the Parakultural), and Alberto Sava (creator of the Frente de Artistas del Borda [Borda Artists' Front], the city's major public psychiatric hospital, among other initiatives).

<sup>3</sup> The action *Ensacamientos* by the Brazilian group 3Nós3 also alludes to this procedure [►INTERVENTION].

<sup>4</sup> The staging of 'mounting' in the action of las Yeguas del Apocalipsis bore with it a figuration of homosexual desire understood as a de-Oedipalized and anal desire, as it is presented in the thesis developed by Guy Hocquenghem, who disputes the psychoanalytical explanation of homosexuality as a fixation on the mother – which he understands as an Oedipal homosexuality – in order to put forth the idea of a primal homosexual[ity], sustained by re-eroticization and the grouping aspect of the anus. See Guy Hocquenghem, *Homosexual Desire*, Durham: Duke University Press, 1993.

<sup>5</sup> Pinochet's dictatorship advocated a conception of Chilean identity tied to the upper classes and sectors linked with Catholic traditionalism and Opus Dei, which implied a rejection of the indigenous part of miscegenation and, in this sense, a whitening.

<sup>6</sup> Francisco Casas, "Yeguas del Apocalipsis", in Coco Fusco (ed.), *Corpus Delecti: Performance Art in the Americas*, London: Routledge, 2000, p. 200.

<sup>7</sup> In putting into play the theme of the "Conquest," *Refundación de la Universidad de Chile* aimed both at the body of the conquistador and at the *conquistado*, the conquered (in this resides part of the subversion of the military figure). In this and other actions, Casas and Lemebel called into play an identification with indigenous corporeality. However, if the marks of race and class were present

## P(A)NK

### I WANT TO BE ANARCHY

*Movements are systems and systems kill  
Movements are expressions of the public will  
Punk became a movement cos we all felt lost  
But the leaders sold out and now we all pay the cost.<sup>1</sup>*

There has been much speculation as to the origin of the word “punk,” but it is certain that one of its earliest known uses was in 1602, when William Shakespeare used it in *The Merry Wives of Windsor* in reference to a prostitute. With time, it came to designate what was at the margins of society: the wretched, the ruffian, the delinquent. Several centuries were to pass before music critic Dave Marsh repurposed the accursed term in 1971 to formulate the notion of “punk rock” in his column in the British magazine *Creem*.

Punk exploded in 1977, when the Sex Pistols – a farce dreamed up by producer Malcolm McLaren – caught the public’s eye during the celebration of the Queen’s Silver Jubilee with their own particular homage. The single, “God Save the Queen,” greeted Queen Elizabeth II and the conformism of her subjects with the message that *there is no future in England’s dreaming*. Nevertheless, at the same time that the group’s nihilism triggered disturbances and conveyed a sentiment of rebellion amongst the working classes, indignant with a State that was incapable of coping with the effects of an economy in crisis, punk’s anarchistic posture invited the youth of the big cities to join the movement as the ideal channel for expressing dissatisfaction.

The Sex Pistols and punk rock put into practice the ideas developed by the situationists of the 1960s on “reestablishing the Dadaist critique of culture and demolishing the distinctions between art and life.”<sup>2</sup> McLaren, along with the graphic artist Jamie Reid, who designed the album cover of *Never Mind the Bollocks, Here’s the Sex Pistols* (1977), as well as the group’s singles and graphic material, appropriated situationist aesthetics and slogans in constructing punk.<sup>3</sup> Punk is a *détournement* (or deviation) of industrial culture. Despite the industry’s attempts over decades to recuperate it in any number of ways,<sup>4</sup> punk launched an assault on concepts of originality, cre-

ative genius, and all the other nonsense to which the figure of the rock star was wont to lay claim.<sup>5</sup>

Anarchism introduced the essence of “do-it-yourself” (DIY) culture into punk, and it was on that basis that any youth whatsoever could make music without worrying about having to be a “musician.” As a sign of rejection of commercialism, punk also promoted violent and provocative ways of dressing, the adoption of a lifestyle critical of conventional norms, the setting-up of small labels, recording albums with as little ornamentation as possible, fanzines, graphic design of posters and leaflets, networking, exchange of material through the post, and groups that did shows in alternative spaces, occupied buildings, social centres, basements and abandoned houses, thereby breaking down the separation between artist and public. What took place was exactly what punk historian, Jon Savage, has pointed out with respect to fanzines which, he has argued, constituted an “aesthetics of access”;<sup>6</sup> anybody can do a lot with little if they have control of the means of production. For some, “punk alone is an ever mutating genre; for others, an attitude or style of life; and for still others, a gestalt, a way of organizing perception.”<sup>7</sup> “Punk rock is life – It’s autonomy.”<sup>8</sup>

The Sex Pistols, The Clash, Buzzcocks and The Damned in the United Kingdom; The Ramones, Television, Richard Hell and The Voidoids, Dead Boys, Patti Smith and New York’s legendary CBGBs nightclub in the United States. All these groups, people and places have been mythified as the vanguard and the genesis of punk in the specialized bibliographies, in the recensions of prestigious critics, as well as in photographs and documentaries. In certain cases, some of these registers extend beyond this legendary vanguard to include in their narrative the second wave of punk in the 1980s, with its faster and more political side, citing such names as the anarcho-punk group or collective Crass, the European hardcore scene including Discharge, Lama, Kaaos and Terveet Kädet, or such American hardcore groups as Black Flag, Bad Brains, Minor Threat, Minutemen, the Dead Kennedys and Hüsker Dü. What is not often noted, however, in the canonical – and primarily European and American – history of punk is that it gave birth to Latin American p(A)nk, an offspring that proved far more ugly, dirty and aggressive.

### THE BOYS FROM THE SUBURBS

Now I understand the world I’m in  
I feel fire in the air and all the people screaming

P



Enough, enough already. I can't take anymore  
Enough, enough already. Nobody can take anymore  
Enough, enough already. We are in the eighties!<sup>9</sup>

Latin American p(A)nk took on the unique and idiosyncratic characteristics of a subcultural expression of rebellion and rage, erupting in outlying neighbourhoods in Brazil, Chile, Mexico, Argentina and Peru between the late seventies and early eighties.<sup>10</sup> The specific political and social situations of those countries had already created conditions that were propitious to the existence of punks before they emerged in England or New York. The bewilderment caused by p(A)nk was a reality that the bourgeoisie and the military didn't want to see, or simply hid from view. A remark by a "non punk," Brazilian musician Chico Buarque, synthesizes how the social situation of a country like Brazil was fertile ground in this respect:

If punk is garbage, misery and violence, then we don't need to import it from Europe, since we are already at the vanguard of punk in the whole world.<sup>11</sup>

Curiously, in a passage of his book, *Rock My Religion* (1993), Dan Graham pointed out several characteristics of English punk that seem still more relevant with respect to the Latin American context:

[P]unk was defiantly anti-art, and true to its class origins. Its lyrics offered no escape, no fun, no artlike transcendence or flight from reality. Punk preferred using the local dialect, rather than affecting an American cultural accent. It preferred honest amateurism to (corporate) professionalism. It preferred sincere disgust and confusion. Punk asked questions, rather than seeking stylistic or spiritual solutions, which were alien to its own social realities and contradictions.<sup>12</sup>

The movement that emerged in the United Kingdom and the United States only arrived in Latin America after some time, and not before it had been distorted by the corporate communications media. In the end, although the military régimes kept out of view and prohibited the entry into circulation of subversive information through censorship and repression, the "local dialect" of p(A)nk generated above all a language of resistance. *We have to destroy, if we are to build again*, proclaims the refrain of the song "Destruir" (1985), by Peruvian punk rock band Narcosis. However, beyond the musical realm, p(A)nk produced *social movements* that, in their way,

sought to transform or destroy the system in place. P(A)nk's destructive bent could, far from being inert, also become a creative, revolutionary energy. For Ariel, singer with the group Restos de Nada, the first Brazilian p(A)nk band, founded in 1978, "punk *is not* a movement but rather *is* in movement."<sup>13</sup>

For this generation of youth who lived the profound stagnation of a lost decade, the arrival of the neoliberal model and the horror of the local dictatorships, the libertarian and (A)narchistic thrust of its attitudes was to play an important political role. There was no more propitious place than these countries' landscapes of violence for p(A)nk to sprout and flower in shit. With the effects of the economic crisis that Mexico was experiencing, certain bands / collectives such as Mierdas Punk, a group that emerged in 1981 in the city of Nezahualcóyotl, had some 600 members spread throughout metropolitan areas. Its members seemed to be fresh out of some immense garbage dump. They adopted the motto "everything to the front, nothing to the rear," a warrior-inspired code meaning that to survive one had to be tough.<sup>14</sup>

In Peru, the Movida Subte, initiated in 1983, with Leuzemia, Narcosis, Guerrilla Urbana and Autopsia, operated in the margins of a local culture that emerged as a response to twelve years of military dictatorship (1968-1980), and in the midst of a violent armed conflict that erupted in the country in 1980. Their music was distributed through the artisanal production of cassettes (rough cuts). In Lima, they organized informal, independent festivals, many of them thanks to the scenographic support of the Los Bestias collective and artist Herbert Rodríguez; their lyrics dealt with the issues and social problems that affected them directly: police corruption, drug trafficking, economic recession and terrorism. Several members of the Movida Subte developed affinities or links with the Peruvian guerrilla movement Sendero Luminoso.

Los Violadores, Los Laxantes, Alerta Roja and Día-D are the pioneering groups of p(A)nk in Argentina. They started playing in late 1979 in bars and underground spaces in Buenos Aires. In March 1983, Alerta Roja edited the first p(A)nk record in Argentina (a cassette, to be more precise), *Derrumbando la Casa Rosada*. That same year, the group Los Baraja, from the city of La Plata, debuted on the program Música Total, becoming the first p(A)nk band to appear on Argentinian television. Another important group was Cadá veres de Niños, whose leader, Patricia Pietrafesa, was also the editor of the zine *Resistencia*. Also in 1983, Los Violadores put out

their record *Los Violadores*, whose song, “Represión,” together with the subsequent “Ultraviolento” (1985) would become the emblematic songs of the Argentinian p(A)nk movement.

#### PUNK IS STRONG, PUNK IS GREAT

Many people commenting  
Many hippies celebrating  
That punk had died  
But punk hasn't died  
Punk hasn't died.<sup>15</sup>

In Brazil, the p(A)nk movement began in Vila Carolina, in the Zona Norte of São Paulo, where such groups as Restos de Nada, Condutores de Cadáver, N.A.I. (Nós Acorrentados no Inferno), AI-5, Inocentes and Desequilíbrio all emerged. The creation of these groups, made up of dozens of jobless youth, errand boys or workers, came about at a moment of political opening-up initiated in 1978 with the repeal of the *Ato Institucional Número 5*,<sup>16</sup> together with the return to the streets of the social movements, as well as the urban interventions of art collectives and the historic strikes of the metallurgic sector organized in the *ABC paulista*,<sup>17</sup> (between 1978 and 1980). A number of punks from Carolina also took part in these movements. Ariel was a member of the Organização Socialista Internacionalista (OSI), a clandestine Trotskyist organization that had emerged in 1976, and participated in demonstrations and strikes in factories. Nevertheless, by the mid-eighties, he and other punks had moved on to become anarchist activists and founded in São Paulo the collective Ação e Anarquia, publishing gazettes, fanzines (such as *Resistência*) and recombinations on cassettes, as well as organizing campaigns in favour of casting a spoilt or invalid ballot and in support of libertarian organizations.

In its São Paulo variant, p(A)nk became close to both forms of doing politics, but as the movement grew it acquired violent strains because of rivalries between bands. Organized and ever more dangerous bands of punks began to pop up. If during a *rolê* [a walk in the streets] a São Paulo band ran into a band from ABC in a given *quebrada* [area], a *treta* [brawl] was inevitable and immediate. There was constant scrapping between bands, largely based on a large territorial conflict. The space of the Largo São Bento metro station, in the centre of São Paulo, was very much disputed between punks and hippies, and later between punks and b-boys. The vicinities of the station were full of back alleyways known only to the

punks of the city, and it was there that they would hide from police repression... “The fear caused by repression. All this to try and eliminate the kids from the suburbs.”<sup>18</sup>

Suburban bands also dominated discotheques such as Construção, in São Paulo's Zona Norte. As opposed to Música Popular Brasileira, Pink Floyd and thirty-minute long songs, the punks put out tapes with one-minute songs to *agitar* [pogo], forming in the middle of the dance floor a pile of black jackets with studs, patches, badges and safety pins. The *sons de fita* [taped sound] with songs of punk/hardcore groups from other countries only took second place when the groups from São Paulo started doing shows and putting out their first records, now considered to be classics: Grito Suburbano (1982), first put out on vinyl by the label Punk Rock Discos, with numbers such as *Olho Seco*, *Inocentes* and *Cólera*, the first p(A)nk album ever put out in Brazil; the EP *Violência e Sobrevivência* (1982) by Lixomania; and SUB (1982), the first recompilation of p(A)nk/hardcore from Latin America, with Ratos de Porão, Cólera, Psykóze and Fogo Cruzado.

Fanzines like *Factor Zero*, *SP Punk*, 1999, *Vix Punk* and *Alerta Punk* targeted an initiated readership. They published manifestos, commentaries, texts and interviews with national and foreign groups and sought to explain the meaning of the movement to correct certain distortions that appeared in periodicals and journals (such as the idea that Brazilian punks idolized Nazism and fascism, or that they were only concerned with vandalism and brawling).

Some punks sought to eradicate the image of violence between bands and started to promote *sons de união* [sounds of union], so that São Paulo groups could play with those from ABC. But it was in 1982, the “77 brasileiro,” that the movement from São Paulo really began to stand out, in the festival *O Começo do Fim do Mundo*.<sup>19</sup> The festival itself – organized by playwright and writer Antônio Bivar,<sup>20</sup> author of the book *O que é Punk* (1982), Meire Martins and Callegari (both editors of the fanzine *SP Punk*) – sought to overcome the rivalry and to seal a union between punks from São Paulo and those from ABC. On 27 and 28 November 1982, the festival brought together some 20 bands (Cólera, Decadência Social, Desertores, Dose Brutal, Estado de Coma, Extermínio, Fogo Cruzado, Hino Mortal, Inocentes, Juízo Final, Lixomania, M-19, Negligentes, Neuróticos, Olho Seco, Passeatas, Psykóze, Ratos de Porão, Suburbanos and Ulster) along with an exhibition of photographs and drawings, film screenings, records and fanzines.<sup>21</sup> Some

P

4000 punks came together in the spaces of the Sesc Pompéia. In the interior roadway of the Sesc, a former factory rehabilitated in 1977 as part of an architectural project by Lina Bo Bardi, a stage was set up so that each group could play for fifteen minutes. It was the first time that local residents and Sesc regulars saw Mohawks and punk groups entirely clad in black, dancing impetuously as if in an exercise of freedom.

The festival came to an end on the Sunday with the presentation of the groups, a few stunts and the arrival of the police, who sought to invade the Sesc and round up dozens of punks. The punks would subsequently be the subject of a sensationalist report in the press broadcast on the program *Fantástico*, on the Rede Globo channel. After the festival and the media polemic it triggered, the São Paulo movement went into decline. For Tina, a veteran of the city's p(A)nk scene, "punk could have been the frontline of a revolution,"<sup>22</sup> but the conflicts and waverings did not prevent São Paulo's musical panorama from becoming widely known. The p(A)nk movement in São Paulo was reactivated by a new generation, at the margin of other associated manifestations of hardcore and activism that were to emerge in the nineties, such as anarcho-punks and the straight-edge scene. But that's another story.

#### THE GENERAL'S MUSIC

*Nobody can stop dancing to the general's music*  
*Nothing in the brain*  
*Nothing in the fridge*  
*Nobody can stop dancing to the general's music.*<sup>23</sup>

According to several accounts at the time, the Pinochet Boys simply *played badly*. Even so, their music could be seen as an irreverent desire for experimentation; a plea for dissonant improvisation, for the anti-virtuosity of noise; a p(A)nk attitude taken to its most radical consequences. It is not easy today to make a judgment in this respect, inasmuch as all that remains of the group's music are two songs recorded in the eighties in Carlos Fonseca's studio, as part of a planned record that fell through when the producer demanded, before going any further, that the group change its name. The Pinochet Boys launched their name like a manifesto; as a sign of the times. They named an entire generation. "We are all Chile," they proclaimed in a press release in 1986. They were *Pinochet's sons*.

Despicable sons who disrespectfully took up the signs of the regime in their lyrics, their clothes, and

their graphics. They belonged to no political line, but parodied dictatorial power by decontextualizing its emblems, questioning its omnipotence and underscoring the constructed character of its images. They reproached Chilean society for its inability to detach itself from the central figure of Pinochet.<sup>24</sup> They exuded a kind of sourness that was not immediately comprehensible and roused the aggressiveness of what could not yet quite be codified. In fact, during the group's first gig in a university bar, Iván Conejeros took to the stage wearing a police cap, provoking the anger of the audience and leading to someone hurling a bag of water at the group that came close to electrocuting them.

As a press report at the time observed, "more than music, the Pinochets dish out a presence, a form of being."<sup>25</sup> The guys in the band had an unclassifiable look made up of used clothing and weird haircuts that evoked, confusedly, foreign styles, didn't seem punk but somehow endorsed the punk premise of making "local-grown music, based on 'pick up your guitar and do it'." "That's how our language emerged, as well as the rhythm we felt to be ours," said Iván Conejeros.<sup>26</sup> With them, a new look burst forth, along with an attitude and corrosive sounds that provoked the aversion of a large cross-section of society from the left to the right, from the nostalgic heroism of Canto Nuevo<sup>27</sup> to the imposition of normative identities imported by the pop culture industry. They forged an underground myth and opened the way for the musical debauchery of a whole cluster of bands that would give life to the Chilean p(A)nk movement of the 1980s.

Undoubtedly the first Chilean p(A)nk band, Orgasmo, comprised of upper middle-class youth who were still finishing high school, was founded in 1983. That year – the tenth anniversary of the military coup in Chile – would also witness a politics of public space would take to the streets with the first massive days of protest against the dictatorship. However, the creation of a subcultural p(A)nk circuit would only be consolidated toward the middle of the decade. And in that domain, the Pinochet Boys played a central role: they were the mentors of the First P(A)nk Festival held in the taxi-drivers union in June 1986, and featuring the participation of such groups as Niños Mutantes, Zapatilla Rota, the Corruption Girls, and witnessed the debut of Índice de Desempleo and Dadá. Groups that were also to play in venues such as Trolley, Casa Constitución, Discotec 18, establishing relations of contamination with an underground scene that included groups of visual artists, perfor-

mance artists, theatre companies and the first comics and fanzines, such as *Enola Gay* and *Beso Negro*.

A short while later, following a series of aggressions against the group,<sup>28</sup> they went into self-imposed exile. It became obvious that they had to continue the party elsewhere: "Pinochet kills, marijuana and alcohol don't."<sup>29</sup> Following a brief stopover in Buenos Aires, they arrived in São Paulo, where they spent several months and came into contact with the Brazilian p(A)nk scene: they were the support band for the group Cólera, played together with Excomungados and, on 11 September 1986, did a Minute of Noise together with exiled students and activists in front of the Chilean consulate in São Paulo, where they burned the American flag.<sup>30</sup>

Before turning into a mainstream band, the Pinochet Boys decided to disband, but they had already "opened the way" for other groups such as Los Jorobados, Los Fiskales Ad-Hok and Los Miserables to emerge between 1986 and 1990. The Pinochet Boys were "the first visible point of a nocturnal tribe," that is, of a generation without a past, "shot to nothing,"<sup>31</sup> who, on the basis of nothing and with nothing, made negativity into a creative potential and produced the deviant body as a territory of experimentation, blowing up the straight-laced homogeneity of dictatorial Chile. A gutter and curfew band, a cry against monotony, a band whose sound has today become inaudible. A p(A)nk band.

AM, FC

#### NOTES

<sup>1</sup> Crass, "Punk is Dead," 1978.

<sup>2</sup> Sadie Plant, *The Most Radical Gesture: The Situationist International in a Postmodern Age*, London: Routledge, 1992, p. 144.

<sup>3</sup> Malcolm McLaren collaborated with King Mob, a group founded by members of an "unofficial" London section of the Situationist International, which also maintained contact throughout the 1970s with the Black Mask collective in New York.

<sup>4</sup> "Recuperate" in the sense used by the Situationists, denoting the absorption of protest and the co-optation of radical aesthetics, at least in part, by market forces. It names the process through which the spectacle (as Guy Debord uses the term) takes a subversive idea and repackages it as a saleable commodity.

<sup>5</sup> Sadie Plant, *op. cit.*, p. 145.

<sup>6</sup> Jon Savage, *England's Dreaming: Sex Pistols and Punk Rock*, London: Faber and Faber, 1992, p. 202.

<sup>7</sup> David A. Ensminger, *Visual Vitriol: The Street Art and Subcultures of the Punk and Hardcore Generation*, Jackson: University Press of Mississippi, 2011, p. 3.

<sup>8</sup> *Punk rock é vida – É autonomia*. Excerpt from "Era" (1998), by the group Cólera.

<sup>9</sup> *Já compreendo o mundo em que estou / Sinto fogo no ar e o povo inteiro a gritar / Chega, chega – não aguento mais / Chega, chega*

*– ninguém mais aguenta / Chega, chega – estamos nos anos 80!* Ratos de Porão, "Anos 80" (1985).

<sup>10</sup> Here we have opted to use the term "p(A)nk" in reference to these groups' political research, and also to differentiate it from what took place in the United States and in Europe. The term was also used as the title of Martín Nuñez's documentary, *Pank* (2010), which traced the emergence of Chilean punk in the 1980s.

<sup>11</sup> This phase appears at the beginning of Gastão Moreira's documentary *Botinada*, on the origins of punk in Brazil.

<sup>12</sup> Dan Graham, *Rock My Religion*, Boston: MIT Press, 1993, p. 103.

<sup>13</sup> Interview conducted by André Mesquita, São Paulo, August 2011.

<sup>14</sup> Zona de obras (coord), *Diccionario de Punk y Hardcore (España y Latinoamérica)*, Madrid: Fundación Autos, 2011, p.162. Mierdas Punk was the object of Gregorio Rocha's documentary *Sábado de Mierda* (1987) and Sarah Minter's photography.

<sup>15</sup> *Muita gente comentando / Muitos hippies comemorando / Que o punk tinha morrido / Mas o punk não morreu / O punk não morreu*. Lixomania, "O punk não morreu" (1982).

<sup>16</sup> The *Ato Institucional Número 5* (AI-5), a decree promulgated on 13 December 1968, conferred extraordinary powers upon President Marshal Artur da Costa e Silva, in addition to decreeing the shutdown of the Congress and a federal intervention in the different Brazilian states, the suspension of constitutional guarantees, the institutionalization of censorship and the suppression of the habeas corpus provisions in cases of subversive actions deemed to be political crimes.

<sup>17</sup> The *ABC paulista* is a traditionally industrial metropolitan region of São Paulo, where the cities of Santo André, São Bernardo, São Caetano and Diadema merge.

<sup>18</sup> *O medo causado pela repressão. Tudo isso tenta impedir os garotos do subúrbio de existir*. Excerpt from "Garotos do Subúrbio" (1982), a song by the band Inocentes.

<sup>19</sup> Apart from the festival, São Paulo's p(A)nk scene during this period was also the subject of documentaries: *Garotos do Subúrbio* (1982), directed by Fernando Meirelles, and *Punks* (1984), directed by Sarah Yakhni and Alberto Gieco.

<sup>20</sup> Bivar lived in exile in London in the 1970s, where he witnessed first-hand the birth of punk.

<sup>21</sup> The festival performances were recorded live on tape and the following years came out as a new compilation on vinyl. The historic LP *O Começo do Fim do Mundo* included a song from each group with the exception of Ulster, who declined to take part because, in their opinion, the quality of the recording was detrimental to their work.

<sup>22</sup> Interview conducted by André Mesquita, São Paulo, August 2011.

<sup>23</sup> Pinochet Boys, "Música del General" (1986). The Pinochet Boys emerged in 1985, when the Conejeros brothers, two young music lovers from La Unión, a city in the south of Chile, arrived in Santiago with the idea of forming an electronic music band. However, the precariousness of their resources and their meeting with Daniel Puente and later with Sebastián Levine, musicians whose references came from rock, led to the project drifting toward punk with electronic elements. Until the arrival of drummer Sebastián Levine, the band's instruments were a synthesizer, a drum machine, a guitar and a bass.

<sup>24</sup> Liz Munsell, *Subculturas visuales e intervención urbana. Santiago de Chile 1983-1989*, Masters thesis in Latin American Studies, Santiago: Universidad de Chile, 2009. Unpublished manuscript.

<sup>25</sup> Álvaro Godoy, "Festival Punk: Reyes en su selva," in *La Bicicleta*, Santiago de Chile, August 1986, p. 20.

<sup>26</sup> Interview with Iván Conejeros conducted by Andrés Keller and Fernanda Carvajal, Santiago de Chile, July 2011.

<sup>27</sup> "El Canto Nuevo" was a movement of fusion music, which

emerged toward the end of the 1970s. It mixed Chilean folklore with jazz, bossa nova and rock, and generally tended to identify with the denunciatory discourse of the world of opposition to the dictatorship.

<sup>28</sup> The Pinochet Boys were forced out of their house on Calle Santo Domingo by a firebomb attack, when a molotov cocktail was thrown at the door from the street in the early hours of the morning. Later, in front of their house on Calle Herrera 506, a car with tinted windows would park every day, until one day, after a party, the house was raided and everything inside destroyed.

<sup>29</sup> Slogan borne by the group during a demonstration in O'Higgins Park.

<sup>30</sup> A similar strategy was used during the same period by such groups in Washington, D.C. as 3, Beefeater, Embrace, Fire Party, Gray Matter, Ignition, Rites of Spring, Soulside and other members of the second generation of the city's punk / hardcore scene. In a movement known as Revolution Summer, and together with certain activists, they led punk percussion protests against apartheid in front of the South African Embassy.

<sup>31</sup> Cristián Galaz, "Punks: Los hijos de Pinochet," in *La Bicicleta*, Santiago de Chile, April 1986, p. 3.



## VERMIN-SCUM

Blood... gushing everywhere,  
bombs... dropping in a thousand places,  
disgrace... we live in hell,  
trapped in a world of shit.<sup>1</sup>

Beginning in late 1982, a series of collective experiences took place in Lima, in both the city's semi-clandestine venues and the more "official" spaces of the middle classes. They offered a previously unheard-of cultural manifestation, characterized by the crudeness of forms and by the total negation of official values. Initiated in 1980, the movement – which would later come to be referred to as the underground (or "*subte*," for subterranean) scene – was one of the most incredible moments of rabid creativity in the face of the despondency and the brutality of the internal armed conflict between the clandestine communist organizations and the Peruvian State. Grouped primarily around libertarians and anarchist-inspired discourses in music, the visual arts and poetry, these groups stood out for their refusal to remain silent at the revelations of torture and disappearances in the country's inner regions that led to the dirty war and the politics of annihilation implemented by the Peruvian State in 1983 broad sectors of the civil population.<sup>2</sup>

At the time, the new independent scene opted for confrontation with authoritarianism, intervening col-

lectively with placards, stage designs, art festivals and multidisciplinary gatherings in universities, theatres and various other public spaces throughout the city, creating new avenues of circulation for their sounds and images. For these new – and in many cases, self-taught – groups, absolute destruction appeared not only as a creative possibility, but as an immanent reality.

The violently non-conformist attitude of this fledgling underground scene fostered more than a little friction with the traditional parties, including the spokespersons and critics of a new cultural left that saw in their erratic and scandalous juvenile gestures the signs of social decomposition in the face of longed-for socialist unity. Similarly, they triggered irritations and clashes with the discourses of orthodox communism and radical Maoism (such as the violence-oriented discourse of the clandestine organization Sendero Luminoso). Their utter lack of belief in the solutions to the conflict proposed by the government apparatus led them to promote sexual freedom, stimulation through drugs and alcohol, devastating violence and sordid screams. But also to experience experience with a different form of identification through their degraded and socially excluded bodies: vermin scum – a filthy and residual entity that had no place in the demands for "constructive" elements made by the traditional left.<sup>3</sup>

"Youth" and "violence" stood out as the key features of a new moment whose traces would be one of the most shameless testimonies of indignation, rage and shared frustration in face of the nation's ethical and political collapse.

Soon, record covers, the lyrics of songs and aggressive poetry mingled with the libertarian attitudes and street actions that spoke from a position of utter marginality, all identifying with the thousands of massacred bodies in the thousands of images of death that made up the common-sense picture of a country at war. This valorizing of the repulsive and the obscene, which came into open confrontation with official culture and commercial art, was a widely shared impulse in the underground scenes of those years, including those that emerged in Chile or in Mexico. In these simultaneously developing experiences, strident humour, demands for total freedom of the body and an insolent visuality were the best arm for agitation and demands for alternate modes of life in the face of the violence of an authoritarian and normative social system.

The most explosive moment within the Peruvian scene was during and immediately after the mass murders and assassinations perpetrated in the central Andes between 1983 and 1984.<sup>4</sup> In those years,



rock groups with such eloquent names as Leuzemia – whose bass player called himself Leo “Escoria,” Narcosis, Zcueta Cerrada, Pánico, Guerrilla Urbana and Autopsia drew attention to this emotional transition to a furious punk proclamation: a viscosity that is also a fractured indicator of the negotiation that this defiant sector of Lima’s youth sought to establish between intimate rebelliousness and a shattered social structure. A similar break in the realm of poetry is best epitomized in the short-lived “commune” that was founded around the Kloaka Movement (1982-84), which offered its violent literary production as a space of political confrontation against what was seen as a defunct “system.” “For us, what is happening in Peru is a cesspool situation, Peru is a cesspool,” said poet Roger Santivañez,<sup>5</sup> a member of the group whose poetry was characterized as being one of the finest expressions of the lumpen-proletarianized realms of Lima society.

In a similar vein, between 1984 and 1986, the collective of architects called Los Bestias organized a series of meetings of total art (so-called “bestiaries”), where rock, theatre, poetry and the visual arts collided in an attempt to renovate modes of political participation from a libertarian and informal vortex [►MEDIOCRE UTOPIA]. The mass drawing power of this and similar events – that reutilized refuse to create ephemeral architectural structures and coloured objects to create a scenography – revealed a radical transformation of the popular, introducing the images or voices of new political subjects and previously marginalized subcultures (homosexuals, drug addicts, prostitutes) who gained access, albeit momentarily, to a space of recognition and legitimate discussion. These collective projects were also laboratories of investigation and experimentation that made it possible to process these other identities, such as the work of the Teatro del Sol, founded in 1979 by Luis Felipe Ormeño and Alberto Montalva. Stemming from theatre and activism, this project gave particular thrust to an exploration of gay subjectivity and homoeroticism, leading to a previously inexistent debate on homosexuality and the AIDS crisis. In a different form, the debate also appeared in the music scene through a particular strand of local homocore, which embraced the ways in which alternative communities appropriated and explored from different positions the iconography of roughness and hostility of the punk movement, highlighting the provocative aesthetics of glam (haircuts, boots, glitter and make-up) in the face of male hard-rock styles.

Beyond their internal differences, the actions of these groups display a moment of extreme vitality in

the 1980s, amidst policies of death and repression, to which the underground scene was also exposed. A violence that toward the end of the decade came to be exacerbated in Lima when the “Senderista threat” was used as a pretext by the State to attack and massively exterminate a whole aggregate of leftist and popular movements, critical discourses and any “suspicious” sign of opposition to the official or governmental discourse brandished by some of those groups. At the outset of the nineties, this trend already showed signs of drastic fragmentation and dissolution, which gained momentum in some cases through its own radicalism and diaspora and, in others, as the result of hidden repression and authoritarian violence.

ML

#### NOTES

<sup>1</sup> Narcosis, “Triste final,” 1985.

<sup>2</sup> On 30 December 1982, in the name of counter-subversion, the government of Peru delegated large powers to the Armed Forces who took control of zones declared to be in a state of emergency in the central Andes, without the political authorities initiating any mechanisms for the protection of human rights.

<sup>3</sup> This idea stems from Fernanda Carvajal and her analysis of the irruption of new collectives closer to a punk sensibility onto the Chilean scene of the 1980s (such as the Pinochet Boys and Ángeles Negros).

<sup>4</sup> The Final Report of the Truth and Reconciliation Commission indicates that 1983 and 1984 were the most ferocious of the whole conflict (1980-2000), leading to the loss of life of a third of all the victims of the period of violence as a whole. See *Comisión de la Verdad y Reconciliación*, Vol. 1, Chap. 3, 2003, p. 133.

<sup>5</sup> Juan Zevallos Aguilar, “Entrevista a Roger Santivañez” [1983], in Juan Zevallos Aguilar, *MK (1982-1984): Cultural juvenil urbana de la postmodernidad periférica*, Lima: Ojo de Agua, 2002, pp. 94-100. First published in *La Razón*, Lima, N° 4, p. 10, July 1983. See also José Antonio Mazzotti, *Poéticas del flujo. Migración y violencia verbales en el Perú de los 80*, Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2002.

## REVOLUTIONARY ART

We weren't theatre people. We were young people geared to action. Rebellious and revolutionary, ahead of politics. For us, revolutionary art was much more than a revolutionary attitude in politics, because it also encompassed an entire way of thinking [...]. Over and above the fact that we were militants and Trotskyists, the theatre allowed us to live intensely. To love and live in a libertarian way within a large group. It was a different way of going about things, something the older and more traditional militants wouldn't accept. We were living on the razor's edge [...]. The theatre transmitted a very wise attitude to us of self-preservation [...]. The theatre gave us that periphery you learn about in orthodox militancy, the form for infiltrating yourself into it to procure militants. At the same time as the parties were going into decline, we were thriving in our clandestine fashion.<sup>1</sup>  
Ricardo Chiari

One important component in that period is that Brazil was closed to imports. The information coming from abroad was highly valued. Rock had great cachet. It all involved a form of behaviour, a way of dressing, an attitude .... If you compare the photos from 1968 with those of ten years later, you notice the difference. In 1977 everyone's got long hair, beards, and bell-bottom pants sweeping along the ground. That may seem an irrelevant matter ... but it's of the utmost importance. With these characteristics, you either identified the other as belonging to the same group, the same trend, or else as the enemy. The critical ideas were associated with a particular mode of conduct. Drugs entered into the equation, LSD, marihuana... I view all of this as counterculture and its influence is very great, because it overlaps here with a political theme motivated by the conditions in the country. If there had not been a dictatorship, the evolution would have been different. All of a sudden, being longhaired and bearded meant positioning yourself in opposition to the dictatorship...<sup>2</sup>  
Luiz Sergio Ragnole "Raghy"

Let's say we're "post-1924 surrealists," [...], without mixing revolutionary contents into artistic expression. We didn't view the expression of our artistic creations as if it were "the vehicle" for making revolution; but rather, we were taking a revolutionary stance toward artistic creation, and after that as individuals toward

the system, as militants [...]. The idea wasn't to use art for making propaganda, nor was it to achieve a surrealist revolution, an aspect much debated during the procedures [*procesos*] of 1924. Among the stances that Aragon, Artaud and Breton assumed, we agreed with that of Breton [...]. We considered ourselves, at times, artists who were trying to express, through an object, an entire equilibrium that had been lost and a demonstration of sensitivity. We were revolutionaries, to the extent that we were striving to have this process eliminate the greatest possible number of conventionalities and to explore the underlying reality [...]. And to the extent that we were devoting time to reflection on the revolutionary tool, so that the working class would be done with the capitalist system.<sup>3</sup>

Carlos Ghioldi

They were coming from different neighborhoods in Buenos Aires, from working-class and middle-class backgrounds. Some had been activists in high school and in their neighbourhoods, others had been active in leftist organizations. The boldest of the lot were still activists but their parties had gone into hiding and into exile, and so some of them were looking for a space for protecting themselves while still being able to construct alternatives. The TIT, though also in revolt, was looking for a different way of life. Beyond the political context, its role was the creation of a space in which to reject the life that the régime was imposing; it was proclaiming itself against a life without ideas, an appalling, dismal life [...]. The theatre was launching collective creation as a vital force for surviving repression and the horror of death.<sup>4</sup>

Marta Cocco

The MSI was nothing but the first meeting for working out a Framework Agreement among groups that had shown their ability to produce a big cultural event like the *Alterarte II* in Brazil, and its "sterility" derives from the fact of its short life. If I'm not mistaken, once there was a war on in the Malvinas, in April '82, everything was simply blown sky-high. The social and political situation in Argentina went into a dizzy sort of combustion and within a few months nobody even remembered the founding of the MSI. The same workshops that had given rise to it in Argentina had ceased to function as such, and almost all their members were devoting themselves entirely to political activity.<sup>5</sup>  
Eduardo "Magoo" Nico

What's striking is the anachronistic use of the rallying phrase "revolutionary art" in the coinciding approaches

of three collectives for artistic activism that arose in the late 70s and early 80s in Argentina and Brazil: the Workshop for Taller de Investigaciones Teatrales, or TIT (Theater Investigations), the Taller de Investigaciones Cinematográficas, or TIC (Workshop for Film Research) and the Taller de Investigaciones Musicales, or TIM (Workshop for Musical Investigations) [Buenos Aires]; (Rosario) and Viajou Sem Passaporte (São Paulo). The members of these groups, Trotskyist and surrealist in their affiliations, evaded speaking of “political art” in order to take up the watchword “For a revolutionary art” amid conditions marked by the defeat of the earlier emancipatory projects and the withdrawal of militancy into hiding in the face of repression.

The notion has, of course, a wide and extensive history in Latin America, one which goes back to the beginning of the 20th century, associated in particular with anarchist and Marxist-Leninist positions. In its name, people throughout the entire first half of the century took up the narrow-minded defense both of realism and of avant-garde experimentation. Later on, in the sixties and seventies, it returned with considerable force, associated with Guevarist (*foquista*) policies which, in the final analysis, toiled on in order to see art dissolved for the sake of taking up direct action in the achievement of revolution, perceived as imminent and inevitable. Yet the appeal to such a concept appears a bit more ill-timed in the midst of a historical context such as that of the last dictatorships, which were hardly auspicious for such claims. If one recalls that, at the time, even just to call for democracy or demand human rights was dangerous, the excess becomes glaring.

These activist artists distanced themselves explicitly from the legacies bound up with realism and with pamphleteering art, which they associated with the Communist Party or (in the case of Argentina) with Peronist populism and, on the contrary, proclaimed and practiced the disruptive, transformative power of the imagination, provocation, experimentation, and collective creation as forces able to transform the “normal” hostile conditions of existence.

#### ART AND REVOLUTION

To understand the particularity of that appeal to revolutionary art as a utopian force in the activity of these groups, it is necessary to review, if only minimally, the history of the crossover that took place in them between art, politics and activism.

Thus, in 1977, a group of young people, like so many others in Buenos Aires, was taking up theatre.

Some of them had had or were trying to keep up ties with the Partido Socialista de los Trabajadores, or PST (Socialist Workers' Party), which was forced into hiding in 1975 and whose directors were in exile in Colombia. This party, Trotskyist in orientation and led by Nahuel Moreno, was a part of the Fourth International. With a strongly anti-intellectual tradition, its myth of origin (the Marxist Workers' Group, founded in 1944) was rooted in its disdain for leftist intellectuals sealed off in bohemian life and café debates, and it took, throughout its history, pro-worker positions such as the proletarianization of its middle-class militants. Openly opposed to the theory of the guerrilla cell [*foco*], expanding as a revolutionary alternative in Latin America after the triumph of the Cuban Revolution in 1959, Moreno declared that “the most subjective of factors – the revolutionary party – was, in the final analysis, to turn, in this historic phase (that of the postwar) into the decisive one”<sup>6</sup> in the revolutionary process and the evolution of the class struggle. From this perspective, the fate of the world revolution would fall not so much on objective situations as on the role played by the revolutionary parties. For Moreno, the crisis of capitalism was not leading inexorably to socialism, as Marx had expounded: the experience of the rise of fascism had shown that the alternative to socialism is barbarism, that is to say, a society of classes worse even than capitalism.<sup>7</sup>

In what follows, one encounter is crucial. In search of some alternative orientation, a group of young people, to whom we alluded earlier, runs into Juan Uviedo, an older acquaintance from Santa Fe, whom they had worked with in experimental theatre, within and outside of Argentina. Thus the TIT is born. Shortly thereafter, both TIM<sup>8</sup> and TIC emerge.<sup>9</sup> The calls made by the TIT/TIC/TIM in rehearsal spaces in the two big houses<sup>10</sup> that they were renting, or in various theatre halls, were varied (artistic festivals, parties, theatrical events, open rehearsals, film clubs, workshops) but they managed to organize 100 people permanently, and some 150 or more who circulated sporadically or on a fluctuating basis, a quantity that comes to seem striking amid the day-to-day retaliatory conditions against collective activities (“three is a meeting”) that scared the forces of order. Uviedo is taken prisoner – accused of drug possession – in 1978 and some months later is forced to abandon the country for Brazil. From that point on, the TIT is reorganized into three subgroups or workshops, led by young people barely over the age of 20: the first such, led by Marta Gali (Marta “Cocco”), was work-

R

ing on Meyerhold and Lautréamont; the second, led by Rubén Santillán ("el Gallego": the Spaniard), was focused on Genet, Artaud and theatre of cruelty; and the third group, directed by Ricardo Chiari (Ricardo "D'Apice"), was oriented toward Ionesco and the theatre of the absurd.

The history of Cucaño's link to Trotskyism is slightly different. Its members, a couple of years younger than those of the TIT, were high school students when, in 1979, they began to work collectively. The older brother of Carlos and Guillermo Ghioldi, a militant of the PST, had had to flee from Rosario and go into hiding. Roberto Barandalla and Lina Capdevilla, among other militants of the same party in the city, were taken prisoners in October 1978. Other members of Cucaño, such as the experimental musician Carlos Lucchese, on the other hand, were self-declared anarchists. Many of them kept to the fringes of the party structure, at least until 1981-1982, the moment in which the majority of them went on to be active in the PST. Barandalla, liberated in 1979, went to live in Buenos Aires, where he was actively connected with the TIT, and later founded the TIC. Once a month he is obliged to travel to Rosario to appear before the police authorities. On those trips, in which he meets up with Carlos Ghioldi and other members of Cucaño, he would get to tell of his experiences and share ideas, books, forms of collusion. Soon Mauricio "Kurbard" Armus, also a member of the TIT, initiates a theatre research workshop with the Cucaños. The political and aesthetic bonds that join the two groups do not impair the remarkable autonomy with which Cucaño develops its experiments, compared with its "older sibling."

Although the complex proximity these groups maintain with the PST may lead one to view this experience as part of a partisan artistic political line, neither the TIT nor, much less, Cucaño define themselves as an apparatus, but rather as a host of "separate people seeking refuge and trying to maintain a history and some ideas".<sup>11</sup>

In an early phase, between 1977 and 1979, the presence of the Party in TIT activity was slight or nonexistent: these were years of very harsh repression and clandestine partisan life was broken up and forced into a state of hibernation. In 1979, party activity began to increase once again. On that basis the PST assessed that the period of bloodiest repression had ended and found in that large group of young people a potential "seedbed of militants" who could be won over to their ranks. Various members of the TIT/TIC/TIM, in parallel with their artistic activity

would go on actively to join cells or clandestine units. A similar process occurred, though at a later time, in the group Cucaño.

From 1982 on, the Party (which has already turned into the Movimiento al Socialismo, or MAS (Movement to Socialism) decides that the imminent exit from power of the dictatorship after the defeat in the Malvinas would lead to a "revolutionary situation."

The high-spirited return to public militant activity, the opening of establishments in the neighbourhoods, the participation in the electoral process of 1983, clashed headlong with the activity of the artistic groups.

Very often this double allegiance, which up to this moment had been lived experienced not only as compatible but even as utterly coherent, was turning into a contradiction that was expressed in the obligatory choice between political militancy and artistic activism. The Party view was that the two activities were incompatible for reasons of security (the public exhibition of the activities of the TIT and of Cucaño made them subject to continual police detentions, which jarred with maintaining the very logic of remaining clandestine) and also of simply keeping up intensity.

Many of those interviewed speak of that moment in which they had – out of external pressures or out of their own conviction – to abandon their participation in the TIT/TIC/TIM to go back to work in the party. The breakup of the Cucaño group, just like that of the TIT, took place just when party militancy was being given priority over artistic iconoclasm. This disjunction contributed to the disbandment of both groups around 1982, when many of their members turned intensely to political militancy, some for a limited period and others for many years.

Having moved to the city of Santa Fe to create a regional section of the MAS, Mariano Guzmán and Osvaldo Aguirre decided to decree the end of Cucaño and to found the Red Panama Experimental Art Group, which Guillermo Giampietro would later join and which for a couple of years (1983-1984) would resume the search for urban scandal that had characterized the group's earliest activity. As for the political history of *Viajou Sem Passaporte* [►INTERVENTION], a group that began in São Paulo in 1978, one of its members, Luiz Sergio Ragnole (later known as "Raghy"), recalls that, at the beginning of the seventies, the student movement took on an exceptional character within the history of Brazil's social movements. For "Raghy," the student movement "could be considered the avant-garde of things, given the conditions at that time".<sup>12</sup> At the University of São Paulo

(USP) they started to organize Trotskyist groups. The leftist groups' demonstrations emerged as something new, since the old militants of '68 had been eliminated and the Communist Party had been placed under government monitoring. In the universities at that moment "trends" began, small or splinter groups that were operating in secrecy, such as Libelu (a contraction of *Liberdade e Luta*, [Freedom and Struggle]), a student branch of the OSI (*Organização Socialista Internacionalista*). Libelu was the first Brazilian organization to publicly use the famous slogan "Down with the Dictatorship," in addition to organizing big demonstrations. For their militants, the counterculture was a key element.

#### IN LINE WITH BRETON AND TROTSKY

Amid the conditions of isolation and disinformation in which they were living, *Viajou Sem Passaporte*, the TIT and Cucaño construct their legacy based on acceptance of the earliest form of surrealism and its link with Trotskyism as a method of exploration and invention. This legacy combines experimentalism and revolution, artistic avant-garde and political avant-garde.

One weighty reference for them is the meeting that took place in 1938 between Breton and Trotsky in Diego Rivera's house in Mexico, a circumstance that gave rise to the manifesto "For a Revolutionary Independent Art" and the founding of the FIARI, the International Federation of Independent Revolutionary Art.

This text constitutes one of the bases of thinking that shaped the ideas of the three groups, a manifesto that advocates the creation of an international revolutionary federation of artists who were opposed both to capitalism and to Stalinist authoritarianism, searching for "the independence of art for the revolution and the revolution for the definitive liberation of art." The crucial core to be extracted from this document is the vindication of full freedom in art, which had already been formulated by Trotsky in his book *Literature and Revolution* (1924), in an early counterposition to what would end up being the defense of an official aesthetics (socialist realism) within the Soviet State and the Third International. Daily life, according to Trotsky, would be the place in which the revolution was to be defended and deepened, in line with the new conditions for the construction of socialism.<sup>13</sup> Hence the disdain for the realist poetics associated with the dogma generated from the Communist Party ("Stanislavsky is Stalin," they would joke in

the TIT). In this same direction, on 12 May 1980 the group Cucaño circulated a manifesto entitled "Por la vigencia de un arte revolucionario, experimental e independiente" [For the Validity of a Revolutionary, Experimental and Independent Art], intended for their companions in *Viajou Sem Passaporte*, in which they were defending freedom of expression in the face of all managerial or State "tutelage." In November that year, the independent magazine *WYK*, published by *Viajou Sem Passaporte*, proposed an agreement undersigned by the group and by the TIT after a first exchange in January 1980, in which they put forth the idea of a Latin America movement for revolution in art. Later on, Cucaño would also adhere to this agreement. The agreement defended points such as "going out to fight with bottles" against any form of realism and didacticism in messages, the promotion of exchange between groups from different countries, a full freedom of expression and critical creation, the struggle for the State to assume the material conditions for free artistic activity and a "commitment to 'man's absolute liberation'".<sup>14</sup>

Nevertheless, what is certain is that the creative freedom that Trotskyism fostered among the artists, in comparison to other versions of Marxism, ended up being put off in favour of political commitment, as political action replaced surrealist experimentation.<sup>15</sup> In the past, Cucaño's irreverence had managed to parody some of the major milestones of the Soviet Revolution, such as the storming of the Winter Palace as *La insurrección de las liendres* [The Uprising of the Nits]. This appearance by Cucaño took place in the setting of the Second Rosario Theatre Show, held in Mateo Booz Hall between 13 and 15 December 1981. Precisely from that event on, one can postulate how the connection between art and politics in Cucaño shifted from the creative freedom that Trotsky allowed artists which, in a certain way, established a singular sphere for the imagination in the context of revolution – even amid counterrevolution –, to the need that art be fused or merged with life in order to revolutionize that life from within, through a mode of action over bodies and consciousness that was to be removed (though all the while complementing them) from the left's most classic logics of subjectivation. This double movement of tension in solidarity between the "total freedom of the imagination" and art's becoming life – or the revolution of life – (in some terms that might even enter into collision with the demands of the party's revolutionary militancy), found its survival compromised in the context of the last years of the dictatorship for the reasons we have

R



outlined above. In Cucaño, the crossing between revolutionary art and revolutionary politics, surrealism and Trotskyist militancy, aimed at causing a split between the two domains of meaning and action, in whose logic the latter would end up exerting its symbolic weight of historical necessity. The activity of Viajou Sem Passaporte also manifested the splitting between artistic practice and political practice. From the point of view of the group's experiences, the more ambiguous, vague, absurd and contradictory its discourse, the better. From the political perspective, the clearer, better defined and more precise the discourse, the simpler the task of organizing the workers for the revolution would be.

"Out of that, then, proceeded the clean-cut separation that Viajou Sem Passaporte established in all aspects of its performance: when it was a matter of organizing groups, movements, actions in general, discourse was not to contain ambiguities. When it was a matter of entertaining with language, anything went".<sup>16</sup>

Giampietro says of Cucaño's conception of revolutionary art: "We were denying traditions, formalized bodies of knowledge; being revolutionaries meant confrontation, with blunt methods, screaming into people's faces".<sup>17</sup> Various texts of the TIT defend spontaneity and psychic automatism inasmuch as they prevent falling into pamphlet-art and allow an actor to incarnate his or her historic moment. Among their horizons are liberation from the taboo of the complete work and the vital impulse that assumes a relationship with the historical context. They posit a rupture on various boundaries: between viewer and actor, between artistic act and political action, between theatrical space and the off-scene. "Our obligation is to make everything feel the weight of this overwhelming reality in the form of new signs and, even more, we must move forward to that reality, we must engender the future," they note. With regard to the interventions of Viajou Sem Passaporte, as "Raghy" recalls, they could have any person in any place as their protagonists, as when their members took turns on a given stretch of bus line in São Paulo to get on and get off with medical bandaging on their eye, or when they would walk around a tree for one minute. In the streets, their actions abolished theatrical representation and created a dynamism among the participants, which led them to discover that their interventions were a kind of "bodily automatism," an allusion to the automatic writing of the surrealists. These three groups make frequent reference in their

writings to Trotsky's notion of permanent revolution, which arises as a reply to the Stalinist tactic of developing socialism in a single country (the Soviet Union) and in phases.

The compelling need for internationalism to extend the insurgency process everywhere as the only guarantee of their success is emphasized, at the same time that it advances the hypothesis that socialism may triumph even in societies that have not achieved an advanced capitalistic industrialization.

The permanent revolution in art alludes to the instability of forms, the process-based and unrepeatable condition of the "artistic fact" or "deed" and the incessant investigation into new ways of creation. Other aspects of the poetics they are spawning are improvisation, provocation, and collective creation.

In turn, the desire expressed by these collectives to reinvigorate the closed-off history of the avant-garde appeals, in particular, to the leading figures of European Dadaism and surrealism. They especially drink in the manifestos of first-phase surrealism<sup>18</sup> and also the theatre of cruelty of Antonin Artaud, as well as the texts of Breton, Lautréamont and Meyerhold, among others, from whom they derive a sort of method or key. They claim to be ignorant of both the developments of the sixties in the connection between art and politics on the local scene, the memory of which had been obliterated by the military dictatorship, and the contributions of surrealism that developed in Argentina in the previous decades, such as the editorial, poetic, essayistic and critical production of Aldo Pellegrini, to mention the most immediate and visible antecedent of Argentine surrealism. Despite the fact that certain members of the group tend to undervalue their theoretical baggage in that era and attribute the mix of intrepidity and boldness of their actions to their youthful irresponsibility (a component we can't entirely dismiss), what's certain is that some passages in the first publication by the group Cucaño, the magazine *Cucaño, Acha, acha, cucaracha* (1980), quite clearly reveal, amid all the delirium, the collective's avant-garde aspirations. Thus, in a text entitled "Breaking with Everything That's Been Done in Art," they diagnose the current inefficacy of the historic avant-garde movements, absorbed by the bourgeois cultural institutions, and they 'reissue' the tabula rasa gesture characteristic of the Dada movement in terms that permit us to construe the meaning of the actions that Cucaño would carry out in the years of their creative efflorescence. Just as they are declaring themselves to be "heirs" of Baudelaire, Breton, Tzara or Artaud, whose "theories"

and "artistic forms" they are investigating and studying, their members, when confronted with the actions of "the worms" who are busy manipulating that legacy, are advocating telling them to "(gracefully) fuck off": Only in this way was it possible for them to fulfill the need to "start from scratch [...] emancipating man and art".<sup>19</sup>

#### OVER THE TOP LIVING

Even when the TIT/TIC/TIM and Cucaño maintain ties of affinity and tension with a leftist party like the PST, as Viajou Sem Passaporte does with Libelu, the poetics they're working out implies the eruption of another way of understanding and conducting politics, one quite distinct from that which prevails in the left-wing groups of the previous era (the early seventies), inasmuch as they conceive of art as a force capable of transforming life (their own life and that of others). They risk ways of generating perplexities that appear distorted in relation to the stereotype of what both the repressive forces and the Party itself understood political praxis to be. They opt for strategies and ways of doing that allow them to take stock of the historical context, distancing themselves from any trace of a realist, pamphleteering or denunciatory aesthetics.

They put into practice quite daring public and even street-oriented actions, in the midst of a harshly repressive context, taking the gamble of creating territories of freedom amid terror and the closing off of public space. Their political wager for art was an alternative to the asphyxiating climate in which people were living.

Art is glimpsed as a refuge: The man of our days, and above all the youth of our era, demands of art, and via aesthetics, the satisfaction of those vital and spiritual impulses of his that society denies him.<sup>20</sup>

Perhaps the fairest way to approach these experiences is not to define the TIT so much as a theatre group or Cucaño and Viajou Sem Passaporte as art groups, but rather as communities with elective affinities. A community of young people that defends itself with passion and a haughty pride, self-confident impudence and empowerment, experimentation and risk, in order to invent a way of life radically different from the disciplined grayness of the régime and surreptitiously to alter (and affect) day-to-day and institutional "normality." To some degree one can think that the communities of elective affinities that were generated within each group, and later on in the connection

among the three groups, prefiguring (in their way) the character of the Communist society that Viajou Sem Passaporte defends. To achieve that society, they want to reach in their day-to-day existence a state they themselves define as "over the top living" [*vivir exaltados*].<sup>21</sup>

That invention of an autonomous way of life establishes a space/time of freedom, opens a narrow breach, erects a refuge, though not a hidden, subterranean refuge, but rather one curiously open, in broad daylight, challenging and provocative, and rash. To be part of this community implies not just taking part in processes of collective creation, but rather to share in un hoped-for vital experiences (living, cohabiting, travelling together...). In hard times, "the TIT offered me a way of living or of surviving," recalls one of its members.<sup>22</sup>

#### THE ENCOUNTER

In the summer of 1980, some of TIT's members, among them Pablo Espejo, Luis Sorrentino and Ricardo Chiari, along with a group of almost 30 people, headed for São Paulo in a coach that pulled up directly at the Procópio Ferreira theatre, where Juan Uviedo had taken refuge. A few days later, the young people in the TIT were thrown out of the theatre and they moved to the University of São Paulo (USP). Part of the group moved into the university campus, while another part occupied the polytechnic school, in the centre of the city. Communication between the two groups was maintained through an old van. At the USP they found a place to rehearse and put on their pieces, many of them staged at the University and at its student organizations. During this stay at the USP, they got to know the members of Viajou Sem Passaporte. The passion among the two groups was almost immediate, since both were championing a revolutionary art and modern surrealism.

Unlike Viajou Sem Passaporte and 3Nós3, who came from middle-class families, the members of the TIT were, according to Chiari, "lumpen proletariat" who settled into São Paulo in communal fashion with very meagre resources, going hungry and scheming to steal food at supermarkets. Although in Buenos Aires the TIT worked putting on its own pieces or staging adaptations of works by authors such as Jean Genet, in São Paulo it began to make urban interventions, under the strong influence of 3Nós3 and Viajou Sem Passaporte. Chiari recalls that the members of the TIT considered the interventions of 3Nós3 quite "technical" and the actions of Viajou Sem

R

Passaporte a bit “soft” and “refined.” Undoubtedly TIT and Cucaño were working with excess and gut feeling, something made highly evident in the act that closed the series of their interventions, the Anti-Pro-Arte – Alterarte II, in August 1981, executed in the spaces within the USP and elsewhere around the city. Alterarte II was a fairly unfocused and contradictory act, quite distinct from Alterarte I, organized by the Buenos Aires TIT in November 1979, a much more worked-out affair with theatrical presentations that extended over ten consecutive days.

Alterarte II presupposed for TIT the possibility of developing the idea of constructing an independent revolutionary art movement in São Paulo, as well as a moment of crisis about the meaning of urban intervention and its limits. The preparations for Alterarte II fell to the TIT São Paulo group, in collaboration with Viajou Sem Passaporte and the Cultural Department of the Central Association of Students of the USP. TIT, 3Nós3 and the Centro de Livre Expressão, or Clé (Centre for Free Expression) wrote letters to the then municipal Secretary of Culture, the poet and professor Mário Chamie, to ask for support and materials earmarked for the organization of the festival. Part of the Buenos Aires TIT came to Brazil to take part in the activity, accompanied by the TIC and the TIM. A delegation from Cucaño also travelled to São Paulo and wrote a letter to the “Movimiento Anti-Pro-Arte” in which it underscored, from a context in which young people grew up in an environment of corruption fomented by Argentina’s military dictatorship in Rosario, the need to consolidate this movement as the “one effective possibility for developing our positions toward mankind’s future artistic expression.”

In one of the interventions that took place during the festival, Chiari and various members of the São Paulo TIT spread the rumour that Jean-Luc Godard would be giving a lecture in the amphitheater of the Department of Architecture and City Planning. Taking advantage of Godard’s “supposed trip” to Buenos Aires, word had it that the famed director was to receive the students of the University of São Paulo to conduct a conversation with them. That night the auditorium was jammed. The film students prepared a dinner for the director. The impatient public called for Godard to appear, while the members of the TIT tried to calm them down, telling them he was on his way. After over an hour of waiting, a man (in reality Cadão Volpato, a member of the D’Magrela collective) walked in flanked by security guards, in a black coat and with dark glasses, and addressed two or three sentences to the public, in quite badly pronounced French. Within a

matter of minutes, the audience left the theatre, hurling insults at Godard. The action “Engodo Godard” [Godard the Bait] was the topic of an article published in the newspaper *Estado de São Paulo* which explained that it was, apparently, a contemporary replica of the time when Tristan Tzara spread the rumour that Charlie Chaplin was a supporter of Dadaism and had agreed to show up at the “Dada Matinée” in the 1920 Salon of the Independents.

The day after Alterarte II closed, the groups gathered together again to assess the festival and decided to fund the Movimiento Surrealista Internacional (MSI) (Surrealist International Movement) with the slogan “Transgression – Imagination – Subversion.” To this summons came the Escuela de Mimo Contemporáneo (EMC) (School of Contemporary Mime) of Buenos Aires; the Ruahinas, a collective made up of the women of the São Paulo TIT; and Viajou Sem Passaporte. Later, several members of the Buenos Aires TIT published a Surrealist Encyclopedia; in reality they were some 70 pages of photocopies containing various documents of the groups, their exchanges of letters, manifestos and essays, their agreements and balance sheets from the most recent events, together with the proposal to come up with the theoretical foundations for this new initiative. There ensued dozens of letters, counter-balance-sheets, disagreements, and many critiques of the political and transformative meaning of this movement. In Rosario, the letter that Cucaño wrote about Alterarte II in November 1981 defined the festival as a “glorious failure,” something that did not contribute to deepening and carrying on the construction of what they were pursuing. “The transitory nature of the encounter,” remarks Cucaño “was not that of a group, nor of autocratic government [*caudillismo*]; it was the historic transitory nature of each one of the groups.”

The MSI’s initiative emulated the founding of the Surrealist International promoted by Breton and his followers, and also the internationalist organizational style of the Fourth International. In the founding text that Cucaño sent to the MSI in January 1982, the members of the group, defining themselves as a “lucid ultra-avant-garde,” explicitly stated their adherence to the postulates of the Revolutionary Party and interpreted the interactions between politics and culture that had affected youth since the military coup of 1976 and that anticipated the parallel dissolution process as follows:

[“] In Argentina [...] the rise of a fringe of young people who are throwing themselves into culture after the

1976 coup relates to the lack of channels of expression and not to cultural necessities. Culture and art gave that space at a particular time and today that phenomenon is tending to die out as the field of action of political organizations (gradually) broadens."

In the evolution of the artistic producers toward a transforming internationalist movement, it proved hard to think of something that could outdo those events that took place in São Paulo [►INTERNATIONALISMS]. The Clé tried to give continuity to the creative synergy of the TIT and of the São Paulo groups. In the end, however, they came up against the difficulties of ongoing financial support or the institutionalization of the members as "art professionals," something which, for many, didn't make much sense. The moment had come in which Brazil (like Argentina), on its way toward the democratization process, was starting to be another country.

AL, AM, JV

#### NOTES

<sup>1</sup> Interview conducted by André Mesquita in Ilhabela in June 2011.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> Interview with Carlos Ghioldi in VV. AA.: "Cucano: Por más hombres que hagan arte y menos artistas" [For More People Making Art and Fewer Artists], in <http://espacioculturalizquierda.blogia.com>

<sup>4</sup> *Ibid.*, pp. 108 and 116.

<sup>5</sup> Eduardo "Magoo" Nico, correspondence with Ana Longoni, May 2012.

<sup>6</sup> Elías Palti, Verdades y saberes del marxismo [Truths and Knowledges of Marxism], Buenos Aires: FCE, 2010, pp. 68-69.

<sup>7</sup> Nahuel Moreno, Conversaciones con [Conversations with] Nahuel Moreno, Buenos Aires: Antídoto, 1986, p. 2.

<sup>8</sup> The TIM began in 1979 and brought together a group of militants of the PST who were studying music in the conservatories and who turned instead to experimental music. Among them were Elías "Chester" Palti, Enrique Viegas, Horacio "Oboe," Graciela Ramas, Gabriela Listz, Fabiana "Tuli" Andrés, Leticia Fanessi and Carlos Andreani.

<sup>9</sup> The TIC was created in 1980 at the instigation of "Picun" (Roberto Barandalla) and "Magoo" (Eduardo Nico) and later, among others, of Sergio Bellotti, Adrián Fanjul and Gustavo Piccinini. They did a series of rehearsals or experiments in Super 8 (of which three fictional shorts still exist), they organized a film club in the Manzana de las Luces [a colonial block in the centre of Buenos Aires – trad.] and formed a movement against censorship (MACI) that published three issues of a magazine (*Montaje*).

<sup>10</sup> Both of these large houses were on quite central avenues: the first, in 1980, at [Avenida] Córdoba 2031, and the next one, in 1981, at [Avenida] San Juan 2851.

<sup>11</sup> Marta Cocco, "La resistencia cultural a la dictadura militar argentina de 1976: clandestinidad y representación bajo el terror de estado," a doctoral thesis defended in 2011, unpublished, King's College, London, p. 114. Knowing that its form of organization was similar to that of the party, she said: "Actually, the first thing

one notices in the profile of the TIT is its similarity to the political parties. Beyond its connection to a specific party, the TIT existed since its creation as a sort of political organization, as if it were a reflection of revolutionary militant structures, which, unconsciously or consciously, they resembled, since they had a pyramidal organization, a central governing body, with divisions of tasks and responsibilities, teams of activists or work groups that had an extensive number of contacts. *Ibid.*, pp. 112-113.

<sup>12</sup> Interview by André Mesquita in São Paulo in May 2011.

<sup>13</sup> John Roberts, *Philosophizing the Everyday: Revolutionary Praxis and the Fate of Cultural Theory*. London: Pluto Press, 2006, p. 20.

<sup>14</sup> Viajou Sem Passaporte, in *WYK*, São Paulo, Independent publication, November 1980, p. 25.

<sup>15</sup> So Carlos Ghioldi confessed in "Investigación especial: Grupo de Arte Experimental Cucano. Surrealismo y transgresión en Rosario", *op. cit.*, p. 19.

<sup>16</sup> Correspondence between "Raghy" and André Mesquita, 11 July 2011.

<sup>17</sup> Interview with Guillermo Giampietro by Ana Longoni and Jaime Vindel, Trieste, December 2011.

<sup>18</sup> Eduardo "Magoo" Nico refers to having given a course or seminar to the members of the TIT/TIC/TIM "on the First Surrealist Manifesto before the founding meeting of the (grandiloquent and sterile) MSI and after the return of Alterarte II to Brazil." Correspondence with Ana Longoni, 3 May 2012.

<sup>19</sup> Magazine *Cucano*. *Acha, acha, cucaracha*, Rosario, año 1 [year 1], No. 0, April 1980, unpaginated.

<sup>20</sup> *Zangandongo*, Buenos Aires, N° 1, 1980.

<sup>21</sup> Testimony of Irene Moszkowski to Ana Longoni, May 2012.

<sup>22</sup> Testimony of Irene Moszkowski to Marta Cocco, *La resistencia cultural a la dictadura militar argentina de 1976: clandestinidad y representación bajo el terror de estado*, *op. cit.*, p. 115.



#### INTERVIEW WITH LUIZ SERGIO RAGNOLE, A.K.A. "RAGHY"

AM: Viajou Sem Passaporte defined itself as a "group for creative investigation," not as a theatre collective. How did that initial view of the group arise?

R: Right at the start of our work, we discovered that what we were doing was theatre. Little by little the investigation unfolded and we realized that it wasn't necessary to cling to any single aspect of language: the theatre as a unique artistic code, as we put it at that time.

At some given moment we started to discover that what we were doing was within anyone's grasp. And that came about because it didn't require special techniques, nor specific forms of knowledge, but just a certain degree of organization, creativity and imagination. We didn't have some special power over things. We

R

were interested at the time in an intervention that could create a crisis in the normality of creative form, aiming toward freedom but without proposing solutions for the issues that might come up.

AM: Was making interventions also another way of making politics?

R: It seemed to us that the people who had to lead the revolution were the workers, and not us. Everybody in the group was more or less committed, we were helping to organize political demonstrations, but *Viajou Sem Passaporte* was acting independently. At a certain point we came into contact with surrealism. Till the end of the 1920s, surrealism was a group of artist poets. But under the pressure of the political situation and the ideological antagonism that came with the war, they felt the need to take sides. This was the moment at which they were pushing their manifestos in support of the revolution, but without giving up their ideas and convictions; just as we were not abandoning our investigations, but were defending a free society. Other than that, *Viajou Sem Passaporte* was a self-financed and totally independent group.

AM: Starting with those investigations, how did the group's working method develop?

R: When we formed *Viajou Sem Passaporte*, we wanted to do something different from what was out there until then. We all had in mind the notion of combining art with film and music, though we didn't quite know how to go about it... Then the National Theatre Service put out a call for the presentation of projects, which entitled you to a grant and use of space in the Teatro de Arena Eugênio Kusnet for three months. We got that support and that was our starting point.

Our history is very much like that of cubism. Picasso worked alongside Braque and they shared a space. Through Cézanne they gradually started to discover cubism, the various vanishing points... and that discovery is so collective that no one can really identify who was its real author. At the outset, we were aspiring to do something theatrical, but we found that theatre only confused matters. We were full of prejudices and our work came along to help us rid ourselves of those prejudices. We began to develop something we called an "action unit." We would form a circle and that would be an action unit that was to last 12 minutes. From 0 to 3 a cardboard box comes in. From 3 to 7 a wooden sawhorse comes in, and from 7 to 12 a plastic bag. These are the rules and you have to follow them. We found that very stimulating, because when it came to putting in the box no one managed to put in just the

box. We could enter and leave, turn the box into a kind of sandwich... This process created a dynamism that was totally automatic and improvised.

After that, you don't just go back to seeing a theatre play. There's no sense in illustrating a text, if you can be doing whatever you want... It was something similar to fantasy. It opened up a whole universe for us. We were entering into the process but not into the play. And later, we went out into the street.

The "Trajetória do curativo," the "Bandage Path," – is that theatre? Yes, because we're acting! And no, because I'm just here on a bus with a patch over my eye. Ah, but that's only because we're organized and the rest of the bus isn't... Is that what distinguished this intervention from theatre? Because, look, I'm not following any literary script when I'm doing this intervention...

I remember what happened when the MASP mounted an exhibition with surrealistic works. We were just hovering at the entrance to the show with our arm raised and then the police came.... It's wasn't just something playful; we also wanted to give the institution a strong nudge. Museums, buses and theatres are similar places and it isn't necessary to respect them from that point of view. If you can play in a bus, why can't you also play in the museum or in the theatre?

AM: How did the encounter of *Viajou Sem Passaporte* with the TIT come about?

R: I don't remember how they showed up... There was an older uncle figure [Juan Uviedo] who was a sort of mentor to the TIT. We first met at the University of São Paulo. They were doing something there and we intervened. Both parties realized that this encounter had another level to it. We discovered that they had links with political movements similar to ours. But they were more concerned with that organizational side than with the artistic aspect of things...

I think it was an accidental encounter, they didn't have any prior knowledge of us... The relationship started to grow and the idea arose of forming an association of international artists with the International Surrealist Movement as an historical reference. We had always wanted to come up with a movement, involving more and more people. The more groups like ours existed, the better. We were looking to create an organizational structure of artists who would defend ideas of this sort, like a social revolution. The project didn't get off the ground, because we'd set our ambitions too high and we weren't quite so young anymore and no one was still a student...



AM: What memories do you have of the action *Alterarte II*?

R: We didn't participate directly in it. The TIT organized the intervention that took place mainly in the Praça da República, but we also took part. We helped to get them out of prison, because they had a whole network of support. It was an experiment based on Artaud, but that was very different from what we did, because the work of *Viajou Sem Passaporte* wasn't visceral. It was dramatic and very charged. The TIT worked from the standpoint of representation. Unlike us, with our more ironic intervention. Circling around a tree represents nothing.

By André Mesquita,  
São Paulo, May 2011.



#### INTERVIEW WITH EDUARDO "MAGOO" NICO

AL, JV: When did you become active in the Socialist Workers' Party (PST)?

M: I began in high school in 1972, in the Escuela Normal in Banfield. That's where I experienced the big movements of the day, the Montoneros, Perón vuelve, etc. We took over the high school, having been pretty much forced to do so by the Montoneros, who gave us 24 hours: either we took over the high school or they would... There was a very democratic assembly in which we filled the school yard, former students were called in, students who'd been expelled because of their political activity, and parents, teachers and students. We elected the director, a woman, by a show of hands and began a form of self-government, subject to the agreement of the ministry, which had to send an inspector. Self-discipline, music during the breaks, history classes on revolutions, brilliant literature classes.

AL, JV: Besides you, were there other PST militants?

M: In my class of 40 students almost half of us were either outright militants or at least sympathizers. That was tremendous, in the sense of those who think, as I do, that "more than being our parents' children, we're children of the generation who were required to live." If I think of my family, of what they transmitted to me, it was nothing, or very little, or something else entirely. It was this fortuitousness, this historical

accident, that pointed me down a certain path. We all had to militate in something, we all wanted to take part, to militate. Luckily it was my lot to join a serious party without being sent to the slaughterhouse. In my case somebody from the PST appeared with a little moustache and a Grafa shirt, around the corner from the high school, and he invited us to hold a big meeting to create a new workers' party, with socialist, democratic positions, and open to hearing what was on our minds. There were about 15 of us at that first meeting, 15! Just because someone invited you, some stranger who seemed to be a worker yet who wasn't a worker, but undoubtedly a university student in disguise...

Thus began my militancy at school. And later on in La Plata, at the university, it was my lot to experience Ivanissevich's intervention and the first attacks and kidnappings of the Triple A. I was very young and had very big responsibilities, and in no time I was sitting in on the regional directorate meetings, with 500 militants under me, on a board of nine, having just turned 18 years old. There were brilliant leaders at that time; not just ours but impressive orators, Maoists, Communists, Montoneros.

I also was on hand for a very important strike in La Plata, which was that of the Propulsora Siderúrgica [Iron and Steel Plant], a giant steel factory that had been occupied by its workers. Students made a cordon around it to keep the Infantry Guard from getting into the factory: there was huge tension. Later, the Triple A started planting bombs in the political centres and the party decided to keep those sites open and defend them with armed guards.

It was all ridiculous, they planted a bomb in the youth headquarters and we were left with the central headquarters. We fortified it: roofs, closed balconies, 24-hour armed guard. I never fired a shot, I never even had firing practice, yet since I'd been brought up in the country, I knew how to fire a shotgun. One night some fascist gang appeared and started brandishing weapons, egging us on, showing us that they were armed. The actual kidnapping was quite easy, despite the site being carefully watched. Once past the guard you could just walk out unarmed to take the bus. So it was that when they went out to pass out leaflets for the Propulsora Siderúrgica conflict, that is, when they finished their night watch and left at 6 in the morning to pass out leaflets, then and there they kidnapped the first group, and after that another group, and eight people in total, and killed all of them. I was saved because I had tonsillitis at the time, so I wasn't at the site that night. After that I couldn't go back to La Plata any more.

R

AL, JV: By that time you'd become a professional militant.

M: I was a militant round the clock but wasn't charging a cent for it, it wasn't paid work. It was an entirely unstructured militancy, I wanted to study agronomy and I enrolled, but since I was very good, as a prize the party sent me off to study engineering, without being registered as a student, that is, as an outsider. And they'd do that permanently: they didn't allow you to study, they'd boycott your studies, so you were a lumpen who drifted round the universities, passing out leaflets. It's another thing to be a student, to study, take exams, fight for student issues.

On the other hand, it was through the party that I got to discover surrealism. The first time I heard talk of surrealism it was from Nahuel Moreno in 1975, in the theory course they gave in a meeting place for exiled Spanish republicans. Earlier, there had been another training school held in the summer, on a farm where we slept in tents. That was the first school for cadres that I took part in, it was centred on the debate with Ernest Mandel over the guerrilla. We were bitter enemies of the guerrilla forces and of the resolutions of the Ninth Congress of the Fourth International, in which Professor Mandel, from Brussels, told us that in Latin America we had to have guerrilla fighters in every country, a resolution that Moreno fought tooth and nail. Because that would only lead to a massacre, since it was useless as a tactic, since we were against the guerrilla cell [*foco*], and, as if that weren't enough, because in Argentina there wasn't a peasant class. In the second school I attended, the "theoretical" one, they talked about Argentine history, about Milcíades Peña, they studied Feuerbach's theses from the critical view of Marx and parts of *Das Kapital*, and at one point there were talks about culture in general. There, for the first time in my life, I heard the word surrealism, and Moreno described it as the most radical movement the avant-garde artists of the 20th century had come up with, and on top of that he gave us certain concepts, because we (the grassroots of the party) held the same ideology on art and culture as Stalinism, we were all socialist realists. The party itself reflected that aesthetic in its publications. So Moreno used that old Socratic-dialectical method to get, by way of questions and our own responses to the thesis that he wanted to demonstrate. He asked us: "Do you people think that what Palito Ortega does is art?" and we'd all answer: "No, no, that's not art." "You're completely wrong," he'd say, and he'd start explaining what art was, that there were good and bad artists but those who made songs were all artists. Of course, Palito Ortega wasn't

a great musician, and on top of that he used to sing "La Felicidad" [Happiness] with the Onganía dictatorship in full swing... But there was also another kind of artist, and he started to read exquisite corpses, automatic texts by the surrealists, and he asked us: Do you think that that's art?" And we all replied in chorus: "No, that isn't art, it makes no sense." Or he asked us if it was revolutionary, and so he led us to the discussion about the avant-gardes and non-disciplining in art, culture, and science. About how in matters of art there had to be no command but rather absolute freedom. Thus, whereas in the party there was democratic centralism and one single line, and what was voted was valid for everyone, in art nothing of the sort had to occur, and he attacked socialist realism for being a State School, with set themes it was mandatory to work with and which were imposed upon the artists. That was left just hanging in the air. I didn't go out and become an artist on the basis of that talk, yet it piqued my curiosity, and in a very dark period, before the '76 coup, when I had gone totally into hiding (to the extent that I never knew the address of the house I lived in), I began writing poetry. The Peruvian Martínez was living there, an old party leader, and other companions from Lomas de Zamora – at that time I was at the University of Lomas doing my 3rd or 4th entrance course. They had killed a kid right outside the rector's office, and the University was occupied. We won the right to direct the siege from the party and we chose a four-party government: teachers, non-teachers, students and graduates, with a student majority. They elected me as rector on the student side but I never took office. That was a very hard moment, because a kid who was living with me disappeared, so we lived with a lot of fear. It was a bestial outrage that I continued to attend that fascist university. I kept going, but was scared shitless. And at that moment the Peruvian brings me the *Anthology of Surrealist Poetry*, by Aldo Pellegrini, a hardcover book, white with red stains. He was working at the party's clandestine press. I had started to write, it was a time of deep crisis for me, I was very scared. That book blew my mind. There were those surrealist women that nobody ever mentions: Joyce Mansour, Eleonora Carrington. Something happened that turned out to be of great use to me: we had a bathroom with a small heater that ran on alcohol fuel. I was having a shower but was in a total mental funk. I poured more alcohol into the heater though it was already on, and the bottle exploded in my hands, there were glass shards all over the bathroom, but incredibly enough nothing happened to me. The point is that that episode had a big impact on me and I said to myself: That's it, I'm getting out of here. I

stopped my militant activity one week before the coup. Anyway, I was aware that everything was going badly and that the party line was a disaster. I could see that the coup was just around the corner, while the party kept spouting stuff that was neither here nor there. The coup grabbed us a bit by the balls, showed just how naked and exposed we were. The national leadership of the PST had gone to Colombia and in their place they brought us the now writer Laura Restrepo, the girlfriend of Mujik, the highest leader at the time, who had the merit of having prevented the party's central nucleus from falling apart by spreading false news about the alleged rise in the number of militants and ongoing financial campaigns to support the prisoners.

I was working in a factory, in the plant of the Compañía Química in Llavallol, before and after the coup. I would go in at six in the morning. My job was to check the weight of trucks, but later they moved me into the office. That is to say that I lived at the time of the kidnapping of the Borns, one of many provocative actions carried out by the Montoneros, who had already gone underground and were openly waiting for the coup. They were following the dire logic of "the worse off, the better; the more repression there is, the more revolution," or to put it more simply, "the more repression there is, the more consciousness." Later the army men, or the Triple A, kidnapped the factory delegate, someone very well liked there, a Peronist bureaucrat yet fairly democratic. It was a factory making poisons (chlorates, phosphorates, etc.). There was a section called Pigments, where they prepared the bases for paints. No one in that section ever made it to retirement, because they all died of cancer well before. That is to say, it was a factory in which everything was running well if the people in Pigments were dying young... I lived through the coup there, the trucks pulled up with the squaddies, they'd take someone away, or they'd come to beat some people up and take off. I was there from the coup on, I lost all ties with the party, and went back home to my mother's house. All told, that was the best thing to do, they knew me in the neighbourhood; even so, just in case, I slept clutching a shotgun.

The following year, in '77, reading the newspaper I discovered a course with Ricardo Wullicher, a free course at the Municipal Museum of Film, the course by a guy with a certain reputation as a leftist, because he'd directed *Quebracho* (later he made *Borges para millones*, a film on which I worked as an unpaid apprentice. There I met old George himself, beloved for his writings and hated for his ideology, in the Manzana de las Luces cultural centre). With Wullicher I began the

first official or professional courses in film, though I'd studied earlier with Claudio Caldini, a pioneer in Super 8, from the experimental film group that had its centre at the Goethe Institute (with Narcisa Hirsch, Marilouise Alemann, etc.).

AL, JV: How did you decide to start working in film?

M: All of us who had been militants before, during the dictatorship, were looking for some space in which we might be able to keep ourselves active and we saw in art a chance for expression. It was something the military allowed us to do in the early stages. literary workshops, dance schools, theatre schools all started to spring up. *Expreso Imaginario* was published...

AL, JV: Many groups on the left were encouraging cultural magazines...

M: The party had a cultural magazine, though naturally it didn't say that it was the party's, because the theme of art attracted a lot of young people and the military let them go on in those first few years, but later there was repression in that area as well. But for the moment they were busy with other matters. Also, you could smoke pot on Avenida Corrientes or walk around downtown dressed as Frank Zappa and nobody stopped you.

The period between '76 and '79 was the time of the severest and the most hidden repression, when no one really knew what was going on. I had been a militant and I knew. I also knew that the armed guerrilla cadres numbered 300 or 400. If they had wanted to, they could have wiped them out in a week. They were the last they killed; they kept them alive, or even on remote control, because they were infiltrated all the way up to the national leadership, so they could devote themselves to what they really wanted to do, which was to kill delegates from factories, student leaders, and liquidate the left in the factories. They kept the guerrilla forces alive (on an iron lung) in order to use them to justify the general repression, the state of siege, censorship, etc. The party was clearly denouncing that there were clandestine lists, disappeared people, but above all it criticized the Communist Party because it wasn't demanding the fall of the military government. It also denounced Peronism, radicalism, the trade union bureaucracy and the Church because they were all collaborating with the dictatorship.

In '79 I again moved closer to the party. Between '76 and '79 I led a double life, one with a super bourgeois façade and on the other hand I was studying filmmaking. And in '79 I opened my house to the meetings where they were preparing to send people to the

R

Simón Bolívar brigade, in Nicaragua. When I resumed my study as a film student I got involved with the TIT and I got caught up again with the party. Then things started going badly with the woman I was with, since, among other things, I was using her French *Paris Match* magazines to disguise and pass around the party periodicals...

In the Escuela Panamericana de Arte I met Picun. He had come to Buenos Aires from Rosario, and wasn't active in party militancy because he had just been released from prison. He said to me one day that he knew some really smart kids who were doing theatre, and that there was going to be a kind of festival. It was "El Zangandongo II" in the Teatro del Plata, near the Obelisk, a glass-covered commercial gallery through which you entered a dark basement lit by candles. There were people seated on the floor, and people who passed you by all bandaged up, bleeding, wearing chains, the sort of atmosphere out of horror films. I really liked it, it was strong stuff although I didn't understand a thing; it was emotions, images. All quite fragmentary. As we reached the entrance I saw "Gordo" Emilio (youth leader of the PST) and [he was] with Picun – with whom I had never talked about politics up to then – and we realized that the two of us knew one another...

From there we formed a group to make Super 8 movies. The first thing we did was a short about *Figuraté*, Almendra's theme. Later on, Picun came to me to tell me that people from the TIT had proposed something to him: "They want us to do the *120 Days of Sodom*, by Sade. The book's ready, and there's money too..." So I was introduced to the house on Avenida Córdoba, which was enormous, all the way at the end of a long passageway. The first time I went there, "Gordo" Emilio showed up again.

So we organized the TIC with Picun and starting meeting, not on Avenida Córdoba, which was too much of a mess, a permanent happening, but instead we went to see Luis Camilion and proposed to him that we create the "Cine Club of the Manzana de las Luces." Sergio Bellotti and Daniel Fiorucci came from the TIT, they were theatre people and started making movies with us. After that there was a guy named Alejandro Ruiz, who was not from the party and who eventually became a unionist with Channel 7. There was also Evaristo González, who was a film club member and a party sympathizer but not a party militant. After that Adrián Fanjul appeared, still a minor at the time, the son of an historical party leader. The workshop functioned as a cooperative, we all paid up (that is, we'd put in our monthly dues), we had the whole Manzana

de las Luces at our disposal and a "screen" belonging to the brother of the minister of foreign affairs (Héctor Camilion) who I assume knew that we were Trotskos yet who didn't dump us and got us the films, the projector, everything. We would have our meeting separately, and we functioned almost like some militant party cell.

AL, JV: The relationship between the party and the TIT was different from that in the case of Cucaño, in the sense that the party seems to be more absent from the period of the Rosario group, at least up until '82.

M: It was the complete opposite, at least in my personal history. They were artists, they were wild kids who were reading Artaud, Lautréamont... Marginals, in the sense that some of them had even been thrown out of school. They wanted to be militants and the party had told them, "No, at least not now," because it had put an end to the Rosario regional section after a mass arrest. They became politicized and later got into militancy (which in some cases ended up destroying them as artists). I started out as a militant and entered the art vanguard thanks to politics, and it seems to me that a part of the TIT also got into artistic activity by way of politics.

AL, JV: Would this difference have to do with the fact that you were a few years older?

M: Yes, we were older. I had lived through '73, and the kids from Cucaño were illegitimate kids of the '80s. Also, because everything was moving so quickly. In '81 they were still killing people. From that point on the democratic opening started, after a big mobilization in Plaza de Mayo. The dictatorship was losing its grip on everything. They instantly seized on the issue of the Malvinas/Falklands. But it was all one day to the next, I remember being holed up in some apartment because of some security issue (Pablo El Bueno had disappeared) and when I emerged from it the world had changed, they were selling books by Marx on Avenida Corrientes...

By Ana Longoni and Jaime Vindel,  
Trieste, December 2011

## SCREW-OVER (BENEFITS OF THE ECONOMIC BLOCKADE)

A new society cannot worship the filth of capitalism.<sup>1</sup>

For a generation of artists born in Cuba after 1959, who would go on to become the protagonists of the so-called Renaissance of Cuban Art,<sup>2</sup> the deficit of information about contemporary art and the lack of access to the international mainstream were the main factors influencing its evolving an ephemeral conceptual art with certain peculiar aspects.

The isolation of that generation implied not only a deferral in the flow of information and the practice of knowledge; rather it helped to foster a “misunderstanding” in its assimilation which, ultimately, turned into free versions of central ideas, to which were added, among other features, qualities intrinsic to the Caribbean culture of the island: the influence of the lively Yoruba ritual as locally adapted in the cadence of popular rhythms, dance, and in the usual practice of religion; the characteristic Cuban sense of humour, manifest in the faint resignation behind *la jodedera* [a ‘screw-over,’ in the popular sense of screwing, but also a prank, joking or needling, or a steady nuisance – trans.], natural skill at adapting to the moment and muddling through, getting around obstacles or avoiding thinking about them, “*No coger lucha*” [don’t rise to it], and the apathy that comes from living in a generously subsidized system, which forestalled dealing with the anxieties of the liberal world and its demands.

On the other hand, the national system of arts schools, founded in 1962 and based on methods imported from the academies of the Soviet Union and the German Democratic Republic, which responded to monolithic, Marxist-Leninist, scientific materialist philosophy, annually produced hundreds of Fine Arts students who were haphazardly placed in positions all around the country; quite literally “wherever the Revolution needed them.” A great majority of them would end up as art teachers or instructors training other generations of artists. Others would occupy “artistic” positions as designers, in propaganda media, administrative posts, etc. The status of “independent artist” was not an established option before the beginning of the nineties.

During their first working years, which were frequently spent far from the capital or in the provincial capitals, artists entered into a “limbo” that would last around two years. They would be far from the scant professional information that was to be found in the schools transmitted by teachers and libraries, and were reliant on State publications such as the magazine *Revolución y Cultura*<sup>3</sup> and a few cultural columns in the poor national press. Those artists who did ultimately manage to establish themselves in the capital had access to specialized, though fragmentary and out of date information through fortuitous, almost always personal means. They would create a *sui generis* version of the texts and concepts or, in the case of foreign-language publications, also through images.

We should mention that television, cinema, and literary publications, like everything in the country, were State-run and were proclaimed to be “inviolable barriers resolutely confronting the ideological penetration of the imperialists”.<sup>4</sup> The system was running perfectly, there were few possibilities for artists to be “contaminated” by the “obstructionist colonizing current”<sup>5</sup> or to become victims of “élite tendencies”.<sup>6</sup> These would be allegations which, depending on their gravity, could be punished with the loss of a job or suspension, perhaps lasting over a decade, of the right to practice the profession on the island. During the period known as the the Five Gray Years [Quinquenio Gris] (1970-1976), when they created the Military Units of Aid to Production (UMAP),<sup>7</sup> fashion was considered to be an “element of cultural independence”<sup>8</sup> and, among other requirements, they questioned artist’s “habits and extravagances”.<sup>9</sup> The official watchword was “Within the Revolution, everything; against the Revolution, no right”,<sup>10</sup> a maxim to which cultural developments are still subject.

Unlike the serious political commitment of anti-hegemonic militant partisan ideals that defines Latin American performance, in Cuba the “struggle against imperialism” was practiced without conviction, as a sort of opportunistic official pamphlet that served as a backdrop. The artists simply took advantage of institutional patronage, using the spaces, events and media to carry out their actions. Political criticism functioned “diagonally.” The fact that they were able to experiment with artistic techniques and trends from capitalist countries, such as performance, was perceived as a stance that was more confrontational than any concept intrinsic to the work. The unpredictable and immediate character of these actions functioned as an escape valve for the artists, not only to express their political difference, but also as a way of

S



evading the pressure of censorship and institutional stagnation. In this last regard, the medium was just as effective for the insular artists as for their international colleagues.

In 1981, artists of the group known as Volumen Uno, collaborating with the Brigada Hermanos Saís<sup>11</sup> intervened the fountain in a park in central Havana. Using the usual methods of political activism, they seized the opportunity and the relaxed attitudes of the institution to put tools of conceptual art into practice.

The sculpture of Neptune was transformed in such a way that it simulated a perverse statue of liberty (Nazi armband, sleeping mask over the eyes, and U.S. flag).<sup>12</sup>

Executing one of the first collective performances in Cuban art in a public place, this “visual-arts action” was devised “to condemn the building of neutron bombs and to support the discourse of Fidel (Castro).”<sup>13</sup> The press detailed how the “talented painters thus joined in with the gestures that all across our country affirm the consciousness of the whole people, carrying further the experiments with earth art and the approaches of plastic actions as active elements within contemporary formulations”.<sup>14</sup> The very informality of the events helped the actions to go almost unnoticed, diluted in the usual spectacle of political proceedings: meetings, marches, attacks, reading of communiqués, speeches, etc., taking advantage of present circumstances to experiment with ideas from abroad. It was obvious that these artists were not working for “the consciousness of a people,” but quite the opposite. They already had notions of conceptual art and knew that it was the art of the so-called “decadent societies”,<sup>15</sup> and they were using it as such to identify their ideological position.

“It is interesting that the first performances in Cuba are linked not only with an artistic situation but also with a situation of political tension; this speaks to the role that performance represented together with other renovative artistic practices that were introduced in the late 70s into the idiotic, conservative and dogmatic scene that prevailed in Cuba throughout the 70s, and the type of rupture that their practices managed to create, not just through their contents, but also through their very artistic methodologies”.<sup>16</sup>

But not all action art necessarily had a non-conformist aspect; some artists, almost always the best informed, whetted their interests through the appearance of other works seen in foreign publications,

coming up with aesthetic versions that fit in with local, vernacular procedures, not only in their simplicity, but also in their “lack of rigour,” in order to fulfil mainstream demands. Given the non-existence of a market, there also existed no notion of importance or calibre, or the possible effect that artistic production might have on social status. The process would take the form of an ethical devotion to art that local colleagues or those interested in the matter would ultimately assess. In some cases, the documentation was conceived in a pedestrian way, in other cases, due to the lack of resources, or if the artist had a sense of his or her importance. Normally the events transpired with peculiar ease, and without any prior or subsequent repercussion.

At the end of the eighties, due to various incidents surrounding the open censorship of exhibitions and performances, the institutions formalized certain readjustments in cultural policy as a palliative response. For instance, the youngest artists who, in turn, were the most belligerent, were given special encouragement and were offered more space on the official scene and a deceptive tolerance in order to try to dissolve any non-conformist actions. In that brief span, ephemeral art had its most prolific period, events would take place amid the high spirits of inaugurations, at times simultaneously, and it was usual for these events not to be announced.

The range of tolerance for defining a work as a performance was particularly broad. Bringing a live goose into a gallery,<sup>17</sup> flinging copies of books at the public during the “launch” of the apocryphal novel *Umberto's Echo*,<sup>18</sup> interrupting Robert Rauschenberg during a presentation he gave at the National Fine Arts Museum,<sup>19</sup> treading on a portrait of Che Guevara,<sup>20</sup> or doing a breakdance inside a gallery<sup>21</sup> are some typical examples of these manifestations. The events happened with total spontaneity, far from the unhurried stateliness and solemnity associated with the established conceptual genre. However, the same artists started to come up with assessments analyzing their own process of cultural assimilation.

“An examination of our contemporaneity on the basis of a self-evaluation is far from denying the importance that the artistic avant-gardes have had in our gnoseological development, or from closing the doors on useful future ideas, no matter where they may come from”.<sup>22</sup>

Later on, and paradoxically, the artist Ángel Delgado, with his performance *La esperanza es la única que se*

*esta perdiendo*,<sup>23</sup> foretells the end of an era of risks and commitments in art: "what came afterwards was just cynicism".<sup>24</sup> The artist walked into a group exhibition to which he had not been invited, dropped his trousers, and defecated on a copy of the daily *Granma*.<sup>25</sup> Delgado was accused of creating a public scandal and served months in prison as a punishment for his 'sculptural' action.

"It is significant that with this performance, a phase of art comes to an end in Cuba, a radical phase, a critical phase, a phase of great energy, after which a repressive regression sets in. And there is a moment of shut-down and censorship, prompting many of the artists who took part in this movement to emigrate once and for all in the standoff of the 80s and the 90s".<sup>26</sup>

From this incident on, a general self-censorship takes over, and most artists begin to distance themselves from conflictive behaviour and themes. The term "eightyish" ["ochentoso"] comes to refer to works with oppositional themes reminiscent of the period of the "renaissance" decade. At the same time, the Ministry of Culture once again reinvents and promotes a new, apparently liberal policy with remunerative touches, establishing unprecedented privileges that favour the latest generation, which ends up producing an art with themes and aesthetics similar to currents in the international mainstream, the same politics and artistic production that proliferates today on the international scene.

Ultimately, the artists managed to situate themselves in the perceptive panorama of the tumultuous Cuban scene, avoiding the isolation provoked by the economic blockade, and the self-blockade imposed by the régime itself. They conceal cosmopolitan ideas in random appearances in order to put the *segurosos* (security agents) off their trail<sup>27</sup> and try out their knowledge of conceptual art. By this ruse, they burgeoned a movement that was undoubtedly paradigmatic in Cuban art, which found in ephemeral art the most effective tool for testifying to the calamities of their historical period without giving up their right to free expression. And, as if that were not enough, it all went off like a screw-over, a *jodedera*.

GN

#### NOTES

<sup>1</sup> Declaration from the First National Congress for Education and Culture (23-30 April 1971). Fragments taken from the magazine *Casa de Las Américas*, Havana, N° 65-66, Year 11, 1971.

<sup>2</sup> The Renaissance of Cuban Art is related to a group of artists known as Volumen Uno, the title of a group exhibition that

brought many of them together, and which emerged on the art scene in the early eighties, as well as a part of the art production of the second half of that decade.

<sup>3</sup> *Revolución y Cultura*, a monthly magazine dedicated to culture and the arts, founded in Havana in 1961.

<sup>4</sup> Declaration from the First National Congress for Education and Culture, *op. cit.*

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> "Ideological penetration" was one of the phrases popularly adopted from the official language of the mass organizations to refer to those citizens who somehow betrayed influences from capitalist countries.

<sup>8</sup> Declaration from the First National Congress for Education and Culture, *op. cit.*

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> Fidel Castro, "Words to the intellectuals" (speech), Havana, June 1961.

<sup>11</sup> Organization with cultural and artistic objectives which brings together authentically revolutionary young people, founded in Havana in October 1986.

<sup>12</sup> A. G. Alonso, "Acción Plástica" [Sculptural Action], in *Juventud Rebelde* [Rebel Youth], The official organ of the Union of Communist Youths of Cuba, Havana, 10 November 1981.

<sup>13</sup> Gerardo Mosquera, in an interview with the author in Miami, February 2012.

<sup>14</sup> A. G. Alonso, *op. cit.*

<sup>15</sup> Declaration from the First National Congress for Education and Culture, *op. cit.*

<sup>16</sup> A. G. Alonso, *op. cit.*

<sup>17</sup> Gerardo Mosquera, in an interview with the author in Miami, February 2012.

<sup>18</sup> Francisco Lastra, *Untitled* (performance), group exhibition, *Ojo Pinta*, by the Grupo Arte Calle in Galería L, Havana, 11 January 1988.

<sup>19</sup> José Luis Alonso Mateo, *El Eco de Umberto* [Umberto's Echo] (performance), group exhibition *No Por Mucho Madrugar Amanece Más Temprano*, Fototeca de Cuba, Havana, 22 March 1988.

<sup>20</sup> Aldo "Aldito" Menéndez, "El Indio" and Grupo Provisional, (Carlos R. Cárdenas, Francisco Lastra and Glexis Novoa), *Very Good Rauschenberg* (performances), during a lecture by Robert Rauschenberg at the Museo Nacional de Bellas Artes (R.O.C.I. - Cuba), Havana, 1988.

<sup>21</sup> Ariel Serrano, *¿Dónde estás Caballero Bayardo? Hecho historia o hecho tierra*, (performance), group exhibition *Nine Alchemists and a Blind Man*, Galería L, Havana, 12 October 1987.

<sup>22</sup> Glexis Novoa, *Al final todos bailan juntos*, (visual/sculptural action), with the Grupo Cívico (popular dance /breakdance), group exhibition, *Veintitantos abríles*, Galería Habana, Havana, 14 March 1987.

<sup>23</sup> Abdel Hernández, Luis Gómez and Rubén Torres Llorca, "*No por mucho madrugar amanece más temprano*", (rehearsal for the eponymous exhibition), Fototeca de Cuba, Havana, 10 January 1988.

<sup>24</sup> *La esperanza es la única que se esta perdiendo*, Ángel Delgado (El Objeto Esculturado, group exhibition), Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, Havana, 4 May 1990.

<sup>25</sup> Tania Bruguera, in an interview with the author in Miami, 1998.

"What came afterwards was cynicism": a phrase used in reference to the consequences of behaviour and artistic production in the wake of the same sort of events which took place at the end of the decade (specifically, a group performance *El juego de pelota*).

<sup>26</sup> A. G. Alonso, *op. cit.*

<sup>27</sup> "*Seguro*s", a popular term for the agents of the Cuban State Security Department.

## SEXUAL DISOBEDIENCE

I

Since the mid-70s, a series of artistic proposals have situated the body (and, more precisely, the sexuated body) as a privileged territory of poetical and political activation. These various initiatives have involved, in their critical strategies of questioning and in their projections of sense, new forms of connection between art and politics, inscribed in a shift from the macropolitical, typical of the utopian and revolutionary artistic projects of the sixties and the early seventies – animated by the requirement of radically and definitively transforming the conditions of existence – to the micropolitical, to the problematic of the production of subjectivity and the construction of “new modes of subjectivation that singularize”.<sup>1</sup>

We use the notion of “sexual disobedience” to refer to the poetic-political strategies and the modes of proceeding by which these various practices problematized the orderings of knowledge/power of the majoritarian heterosexual regimen (for the purpose of dismantling them into their normalized disciplinary enclaves)<sup>2</sup> at the same time that they aimed to mobilize new dissident processes of subjectivation, capable of disorganizing the pacts of meaning outlined and administrated by the production of subjectivity of capitalism.<sup>3</sup> Bodies constitute the privileged territory of biopolitical production and control, of inscription and regulation of the social norm, yet at the same time they function as “political powers”,<sup>4</sup> territories of critical enunciation and resistance from which to deconstruct and insubordinate the disciplinary articulations of the power regimen we are referring to. On the other hand, power, as Michel Foucault has expounded, does not constitute a mere ‘outside of bodies’ that operates over them in terms of repression or prohibition, but rather, on the contrary, presupposes a deployment that penetrates “materially into those bodies’ very density,” producing them.<sup>5</sup>

The presence of the body as record, medium or trace in the practices we are addressing from the notion of sexual disobedience, disrupts the coherent stability of the sex/gender relation and its fixed identity assignments, as the mold for heterosexual intelligibility would have it. In its regulatory deployment, the heterosexual norm operates by administrating

the public visibility and recognition of bodies, just as it classifies and orders them in terms of normality or deviation. The practice of sexual disobedience constitutes a mobile platform from which to attack the above-mentioned sexual-political order – not just in its most obvious and observable manifestations, but also in its most invisibilized mechanics of power, (in)vested in the everyday, in the “microphysics” of its most widespread formations and developments –,<sup>6</sup> turning those bodies marked by the straight norm into pathologized and stigmatized bodies that threaten to disturb the disciplinary molds of the heterosexual order, territories of dissident micropolitical productivization and of activation of new processes of subjectivation.

II

In the course of the eighties, Argentine visual artist, journalist and activist Jorge Gumier Maier, member of the Grupo de Acción Gay (GAG), of which he was one of the main organizers and driving forces, carried out a series of sustained interventions from the magazine *El Porteño* (as writer of its gay column) as well as from *Sodoma*, a GAG publication. There he problematized the forming of “gay identity” and posited instead a disobedience of bodies outside the regulatory prescriptions designed for normalized identities.

Gumier Maier’s first intervention in *El Porteño*, in August 1984, was entitled “La homosexualidad no existe...” [Homosexuality Doesn’t Exist...]. From this provocative title, he set out to dismantle, in Foucaultian fashion, the category of “homosexual identity” in so far as it was necessary for the existence of “heterosexual identity”;<sup>7</sup> that is to say, the norm by which the homosexual is then set up as a deviation. In the following issues of the magazine, Gumier Maier would elaborate on this critical position. He believed that the constitution of a “gay identity” served as a reinforcement of the heterosexual norm, its pacified extension more than its critical dismantling<sup>8</sup> [► *LOCA / GOING LOCA*]. In “Los usos de un gay” he contended:

[“] The justification for a supposed gay identity (THE GAY), affirms the dominant and oppressive identity as a subject. And it reproduces the Manichean conception of two divorced, exclusive and natural identities[“].<sup>9</sup>

In a later text, “Algo sobre el culo” [Something on the Asshole], he referred to the closing of the male anus

## SEXUAL DISOBEDIENCE

as the condition for the construction of hegemonic heterosexual masculinity:

[“] The male ass, in its rigid codification, points to the fact that it is the man's mutilation of anatomy (ergo sexuality) that establishes him AS power. It is the sheltered little asshole that authorizes the constricted solidity of masculine institutions, the pillars of society. Church, gangs, sports teams, task forces share the same foundational blueprint.<sup>10</sup>

The magazine *Sodoma* was another of the platforms from which Gumier Maier – and other members of the GAG – intervened politically in the debates concerning homosexual activism. The first issue of *Sodoma*, published in 1984, announced on its cover: “1984. International Year of Lesbian and Gay Action.” In an unsigned text GAG presented itself in terms that implied, through the reference to humour, a shift in the disciplinary frameworks of the rhetoric of traditional militancy and of the revolutionary subject itself, as being entrusted with the great causes in history: “We want to be just that: a GAG. Like those of Chaplin or Buster Keaton, really imaginative; they either amuse us or give some of us stomach ache. And if some believe that militancy means getting together for hours and hours and talking, well, we believe that the GAG is free, unpredictable, and can go without schemas. To live better, we can all do our own things, original GAGs, enlarging the space for freedom and breaking down compartments. Not the snivellers: the people who spend their time doing that can't come into our GAG”.<sup>11</sup> For the members of the GAG, “changing the place that this society gives the gay” implied, at the same time, venturing to “change society,” inasmuch as “the repressive measures and the various instances of discrimination [...] settle in the deep fears, myths and prejudices strongly rooted in the whole of society (gays included)”.<sup>12</sup> In that respect, homosexual activism could not be reduced to demands for civil rights and to identitarian claims; it was, on the contrary, a matter of radically attacking the dominant heterosexual order by inventing other forms of life and affection, which at the same time implied opening up to the exploration and invention of the subjects themselves:

[“] The struggle does not unfold only through elaborating points and making demands to the authorities for them. It is not simply a question of legality, or modification of a certain grim and capricious norm. It is a struggle that touches upon all that is public (just where we present ourselves as a group) and private (where we

relate with the other, gay or otherwise, even in bed). It is an incessant struggle [...] let us fight on every terrain to modify the conceptions of the rest of society, and on every terrain to modify ourselves as well [“].<sup>13</sup>

This emphasis laid on one's own invention seemed to be proposed as a disruptive and deterritorializing operation at the end of the text “De cómo ser una verdadera loca” [On How to Be a True Queen], also published in the magazine:

[“] If we can do nothing but adopt manners, then probably nothing exists as natural and everything is only image, so let's at least adopt the ones we enjoy the most, those that amuse us the most, which will surely be the most revolting. Or rather, let's play at adopting various ones: blonde wig and broad mouth for now, then overalls in the afternoon and tomorrow we'll be an odalisque, a pretty, vapid stewardess ... or else we'll assume the smart, determined air of emancipated women [“].<sup>14</sup>

The text, probably written by Gumier Maier, is signed by “Jorge Wildemer or Mirna de Palomar or Lic. Raquel Guttrai-man,” in a sort of drag drift of the signature that dissolves the coherent, unitary image of the author in the ungovernable multiplicity of becoming.

### III

This nomadism of subjectivity and of bodies also implied the mobile drafting of marginal sexual-affective plots, articulated into the occupation of spaces – quite often clandestine or semi-clandestine spaces – for homoerotic socializing and circulation, such as public rest rooms or “tea rooms,” porno cinemas, bars and parties. To roam around as a form of homosexual and desire-laden circulation, in a queer's inversion of the spaces of biopolitical surveillance and administration of bodies.

In the city of Bogotá the first bars geared to a homosexual public opened at the end of the seventies. Gays and lesbians, whose behaviour was still penalized by Colombian legislation under the euphemistic term “indecent assault”,<sup>15</sup> found in these clandestine places possibilities for meeting others that were hardly feasible in public space. In these places, which were permanently the object of State police persecution, there took place various actions symbolically associated with sexual freedom within the local conservative society.<sup>16</sup> While on the official ‘high-cultural’ art scene, homosexual painters and sculptors associ-

S

ated with the modernist project approached “gayness” from the expressionistic perspective then in fashion (for instance, Luis Caballero and Lorenzo Jaramillo with their solemn, explicitly homoerotic male nudes, mitigated by their quotations from classical European tradition), in another scene, always an edgier one, an ‘underground’ one if you will, other social subjects (also homosexual or transvestite) used the gay bars as places both for meeting and for developing critical, collective performance activity, with no directly artistic intents. In both cases we find active affirmations of sexual identity within repressive settings. While on the circuit of learned culture and the arts they tacitly tolerated these discourses thanks to the class origin and the cultural capital of these artists – albeit always with strong resistance from the Catholic Church and the more conservative sectors of the upper classes – on the party circuit, the repression was non-negotiable.

The bar Piscis – one of the key sites in this scenario, which started up in 1978 and closed in the mid-eighties – was persecuted for its activity by the State police. Piscis had two doors and a traffic light which, when it changed to red, was warning of an imminent police raid; for that reason, the back door would be opened to allow the clients to leave undetected. Every week featured varied performance activity. One of the strongest actions took place in 1981 during a Halloween celebration. In a large, high-ceilinged, black-painted hall were tens of coffins, inside of which were naked men masturbating or having sex together. In its provocative display, the action alluded to the violence toward homosexuals, yet far from clinging to a rhetoric of denunciation or victimhood, it drew upon black humour (so much the stock-in-trade of queers and drag queens) to construct a powerful metaphor of homosexual desire itself, making visible the forms of affection that the homophobic fear constructed by the dominant heterosexual order considered as practices to be condemned and suppressed, in so far as they were “threats” to the stability of that order. Viewed in retrospect, the action at Piscis seemed, troublingly, to anticipate, the signs of violence and death brought, over the next years, by the AIDS crisis, when stigmatization and social persecution of homosexuals was translated into homophobic demands for correction and hygienicizing if not ‘cleansing’ of the potential carriers of infection.

#### IV

In these same years, Colombian artist Miguel Ángel Rojas tacitly moved between official territory and the

underground scene. From the start of the seventies, Rojas evolved a testimonial body of work related to the clandestine activity of the first spaces for homosexualization in Colombia: the theatres of Bogotá. The Faenza Theatre (popularly known as “El Fanny”), the Rex and the Mogador were, from the forties on, and by virtue of the dark and anonymity of their back-row seating and their bathrooms, the spaces for casual sex between men. These meeting places lasted only into the very late eighties due to the rise of the party culture and the hygiene requirements generated by the appearance of AIDS. [►BODIES AND FLOWS].

Like a voyeur, from his early visits to the Teatro Imperio in 1973, Rojas photographically documented this clandestine homosexual activity, and presented it to the public without aestheticizing it the way artists on the official scene did. Between 1978 and 1980, through a hole in the rest rooms of the Teatro Mogador, he took a series of photographs that he printed in small format and titled “Sobre porcelana” [On Porcelain]. In this sequence of 18 images appear two men having sex in front of a wall clad in small white ceramic tiles similar to porcelain. In some versions, the series appears reduced to small points (imitating the holes through which the photographs were taken) grouped according to the border design of the ceiling of the Faenza, with the eloquent name *Vía Láctea* (1980), which implicitly referred to the invisible trails of semen scattered, again and again, like a mark all around the theatre. In *Episodio* (1980), those points were suggestively turned into children’s drawings.

#### V

In various “popular engravings” that he began in 1972, Colombian artist Álvaro Barrios deliberately appropriated homoerotic images out of popular tradition (for instance, the male bodies drawn by Tom of Finland, the martyred body of Saint Sebastian, wrestling figures or U.S. and Mexican comic books) and he endowed them with unexpected contents that alluded to Marcel Duchamp, pop art or conceptual art.

These engravings circulated for free in periodicals or magazines (or as leaflets) in the same print run as their chosen printed medium;<sup>17</sup> at stake was the questioning, via multiple prints and broadened circulation, not only of the demands for originality and uniqueness of the work of art and the forms of collecting by institutions and private individuals, but also the deactivating of the political potential of the engraving (also turned into a fetish object) in the legal and institutional prerogatives that govern the limited



editions of artistic graphics. In all cases, Barrios only signed and numbered the pieces presented for the public in a pre-determined time; after that, they rose in price to that of conventional engravings (starting from January 1 of the year following publication).<sup>18</sup>

In 1980 Barrios distributed a leaflet entitled *The Martyrdom of Saint Sebastian*. In it, the saint is not standing but rather lying down, dead, on top of a suggestive brocade cloth, with a white blanket or cloak covering his face. Although Barrios keeps to the classical iconography with the body pierced by arrows, he decides not to use the traditional smooth, hairless torso but, on the contrary, prefers a hirsute, virile one, ratcheting up the homoerotic charge of the image. The saint appears surrounded by numerous white roses that subtly serve to counter his powerful masculinity with their innocent frailty. Under the blank lines of every sheet, a set of instructions encouraged the receiver to describe (in a real or imaginary form) the martyrdoms people suffered for their ideas. The artist then hung up the sheets these receivers returned to him in public spaces, in museums and galleries in Barranquilla, Cali, Bogotá and Pereira.

## VI

In 1975, Chilean artist Carlos Leppe presented an installation in the gallery Módulos y Formas in Santiago de Chile. In it his own body was depicted in a sequence of three photographs vertically suspended on a wooden clothes rack – a sequence that triggered a powerful range of possible meanings. *El perchero* [The Clothes Rack], as Leppe called his installation, mingled oblique reference to the violence of bodies by the repressive order of the dictatorship with the maximalized artificiality of the pose and the cosmetics of gender, through discrepancies and slippages of signs that disrupted the frameworks of intelligibility of the heterosexual norm in its sexuation and genderization of bodies. Thus, Leppe's body was postulated "as a body of quotations: an interquotation zone of cosmetic, photogenic and theatrical references to corporeal models, which deconstruct and reconstruct its identity into difference and otherness".<sup>19</sup> The opera singer's gown with two circular openings at the chest that Leppe wore in two of the photographs, resulted in the theatrical and performative effect of the pose in so far as the central image showed him naked, with bandages covering his nipples and genitals, i.e., hiding the organs around which sexual difference is structured. In the torsions and displacements of sense that it mobilized, this set

of photographs upset the rigid binarism around which the divisions of sex and gender are configured in their normalized assignments, observing and pointing out the primarily political nature of such a division.

## VII

In 1983, Argentine artist Liliana Maresca had her friend Marcos López take a series of black and white photographs of her with objects she herself had created a year before out of an assemblage of various pieces. The set of photographs depicts Maresca naked, with the objects either in front of or on her body, in a series of disturbing poses in which the object functions as a sort of prosthesis oscillating between the body's normalizing correctness and its post-human mutation. In one sense, it is possible to think of these objects of Maresca's as technologies of sexual-political production of the woman's body, disciplinary devices (of sexuation and genderization of the body), corsets or prosthetic technologies, meant for the correction and normalization of the body. Yet at the same time, they seem to function as devices that encourage shedding or transforming the forms of the human, and interpellate us with the troubling signs of an advance to the post-human on the part of bodies and sexuality.

HB, FD

## NOTES

\* Loca means literally "madwoman," when used in reference to gay sexuality, loca may be approximately rendered as "queen," "fairy," "faggot," or "queer". See Loca/going Loca (Translator's note.)<sup>1</sup> Loca means literally "madwoman," when used in reference to gay sexuality, loca may be approximately rendered as "queen," "fairy," "faggot," or "queer". See Loca/going Loca (Translator's note.)

<sup>1</sup> Félix Guattari and Suely Rolnik, *Molecular Revolution in Brazil*, Los Angeles: Semiotext(e), 2007 [1986], p. 41. For Guattari: "The problematics of micropolitics don't involve the level of representation but the level of the production of subjectivity." *Ibid.*, p. 39.

<sup>2</sup> We view heterosexuality as a "political regimen" in the sense that has been posited by the French lesbian feminist writer and activist Monique Wittig in her crucial 1978 essay "The Straight Mind": heterosexuality "develops a totalizing interpretation of history, social reality, culture, language and all the subjective phenomena at the same time" and a "tendency to immediately universalize its production of concepts into general laws which claim to hold true for all societies, all epochs, all individuals." Monique Wittig, "The Straight Mind" in *The Straight Mind and Other Essays*, London: Beacon Press, 1992, p. 27.

<sup>3</sup> For Guattari, the essential production of the dominant "capitalist" subjectivity has no place solely in the order of representation, but also and, above all, in the "modelization of behavior, sensibility, perception, memory, social relations, sexual relations, imaginary phantoms, etc." Félix Guattari and Suely Rolnik, *op. cit.*, p. 39

- <sup>4</sup> Beatriz Preciado, "Multitudes *queer*". Multitudes, N° 12, Paris, March 2003.
- <sup>5</sup> Michel Foucault, "Les rapports de pouvoir pas sent à l'intérieur des corps," in *Quinzaine littéraire* 247, January 1977. Translated as "History of Sexuality," in Michel Foucault, *Power/Knowledge. Selected Essays and Other Writings 1972-1977*, New York: Pantheon, 1980, pp. 183-94. See also *The History of Sexuality* (1976), New York: Random House, 1978.
- <sup>6</sup> Michel Foucault, *ibid.*
- <sup>7</sup> Jorge Gumier Maier, "La homosexualidad no existe..." in *El Porteño*, Buenos Aires, N° 32, August 1984.
- <sup>8</sup> These interventions by Gumier Maier may be read in dialogue with those made by Argentine writer and activist Néstor Perlongher in the same years from his exile in São Paulo.
- <sup>9</sup> Jorge Gumier Maier, "Los usos de un gay," in *El Porteño*, Buenos Aires, N° 33, September 1984. The capital letters are in the original.
- <sup>10</sup> Jorge Gumier Maier, "Algo sobre el culo," in *El Porteño*, Buenos Aires, N° 37, January 1985. The capital letters are in the original.
- <sup>11</sup> Unsigned, "Quien escribe estas líneas," in *Sodoma*, Buenos Aires, N° 1, 1984. Opting for the term "gay" instead of "homosexual" for the group's name staked out its political position. Whereas "homosexual" constituted a category invented by psychiatric medicine in the 19th century as part of a complex medico-judicial apparatus of pathologization and correction of abnormal bodies, "gay," on the contrary, carried meanings of "acceptance" and "combativeness" (Unsigned article, "Los significados de la palabra 'gay'," in *Sodoma*, Buenos Aires, N° 1, 1984).
- <sup>12</sup> The group declared itself to be of like mind "with the movement for human rights and with every progressive current that is battling for transformations in the whole of society," and it questioned "those sectors of the left which, on the pretext of the 'larger struggle,' forget – if they don't downright oppose – sexual vindications and concessions." *Ibid.*
- <sup>13</sup> This stance placed the GAG in conflict with the policies pursued at the time by the Comunidad Homosexual Argentina (CHA), a civil association formed in April 1984. *Ibid.*
- <sup>14</sup> "De cómo ser una verdadera loca," in *Sodoma*, Buenos Aires, N° 1, 1984.
- <sup>15</sup> According to the first issue of the magazine *Ventana Gay* (N° 1, August 1980), on the charge of "indecent assault," 322 people were detained in 1974 (with 14 of them being sentenced) and 286 in 1975 (with 22 being sentenced).
- <sup>16</sup> These actions took place against the backdrop of political repression by the government of President Julio César Turbay Ayala, promoter of the Security Statute (from September 1978 to June 1982), a severe penal regimen reinforced by the state of siege.
- <sup>17</sup> The largest edition was that of the magazine *El Tiempo*, in 2008, with 500,000 copies.
- <sup>18</sup> The artist was interested in the duality posed between a mass edition and that tiny portion whose signature is sought by the public. He is attracted by the investigative or "survey" aspect that the result of this experiment brings with it, and speaks of a punishment for the public's disdain of large editions, cheap paper, imperfect print and the free signature. For these reasons, editions of the work are not previously signed.
- <sup>19</sup> Nelly Richard, *Márgenes e Instituciones. Arte en Chile desde 1973*, Santiago de Chile: Metales Pesados, 2007, p. 81.

## SOCIALIZATION OF ART

The concept of the “socialization of art” became very powerful in the Latin American context of the 1970s. Briefly retracing that decade makes it possible to grasp the transmuted survival throughout the 1980s of a notion that had been coined over the previous decades under the cover of the connections between art and the revolutionary vanguard. The early seventies brought about a radical displacement away from the ideological position represented by the artistic *foquismo* of the 1968 experience, in which vanguard artists sought to constitute themselves as the mouthpiece and spearhead of the coming revolution (and whose political subject of reference appeared individualized by the figure of the heroic guerrilla fighter, championed by works of art), toward the reclamation of the people, hitherto perceived as a political potential to be subjectivized, as an active political, collective and creative subject. The most immediate effect of this displacement was to be the dissolution of the artist’s role as a differentiated social entity.

This socialization of art was to be a mainstay in the writings of the 1970s produced by such authors as the Argentinian sociologist Néstor García Canclini (in exile in Mexico since 1975) or the Peruvian critic Mirko Lauer. Its theoretical underpinnings would be taken up and, above all, redefined in the course of the 1980s by different collectives interested in rethinking the radical links between art, politics and activism. With respect to this latter aspect, the case of García Canclini is of particular relevance, for his texts establish a conceptual and geographical junction between the seventies and the eighties, as well as between different national contexts, including those of Peru and Argentina. If at the outset of the 1970s, García Canclini sketched out a sociological model of political art taking as its reference point the experiences of the Grupo Octubre or of Tucumán Arde, by the end of the decade, in such books as *Arte popular y sociedad en América Latina* (1977) and *La producción simbólica* (1979) he was promoting the emergence of a socializing model, which amongst other references drew upon the theatre of Augusto Boal or the ideas to be found in the essays presented by Ricardo Carpani at the Encuentro de Artistas Plásticos del Cono Sur.<sup>1</sup> Carpani’s text, in which the Argentinian artist advocated the creation of “grassroots visual militancy

workshops,” was taken up by García Canclini in a little known text of decidedly more programmatic inspiration, which was published in the Peruvian journal *Hueso Húmero* in 1980 (Nº 5-6) under the title “La participación social del arte: el porvenir de una ilusión.” In it, the Argentinian sociologist revised the critical positions that he himself had put forward earlier in the decade, pointing out the inadequacies of the critical model that he had identified with practices such as Tucumán Arde. According to what is stated in the second “antithesis” set out in the essay’s conceptual structure, “it is no longer sufficient to sociologize art; it must be socialized.” Thus, while in 1973 he had qualified Tucumán Arde as the “principal experience” amongst the intentions of those years that sought to break with the cultural institutions of the bourgeoisie to foster “the integration of artists with popular organizations,” and in 1979 emphasized that the initiative implied “the most radical reformulation of artistic practice, its relationship with those who diffuse it and the public,” in the 1980 text he introduced an essential nuance in underscoring – taking up Carpani’s terms in part – that the socialization of art and its relocation within popular processes and organizations for change “means not only distributing the works more broadly but redistributing access to creation itself, developing with the people and from within the people the necessarily new formal elements in order that its own genesis should imply popular recognition and identification.”<sup>2</sup>

It was precisely in this Peruvian context that, during the second half of the 1970s, a series of experiences developed in which Canclini’s viewpoint, imbued in this phase of his production by a renewed Marxist perspective in connection with the sociology of art, functioned, together with Lauer’s contribution, like a sort of intertext to the program of artistic intervention developed by the Peruvian collective Paréntesis, and later Huayco in the late seventies and the early eighties. The initial project of Paréntesis/Huayco made explicit their starting points in programmatic positions that brought out certain parallels with the texts of the 1970s in which he relativized the need to reconnect art and popular culture. For instance, the manifesto put out during the Contacta 79 festival was emphatic in pointing out that the alliance could activate vital forces in opposition to the institutional ossification of culture:

The traditional arts, the development of our popular artistic expressions, the applied arts, modern techniques of massification, integrated as a conceptual act

S

with the rituals of everyday life can only be justified if they manage to invigorate the relations of historical development by breaking the inertia of a tolerated and controlled creativity, seeking innovative solutions that oppose the neutralization of culture.<sup>3</sup>

These points made way, following the assessment put forward by Francisco Mariotti, for “aesthetic proposals that did not lean toward the realization of unique, commercial, collectable works, but rather toward the aesthetic work as an attitude, as an action of the moment and that, in some cases, went so far as to include the participant.”<sup>4</sup> This transition from the aesthetics of the artwork to the incarnation in modes of doing and living that embody in their dynamics what had formerly been art’s spectatorship was to be an element that would mark many of the actions carried out by Fernando “Coco” Bedoya and Mercedes Idoyaga “Emei”, the two former members of Paréntesis, when the two settled in Buenos Aires after 1981. There, Bedoya and “Emei”, together with artists like Diego Fontanet, Joan Prim, Daniel Sanjurjo, José Luis Meirás, Fernando Amengual, Tamara Migelson, Gustavo Romano, Ricardo Damonte, Adriana Bayón, Carlos Portella “Piri”, María José Loureiro, Mario Robledo, Laura Romera, Germán Richiger, Ángel Andrade from Chile, Marcelo Vega, Gastón Vandan, Sergio Vila, Roberto Falco, Leonel Luna, Carlos “Negro” Tirabase (CNT), Luis María Brandán (who had been a member of the Taller de Investigaciones Teatrales [TIT]) and many other collaborators such as Fernando Noy, Alberto Sava, Ricardo Carreira and Jorge Carballa, were crucial in forming a collective first called GAS-TAR (Grupo Artistas Socialistas-Taller de Arte Revolucionario),<sup>5</sup> and later C.A.Pa.Ta.Co (Colectivo de Arte Participativo- Tarifa Común).<sup>6</sup> The members of C.A.Pa.Ta.Co took from the Peruvian experience such key concepts as “arte al paso” [“art on the go”], coined by Huayco in allusion to the widespread street tradition of “eating on the go,” starting with his crucial installation *Salchipapas* (1980), constructed (in the street and subsequently inside the gallery) with thousands of empty milk containers, recycled from the garbage. They also maintained the reference to the writing of García Canclini, for instance when “Coco” Bedoya chose to quote him in the epigraph of a publication that related the articulations between the activities of certain art-activist collectives and the Madres de Plaza de Mayo: “Art is never more fascinating, creative and liberating than when it acts in solidarity with the productive knowledge-producing capacity of the people.”<sup>7</sup>

Throughout the eighties and into the nineties, GAS-TAR and C.A.Pa.Ta.Co carried out a series of participatory street actions (both graphic and performative), fostering a great deal of movement within countercultural spaces (such as Parakultural, Babilonia or Mediomundo Variedad). In very few cases, such movement took place in the margins of the art world, adding to the tensions of its internal logics. Conversely, its privileged space was clearly the street in the framework of mass mobilizations, for the most part called for by the human rights movements, which however also became involved in working-class conflicts (in particular the major strike at the Ford plant in 1985) and offered examples of international solidarity (with a clearly internationalist message). Together with the Frente por los Derechos Humanos (composed of a youth group supporting the Madres) they sent out calls for mass participatory action, such as lighting candles in support of opponents to Pinochet’s Chilean dictatorship (*Vela x Chile*, in 1986 and 1987), or the action *Bicicletas a la China* (1989) in solidarity with the victims of the Tiananmen slaughter. Very much in keeping with the aforementioned postulates of Paréntesis/Huayco, yet undoubtedly far more explicit in their link with political action, C.A.Pa.Ta.Co defined itself as an “interdisciplinary art group that sought to collectivize the artistic-cultural means of production in:

- 1) the collective production of art works and events;
- 2) ensuring the creative and productive participation of the public;
- 3) expanding consumption demographically to the traditionally marginalized popular sectors;
- 4) joining in workers’ and people’s struggles.<sup>8</sup>

At any rate, it should be pointed out that the connection that we have just laid out between García Canclini’s theoretical production and the Peruvian and Argentinian experiences regarding the links between artistic practice and the sphere of the social is not entirely made up of continuities. On the contrary, a more thoroughgoing analysis provides us with a picture of the socialization of art in the poetic-political experiences of the 1980s that reveals lines of radical rupture with the way in which the idea had been thought of by artistic practice and theory in the course of the previous decade. In the eighties, far from being bound up with the rhetoric of Marxist sociology, this socializing model was concretized in a handful of terms that reconfigured the counter-hegemonic struggles at the heart of the social move-

ments. What blossomed in the eighties around the human rights movements in countries like Argentina was a paradigm of a public counter-sphere, which, instead of adjusting itself to the classic conception of the people as a homogeneous collective subject that had been sublimated throughout the sixties and seventies, preluded forms of resistance in the links between politics and the social arena that are closer to the concept of the "multitude," which was best developed at the global level beginning in the nineties by the counter-globalization movement. If in the seventies, the centrality of the concept of the people, in whose service art was to place itself, was linked to the invoking of a revolutionary process that was to lead to taking over the State (a state centrism in which the link between State and people appeared inextricable), the processes of subjectivation triggered by a good many collective experiences during the 1980s did not subject the emergence of a public counter-sphere – or, failing that, of a community of resistance – to any sort of teleology. This is particularly understandable if we bear in mind that many of these actions had begun in the ruins of the revolutionary project of the 1970s, casting over the present the desire to reconstitute some of the social bonds that had been absolutely violated by the dictatorships through an articulation of protest in which the sound of the voices and use of the bodies were not subject to a univocal political project.<sup>9</sup>

Against the identity-based abstraction in which the concept of *people* tends to plunge the individuals who make up the social mass (without it implying an absence of performative effects over this mass), the way in which protesters in actions such as the *Siluetazo* or *NO+* were able to appropriate visual tools (the silhouettes) or extremely simple linguistic slogans (*NO+*), fostered the singularity and exponential multiplication of meaning that was materialized in the process. From this perspective, the socialization of art in the 1980s took on a dimension which, at least in the actions mentioned above, go far beyond the dynamics of the classical concept of participation which, in 1980, still headlined García Canclini's essay and several of the actions of groups such as GAS-TAR and C.A.Pa.Ta.Co. In the actions falling under the concept of participation, the level of involvement of the political subject tends to be partial and punctual. On the contrary, the temporality, intensity and risk of taking a political position that *involved* putting the body into actions, such as the *Siluetazo* or *NO+*, as well as the nature of the affective link between those who took part, are closer to the concept of *assemblages*, as developed by Gilles Deleuze. If for the French philoso-

pher an *assemblage* always implies the demarcation of an territory that does not pre-exist, the definition given by Juan Carlos Marín del Siluetazo as an event that managed to demarcate a new "social territoriality" becomes extremely apt.

Whereas in the early seventies the idea of the socialization of art still possessed a powerful instrumental character that saw in the distribution of production techniques of the imaginary, above all else, a means to foster consciousness-raising among the people (made into a sort of collective pie in the sky) with respect to the historical situation suffered by the countries of the subcontinent and the possibility to subvert it through revolution, in the eighties socialization appeared more like an end in itself, in that although the content, effectiveness and agitative dimension of the protest – so crucial in previous decades – maintained their importance, in no case were they able to go beyond the affectivity that made it possible to articulate, in its plurality of manifestations, the social dissensus and the relations between the bodies in events such as the *Siluetazo* or *NO+*. In the transition from the 1970s to the 80s, the historical schism produced by the military dictatorships in Chile and Argentina implied that the socialization of art went from putting itself in the service of a revolutionary process already underway (Chile), or whose accomplishment was felt to be imminent (Argentina), to be configured as part of the emerging social denunciation tearing away the veil of normalcy imposed by the dictatorship on public life (Chile), or of a politics of memory that under various signs stood opposed to the oblivion upon which the powers that be claimed to be paving the way to democracy (Argentina).

#### THE SILUETAZO

The artists who were the driving force behind the *Siluetazo*, proposing the idea to the Madres de Plaza de Mayo, were reluctant to define the practice as art and preferred to refer to it as "a graphic event" that made it possible to quantify and install the issue of the disappeared in the streets and the mass media. It mattered little if the hundreds of protesters who were part of the action were aware of its artistic dimension or not.<sup>10</sup> It was a collective undertaking the conduct of which diluted its "artistic" origin (or even forgot it) insofar as the resource that the group of artists made available to the multitude was appropriated, modified and repurposed by that same multitude, transforming it into the visual politics of a potent social movement.

S



This allowed for the radical dissolution (rather than the mere participation in a foreign initiative) of the social stereotypes of the artist, the activist and the spectator, involved in a common project, all of them converted into “doers” in a public imaginary. This point makes obvious their distance or slippage from the preconceived forms of what “political” or “committed art” (illustration of political talk) should be, coming into tension both with the tradition of realistic representation of the leftwing orthodoxy and with art’s work at consciousness-raising. The *Siluetazo* cannot be viewed as an action that disseminates in social consciousness a pre-established behaviour, which, in the last analysis, was to mobilize bodies in a specific direction, nor plan the dissolution of art into life as the effective consummation of a supposed *ethos*. On the contrary, what the *Siluetazo* did was to socialize a visual tool that opened up a new and dissensual “social territoriality.”<sup>11</sup>

Though it welled up at the heart of the movement for human rights and under the authority of the Madres de Plaza de Mayo, its irruptive dimension had nonetheless distanced itself from assimilation in a predetermined political project. It was precisely this indetermination which gave the *Siluetazo* its singularity. From this viewpoint, its conception of history would be situated at the antipodes of the teleological character that characterized other connections between art and politics in the Latin American context. For all these reasons, it strikes us as more than doubtful to trace, as authors such as Luis Camnitzer have argued, a genealogy presenting the *Siluetazo* as a simple “sequel” to Tucumán Arde, relying on the fact that both experiences unfolded well outside the art institution. To establish a direct concatenation of the *Siluetazo* (1983) with the mythical founding scene of Tucumán Arde (1968) is to pay scant heed to profound differences in the modes of subjectivity production – and, at the same time, as we pointed out earlier, in the socialization of art regime – underpinning both collective experiences derived, for good measure, from their inscription in very different historical contexts, separated by the abyss between the “pre-revolution” and the “midst of its failure,” embodied by the ferocious repression of the emancipatory projects carried out by the last military dictatorship.

Tucumán Arde found itself shot through by a Hegelian conception of historical time in which the revolution was presented as an imminent future that would consummate the vision of history enunciated by the political subject. The underlying messianism of the *Siluetazo* is altogether different. The proposi-

tion of a “secret meeting between the generations that once existed and our own,” advocated by the *Siluetazo*, was not encrypted in the desire to reactivate a past and unfinished revolutionary project, but rather appeared in a Benjaminian way, like the more or less conscious fracture of the temporal linearity that enables the opening-up of the possible.

If the emphasis on “consciousness-raising,” mediated by the exaltation of an artistic violence that would imitate – in both procedures and in rhetoric – those of the guerrilla organizations, was one of the predominant notes in the “new aesthetics” generated around the itinerary of 1968, the subjectivation produced by the socialization of art in an event like the *Siluetazo* is based on the de-identification of the bodies in that silhouetted evocation of the other, which allows for a double imprint, a double trace, that is, a “dialectical configuration of heterogeneous time” in which the memory of the absent-present (the disappeared) is superimposed on the uncertain future of the present-absent (the protester).<sup>12</sup> If in the seventies there was a tendency to affirm the pre-existence of a community whose utopian impulse focused on the accomplishment of a future event (the revolution), in the eighties it was the event itself which, upon the ruins of this revolutionary project, created the affective ties for a generation involved in making obvious and visible the repressed (in both the literal and Freudian senses of the term) presence/absence of the disappeared,<sup>13</sup> establishing with them a community of sentiments that, nonetheless, did not necessarily imply adopting a political program. The link between art and politics thus shifted its emphasis from (e)ffectivity to (a)ffectivity. From the perspective of visibility, the use of the silhouettes was not limited to the directionality imposed by the illustration of the aforementioned slogan of “*Aparición con vida*” (Appearance alive) but rather corresponds to the multiplicity of appropriations that would modify the established guidelines in a single principle – all the silhouettes were planned to be uniform, anonymous, masculine and painted upright. It was particular requests that fragmented the proposition into a diversity of resolutions. In all of them, the silhouettes of the absent embraced the protesters in a poetic gesture whereby the very hospitality of the form at the same time turned into a demand for collective as well as individual justice. This re-established a public space that in the preceding decades had demonstrated with intensity the irreconcilable dissensus between the policing logic of the States and the politics of the multitudes. The emergent multitude in such events

as the *Siluetazo* showed how collective assemblages were able to bring out the desires of singular bodies – as they were being traced out – without lapsing into aesthetic temptations, that art and politics could come together in the production of a common imaginary and an antagonistic public sphere without mutually diluting one another through the imposture of a social consensus.

# NO+

When the CADA produced the *NO+* for the first time in 1983, a groundswell of social protests were underway in Chile in urgent reaction to the economic crisis that brought with it previously unheard-of levels of inflation and unemployment, creating a climate of crisis that shook the neoliberal model championed by the regime. In this context, when the slogans had not been renewed and a new discursively had not yet emerged to inform the anti-dictatorial zone, CADA launched *NO+* (“no more...” – an open-ended device propagated on the city’s walls as an open invitation to be completed by the population.

One of CADA’s principle strategies was the notion of the city as a medium and support for artistic intervention. This gesture harkens back to the muralist brigades as a major antecedent, strategically inscribing the group in a genealogy linking art, the city and politics. Still, the rifts separating the two experiences are numerous. In the context of the Unidad Popular, brigade members operated under an assumption of power over the present and of a subject literally seething within the city, producing images that projected and belonged to a city of the future yet to come. If the brigades were exhausted voices, and their discourses formally assimilable with the heyday and the union of the Unidad Popular, CADA on the other hand emerged through the coup, at a time when the popular movement was just in the throes of rebuilding its still fragmented strength. CADA did not operate in an available city; it worked on a besieged city, the city of the failure of the mural brigade project, precisely where that project had been destroyed and erased. And it no longer relied on the production of images, nor of symbols, but rather generated devices which, like *NO+*, functioned as “an articulator of spaces and symbolic gestures.”<sup>14</sup>

The brigades embodied the gradual transformation of the activist into an artist, along with the “political organizations’ learning process as to the communicational efficacy of installing visual productions in the urban fabric.”<sup>15</sup> They materialized a

project oriented toward the democratization of art, already carrying with it a movement for the socialization and the politicization of artistic practice that expanded the resources and repertoires of the left in the symbolic battles of the time. Nevertheless, the relationship between art and the city was developed differently by CADA, which placed more emphasis on the displacement and the repurposing of signs.<sup>16</sup> It was a more evasive strategy or, as Eltit has noted,

a more fragile one. Yet in another way, it was more durable, because you actually had to paint the murals whereas CADA, by leaving their trace in video, in photographs or in the press, where you couldn’t get caught – they got in where you weren’t supposed to get in and then left without getting got, it wasn’t possible to capture them.”<sup>17</sup>

If socializing art implies socializing a technique (screen printing, drawing, mural painting), it could be argued that CADA did not really undertake the socialization of art, but was more focused on *participative action*. From the distribution of the half litre of milk to the population at large and the call to intervene the empty milk containers in *Para no morir de hambre en el arte* (1979), to the multiplication of the *NO+* scratched on urban walls in such a way that they could be reappropriated and completed by others, there is a call to participation. However, in the case of the *NO+*, what was socialized was a “conceptual” device that transcended the limitations of the strictly humanist discourse of participation.

At the same time that *NO+* was an invitation to palimpsest – to add layers of inscriptions, to complete a discourse taking form – socializes the polysemic use of signs as a *configurative* strategy of anti dictatorial forms of protest.<sup>18</sup> In the city under curfew, when the old time-tried slogans appeared to be worn out,<sup>19</sup> for 15 nights running CADA and a group of satellite artists went out to scratch *NO+* on walls at strategic points in the city and simply “put it out there.”

One may well wonder what elements were put into play for *NO+* to be effectively completed. It was a minimal gesture, unaccompanied by any signal explicitly calling to conclude the sentence, with no instruction issued to any passer-by whatsoever. And yet, against the possibility of its failure, the *NO+* gained the interpellatory force of the slogan. That is, *NO+* managed to articulate a rejection of the dictatorship in a single slogan, destroying and at the same time rescuing the slogan as an imperative political discourse, as a rallying cry.

The *NO+* was beyond any control, operating as an incomplete slogan whose ultimate formulation could not be foreseen. It was a “device that expresses a desire that is not completely articulated, that everything has not been said,”<sup>20</sup> and in that respect it displaced or introduced, together with the imperative of the *NO*, the call to formulate a political desire that had not previously been given. And at the same time, it has to be said, it is a watchword that cannot be controlled and instead becomes a slogan that nobody owns: in this intervention, *CADA* bore witness to the disappearance of its own authorship.

One might also wish to think of these scratches as the trace bringing together two bodies that come together without knowing one another: a body passes and completes the mark left by the other body, concretizing an anonymous yet common action. *NO+* is the trace left by an invisible community, one that does not make itself present, but which leaves the trace of an affect, of a common energy. A negative, nameless, unsigned community inhabited by an absence of identity and properties, and even withdrawn from any possible (political) representation.

AL, FC, JV

#### NOTES

<sup>1</sup> Meeting organized by the Instituto de Arte Latinoamericano de Santiago de Chile in 1972, under the direction of Miguel Rojas Mix, and in the context of the socialist revolution driven forward by the democratic government of Salvador Allende. The minutes of the meeting reflected the need to radically reconsider the function of the artist both in the revolutionary process and in the socialist art to come.

<sup>2</sup> See Néstor García Canclini, “La participación social del arte: el porvenir de una ilusión,” in *Hueso Húmero*, April-September 1980, p. 71. Further on, Canclini lets it slip, in what might be interpreted as a veiled allusion to Tucumán Arde, that whereas a few artists ceased to exhibit in a museum in order to do so in a trade union, “very few [...] actually proposed [...] to take part in the trade union’s discussions and not merely serve as illustrators,” *ibid.*, p. 72.

<sup>3</sup> Manifiesto of the Festival de Arte Total Contacta 79, included in Gustavo Buntinx, *E.P.S. Huayco, Documentos*, Lima: Centro Cultural de España, 2005.

<sup>4</sup> Francisco Mariotti, “Balance interno de EPS Huayco,” in Gustavo Buntinx, *op. cit.*, pp. 253 ff.

<sup>5</sup> According to another version, the acronym stands for “Grupo de artistas socialistas para la transformación del arte revolucionario.” The resulting verb (“gastar” – to expend) gives the name a certain jovial distance in the face of more grandiloquent denominations.

<sup>6</sup> The symbol contains a joke based on the double meaning of the word “colectivo” – both as a collective group and as a public transportation service, the latter falling into two categories: the prohibitive *Tarifas Diferenciales* and the more popular *Tarifas Comunes*.

<sup>7</sup> “Madres de Plaza de Mayo. Un espacio alternativo para los artis-

tas plásticos,” dossier published in *La Bizca*, Buenos Aires, N° 1, Year I, November-December 1985.

<sup>8</sup> Unauthored, “Miserere para el equieco,” in *La Bizca*, Buenos Aires, N° 2, Year I, Autumn 1986.

<sup>9</sup> Taking up here the counterposition established by Paolo Virno between the thought of Hobbes and that of Spinoza. For the Italian author, their political philosophies are indebted, respectively, to the concepts of the “people” and the “multitude.” For Virno, it is the latter term, fraught with negative connotations in Hobbes and positive ones in Spinoza, which represented “that which did not make itself fit to become people, in as much as it virtually contradicts the state monopoly of political decision making.” Paolo Virno, *A Grammar of the Multitude. For an analysis of contemporary forms of life*, New York: Semiotext(e), 2004, p. 23.

<sup>10</sup> For many years, memory was lost as to the exact origin of the initiative, which was given its impetus by artists Roberto Aguerreberry, Julio Flores and Guillermo Kexel. To avoid speaking of “art actions,” Roberto Amigo proposes to define the *Siluetazo* and other similar initiatives as “aesthetic actions of political praxis.”

<sup>11</sup> Juan Carlos Marín proposed this concept in *Los hechos armados*, Buenos Aires: Ediciones PÍCASO/La Rosa Blindada, 2003. On the other hand, this socialization of the production of the imaginary dovetails with the notion of the “post-avant-garde” put forth by Brian Holmes, by which he understands the possible reactivation of the legacy of the historical vanguards from a critical position with respect to the model of the élite and an advanced position: “What interests me are not the vanguard movements but rather the post-avant-garde – diffuse movements that enable many people to take part in producing the images, the new languages and their circulation.” “Entrevista colectiva a Brian Holmes,” in *ramona*, Buenos Aires, N° 55, p. 9, October 2005.

<sup>12</sup> Georges Didi-Huberman has shown, from an archaeological perspective, the relationship between the anachronistic temporality of the footprint – as an anthropological manifestation – and the dialectical image so cherished by Walter Benjamin. See *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l’empreinte*, Paris: Les Éditions de Minuit, 2008, pp. 11-14.

<sup>13</sup> From a pragmatic and universalist stance, Susan Buck Morss has linked Benjamin’s messianic force with the allusion to the conception of generation as a second birth – a collective one, in this case – in which the personal and the political converge in the materialization of a transitory field of action.” Susan Buck Morss, “The Second Time as Farce... Historical Pragmatics and the Untimely Present,” in Costas Douzinas and Slavoj Žižek (eds.), *The Idea of Communism*, London: Verso, 2010, p. 76. This second birth, in which the silhouettes of the disappeared illuminate a new generation, finds its most radical version – in a sort of political, historical and cultural inversion of biological maternity – in the assertion of the Madres de la Plaza de Mayo that they had been given birth by their missing sons and daughters.

<sup>14</sup> Gonzalo Muñoz, “El gesto del otro,” in *Cirugía plástica*, Berlin: NGBK, 1989 [exhib. cat.].

<sup>15</sup> Ana Longoni, “Brigadas muralistas: la persistencia de una práctica de comunicación político visual,” in *Revista de Crítica Cultural*, Santiago de Chile, N° 19, 1999, pp. 22-25.

<sup>16</sup> As, for example, in *Para no morir de hambre en el arte* (1979) when *CADA* quotes the Allende campaign that, throughout the Unidad Popular government, sought to provide a half litre of milk daily to each Chilean child, and recoded it by shrouding it in the white sheet, absence and hunger, signs that would later be taken up in *Inversión de Escena* (1979).

<sup>17</sup> Interview with Diamela Eltit, conducted by Fernanda Carvajal in Santiago de Chile, July 2009.

## SOCIALIZATION OF ART

<sup>18</sup> In effect, the socialization of the polysemic use of signs bearing the slogan *NO+* became palpable when, several years later, Rosenfeld and Eltit began activating the *NO+* in their collaborations with the *Mujeres por la Vida* and the prolific uses of the symbol thus began to be taken up by an identifiable group.

<sup>19</sup> As Eltit said in the interview mentioned in note 17: "The old slogans were all there was. So you went to an event, when it became possible to do so, and listened to refrains of 'united, the left will never be defeated.' You looked around and saw that a disaster had occurred. What they were referring to had been wonderful but we had already lived through another experience."

<sup>20</sup> Gonzalo Muñoz, *op. cit.*



## FOR FEWER ARTISTS AND MORE PEOPLE DOING ART

The exclusive concentration of artistic talent in particular individuals, and its suppression in the broad mass, which is bound up with this, is a consequence of the division of labour. Even if in certain social conditions, everyone could become an excellent painter, that would by no means exclude the possibility of each of them being also an original painter, so that here too the difference between "human" and "unique" labour amounts to sheer nonsense. In any case, a communist organization of society will put an end to the subordination of the artist to local and national narrowness, which arises entirely from the division of labour, and also the subordination of the individual to some definite art, making him exclusively a painter, sculptor, etc.; the very name amply expresses the narrowness of his professional development and his dependence on the division of labour. In a communist society there are no painters but only people who engage in painting, among other activities.<sup>1</sup>

This quote from Marx and Engels already appeared in the proceedings of the Encuentro de Artistas Plásticos del Cono Sur (Congress of Visual Artists of the Southern Cone, Santiago de Chile, 1972), amidst the arduous debates which we mentioned at the beginning of this entry regarding the new social status of the artist as a cultural worker and the necessity to shore up the quest for a new public for a revolutionary art through its socialization. This 1970s critique of the bourgeois artist was prolonged in the eighties in work of La Plata-based mail artist Graciela Gutiérrez Marx, for instance, who, in 1984, was behind the *Compañía de la Tierra MALAMADA*, published the periodical *HOJE-HOJA-HOY*<sup>2</sup> and worked together with C.A.Pa.

Ta.Co on a variety of projects. At the Primer Encuentro de Arte Experimental y Mail-Art, held in Rosario in 1984, Gutiérrez Marx presented a manifesto – or "pamphlet poem" – entitled "Por un arte de base sin artistas" ("For a grassroots art without artists"). In it, he predicted that the great Latin American work of art would be a non professional process, in which the artist would function as the programmer of a project "that will be constructed poetically by the heterogeneity of the public that will come to operate as producer of and with the rest."

With the new decade, the general sense of Marx and Engels' above-quoted remark was synthesized by the members of TIT and Cucaño into the slogan "for fewer artists and more people who do art," which, however, took on a completely different connotation all its own. In effect, the becoming to which the quote refers was situated against a revolutionary horizon, different from the sociological redefinition of the function of art upheld throughout the seventies. In the case of TIT, this dissolution of the traditional role of the artist came about by replacing individual signatures with collective creations. They were not professionals, they didn't even know much about theatre, had no experience, were scarcely involved in these issues, and yet they studied, tried, put their bodies into it and took risks: the theatre appeared as an apt territory for simulacra. Like the jesters of a despotic court, experimental acting gave them the chance to call upon lying in order to tell the truth, including that truth which nevertheless remained inarticulate, unspeakable. In the same way as in Cucaño, the point was to promote the idea that anybody could become a creator merely on the basis of desiring to be one, without needing any artistic direction. Upon joining the surrealist community that the groups created, each member became a producer. On the other hand, their performative activity was about activating spectatorship through provocation, in such a way that the spectators were incited to leave their "natural state" to become a creative subject.<sup>3</sup> Both groups contended that any subject whatsoever is capable of producing art. In practice, this claim was made evident by the fact that their workshops (music, theatre, comic strips, film, etc.) were open to anyone interested. *El Maldito Chocha*, the fanzine published in Rosario by Cucaño, included, for instance, the participation of many members who never again (neither before nor after) produced comics nor even knew how to draw. Its members clearly showed themselves to be against the convention of the artist as some sort of exceptional being who masters a technique or possesses some ability distinguishing him or herself from the rest. But more than

that, they also repudiated the idea of the artwork as a culminating and fixed, closed entity. Art was thus to be understood as an open process, as an experience.

In a similar vein, the members of the GAS-TAR/C.A.Pa.Ta.Co collective defined themselves as “anartists,” a play on words between “anarchist” and “non artist.” Nevertheless, it must be pointed out that, in contrast to the aesthetic-political pedagogy linked to the actions of the human rights movement, whose social influence extended far beyond the members of those collectives, in the case of TIT or Cucaño the “socialization” of art based on the critique of the bourgeois artist found a more restricted sphere of reception, inseparable from the spaces of invention and relationality conceived by both groups: creative and clandestine subterfuges from which surrealist impulses emerged whose contagion was seen as the best way of recruiting new members for the collective delirium they were promoting.

In Brazil, during the inauguration of the 15th São Paulo Biennial on 3 October 1979, Viajou Sem Passaporte, another group of Trotskyist-surrealists of the time, carried out a markedly ironic action. The artists entered the site of the Biennial blindfolded and with their ears plugged. They were led by a person without a blindfold to whom they were joined by a rope. While they walked through the exhibition, they would approach the paintings, installations and sculptures and say such things as “Oh, this is marvelous!”, “Sensationall!”, “Just brilliant!” Visibly ruffled, the governor and the authorities sought to have the group removed so as not to disrupt the official protocol of the inauguration. The media described the young artists’ action as a “protest” done by a “group of independent artists,” who, moreover, left the São Paulo Biennial distributing fistfuls of leaflets stamped with the words: “I’ve been to the end of the decade – ENOUGH.”

As a result of this action, several members of Viajou Sem Passaporte, together with other artists (many of whom belonged to other such collectives as GEXTU, 3Nós3 or D’Magrela), launched *Evento Fim de Década* with the support of the municipality of São Paulo. The idea was to celebrate the end of the 1970s with an artistic event that would socialize, in precarious and dilettantish fashion, ideas and materials invariably reserved for an élite. They reflected the will to radically transform a cultural situation into something that would repeat “the inexistence of debate” and “the lack of questioning that has virtually paralyzed the artistic field.”<sup>4</sup> Days before the event, the group organized mass calls and preplanned actions of dissemination in order to gain public participation. One of them took place in

a metro station, where the group of independent artists distributed blank pieces of paper amongst commuters, who then followed a line all the way to a bank where a member of Viajou Sem Passaporte stamped the papers with the same words that had been distributed during the intervention at the São Paulo Biennial.

During *Evento Fim de Década*, carried out over one day on 13 December 1979, in the Praça da Sé, at the very heart of São Paulo, the collectives divided up the square into 13 different bases with ephemeral propositions of participatory games intended to interfere temporarily with the routine of the many people who crossed through the area on a daily basis, including the creation of mobile sculptures made out of cardboard boxes, projecting films in shops, musical improvisation, a mail art workshop, painting, carnival – like clusters, marionettes and a barter market.<sup>5</sup>

The socialization of art as put forward by the Chilean collective CADA was situated elsewhere. More than challenging the ideal figure of the bourgeois artist by socializing a technical skill or supporting a shift in appreciation of the artist from individual ontology (the being of genius) to social fact (collective doing), the point was to multiply exponentially the number of persons able to bring about the creative opening of worlds. This is something that is traditionally associated with the artist, in such a way that the process itself would impact on changing the life of the community which, at the time, found itself locked into the oppressive forms imposed by the dictatorship. In this sense, the reference for the shift in the social conception of art is not so much the historical quote from Marx and Engels at the beginning of this section as a contemporary reference from the art world, namely German artist Joseph Beuys, who had direct influence over art and politics collectives active in the eighties in Latin America. The German artist was constantly brandishing slogans like “Everything is art, everyone is an artist, art is all in your head” or the concept of “social sculpture,” ideas taken up by CADA in their plan to displace the connections between art and life beyond the limits imposed by cultural institutions. This is what transpired in an action like *¡Ay Sudamérica!* in July 1981. The action consisted of flying a series of small planes over the city of Santiago which, referencing and transposing the bombing of the Palacio de la Moneda eight years earlier, dropping over certain populations of Santiago de Chile enormous quantities of flyers in which there was a text that, in the face of the foreclosure of revolutionary expectations imposed by the coup in 1973, opened the way for hope in the future of common life in Chile. A fragment of the text<sup>6</sup> looked to sensitize the



## SOCIALIZATION OF ART

people reading it to their natural, social and affective landscapes. The text affirmed that identity is conferred by a person's daily work as well as extolling the need for happiness in working together. This work is ongoing because everyone strives to redefine mentally and physically the contours of their life, constituting themselves in this way as artists.

Beuys' influence is also measurable in some of C.A.Pa.Ta.Co's actions and posters, although unlike what occurred with the discourse of individual and consecrated artists like Beuys, here the idea that anyone can be an artist is applied to the members of the collective themselves, as well as to its extended and potential number of collaborators. In fact, the notion of the "social readymades," crucial to understanding some of the collective's interventions, brought about a shift from the Duchampian concept from the object introduced into the realm of art toward the creation of situations in the public sphere. In this way, they synthesized the concept of the readymade with Beuys' notion of "social sculpture."<sup>7</sup> For the German artist, Duchamp's silence following the exhibition of readymades was overrated<sup>8</sup> and had contributed to the fact that the radical questioning of the conventions of art had not led to an expansion in the power of the concept of art able to take hold in the very heart of political and social praxis. For Beuys, while Duchampian nominalism made it possible to show that any object whatsoever could be perceived as art, the next step was to think of art from a perspective between anthropology and anthroposophy, as an active element in the configuration of social life. Leaving aside both Duchampian withdrawal and Beuysian messianism, the conceptual synthesis proposed by the social readymade of C.A.Pa.Ta.Co's actions situated their sphere of influence in social conflicts. In his text "De *Tucumán Arde* al 'ready-made social'," first presented during the Tomarte festival (Rosario, 1989), artist Graciela Sacco established the following difference between the culminating experience of the 68 generation and the concept of the social readymade: "unlike *Tucumán Arde*, the social readymade is not a work that can be described but rather a concept that is applicable to different artistic productions."

AL, AM, JV

### NOTES

<sup>1</sup> Karl Marx and Frederick Engels, *The German Ideology*, in *Collected Works 1845-1847*, Vol. 5, Moscow: Progress Publishers, 1976, p. 394.

<sup>2</sup> Between 1985 and 1986, she published five issues of *HOJE-HOJA-HOY*, a periodical which she jointly self-managed with Hilda Paz, Susana Lombardo, Gustavo Mariano, Daniel Gluzmann, Gabriela

Hermida, Alfredo Mauderli, Juan Ferreira and Martín Eckmeyer.

<sup>3</sup> "Every actor in the TIT had to be a provocateur. To change all the platitudes, the mediocrity and the fear around us. Provoking, wresting people from their natural state." Interview with Pablo Espejo, 2011.

<sup>4</sup> Excerpt from the call for public participation in the *Evento Fim de Década*, launched by the groups Viajou Sem Passaporte, 3Nós3, GEXTU, D'Magrela and others.

<sup>5</sup> Regarding the *Evento Fim de Década* see 3Nós3, D'Magrela, Viajou Sem Passaporte, GEXTU, *Top Secret: Evento Fim de Década - set. a dez. de 1979* (catalog), Sao Paulo, 1979.

<sup>6</sup> See p. 47.

<sup>7</sup> According to testimony from "Coco" Bedoya, it was Rolf Knippenberg, who had taken part in the activities of the Grupo Paréntesis in Lima, who translated a text by Beuys for them, which had to do with the concept of "social sculpture" as a means of overcoming the limitations of the readymades.

<sup>8</sup> Beuys did a performance using this title in a Düsseldorf television studio in 1964.



## PARTICIPATORY POSTERS

Many initiatives carried out by the Frente por los Derechos Humanos, a collective of young people in support of the Madres de Plaza de Mayo, and by the GAS-TAR group (which later became C.A.Pa.Ta.Co), reveal the participatory dimension inscribed in graphic devices. The "work" was completed and took on meaning in the action and decision of the anonymous other, implicated and interpellated in the street. The aspiration to "Unite art and struggles," one of GAS-TAR/C.A.Pa.Ta.Co's frequently used slogans, found concrete expression in this kind of dispersed and multiple street participations. The collective defined itself as an "interdisciplinary art group proposing to collectivize the artistic-cultural means of production."<sup>1</sup>

One of the collective projects carried out in Buenos Aires was the creation of murals done with photocopies of photographs of the disappeared, which started on 8 March 1984, the first International Women's Day after the return to democracy, in which homage was paid to the Madres for their heroic gesture against the dictatorship. Using the photo archive assembled by the Mothers, and utilized on a variety of supports in mobilizations, some 50 photographs of men, 50 of women and 25 of children were selected, all with their names and dates of disappearance, and enlarged to 30 x 42 cm and then reproduced in 150 photocopies each. Sets of these faces were pasted up on urban walls with the explicit invitation to passers-by to colour them in with crayons

S

(the way early black & white photographs were illuminated). After a week of this activity, several Mothers asked that the photocopies not be painted, thereby restricting the proposition's participative dimension.

Several months later, in the context of the 4th Resistance March (December 1984), the GAS-TAR group led another participatory initiative, "Afiche para terminar entre todos." According to Fernando "Coco" Bedoya,

in her declarations Hebe de Bonafini insisted that no further absences should be represented, nor portraits be put on walls. It was vital that the people be shown who was responsible for the terror, who the perpetrators of all these genocidal crimes were.<sup>2</sup>

At this demand from the leader of the human rights movement, they decided to shift the focus of denunciation from the victims to the victimizers. The planographically printed poster showed unfinished depictions of two repressors with the slogans "No Amnesty" and "Perpetrators of Genocide." One of them was based on an unrecognizable photograph of Videla, the former dictator, and another image (of a repressor in profile) suggested someone from the police, the army, a low-ranking task force – in other words, representatives of those exonerated by the Ley de Obediencia Debida (the so-called due obedience law) – from whose mouth emerged the silhouette of a rabid dog.<sup>3</sup> The poster left some areas blank (in the faces of the figures and much of the lower portion). On 21 December, a screen-printing table was set up in the Plaza de Mayo and an open-air workshop got underway. A working group printed some 3,500 posters. Another group intervened, painting little stick figures, swastikas, skulls, bars or texts on the posters while a protester called out the names of the repressors. Yet another group of demonstrators set about putting up the posters in the area surrounding the Plaza.

In reference to this action, the critic from the daily *La voz* asserted that

"the social function of the visual artist is taking root in the midst of the people and at the very vertex of their struggle. Of course this function of the artist is foreign to the mandarins of art who bask in the murky values of the market. This task outside the classical realm is linked to the engravings of Guadalupe Posadas in the Mexico of the peasant uprising, the engravings of Goya and the posters of the Spanish Revolution, but fundamentally to a new expressive form that requires genuine participation to execute the artwork.<sup>4</sup>

Finally, given its sheer scale, it is worth mentioning another campaign initiated and carried out by the Frente por los Derechos Humanos, "Dele una mano a los desaparecidos," that travelled around the world and managed to collect almost a million hands in 86 countries in the southern summer between 1984 and 1985. The idea, akin to using the human body to produce the silhouettes, was to involve those who joined the campaign in the gesture of placing their hand on a sheet of paper, and having the contours traced by a Madre or other activist. Then, the participant could write something, such as a name, a slogan or a message, on the paper. Amongst the many thousands of anonymous hands was a "famous" one, that of Italian president Sandro Pertini, who wrote: "This is my left hand, the hand of the heart, full of anguish for the cruel fate of the disappeared." The outlines of 90,000 hands were hung on wires forming long banners that filled the streets between the Plaza de Mayo and the Plaza Congreso in Buenos Aires, the route of the march held on 24 March 1985, on the anniversary of the coup d'état in 1976. Thousands of other hands were pasted on walls. "Each one of the hands is a inhabitant who participated, a person who exercised their right, who decided, who made democracy."<sup>5</sup>

AL

#### NOTES

<sup>1</sup> Unauthored, "Miserere para el equoco," in *La Bizca*, Buenos Aires, N° 2, Autumn 1986, p. 17.

<sup>2</sup> Fernando Bedoya, "No a la amnistia. Un afiche para la participación," in "Madres de Plaza de Mayo. Un espacio alternativo para los artistas plásticos", dossier published in *La Bizca*, Buenos Aires, Year I, N° 1, November-December 1985.

<sup>3</sup> The reference alludes to declarations by Hebe de Bonafini with respect to assertions by Interior Minister Antonio Troccoli to the effect that the disappeared were outside the country or had been executed without due process: "[Minister Troccoli] should be aware that it was not just a single pitbull that went on the attack but an entire army of murderous pitbulls that the people maintain with great effort and, for that very reason, we will not allow them to continue murdering either pitbulls or their owners." See "La saga de los dogos," in *Crónica*, Buenos Aires, 7 January 1985.

<sup>4</sup> M. López, "Plástica y derechos humanos. El arte y la sociedad," in *La voz*, Buenos Aires, 2 January 1985.

<sup>5</sup> The description draws upon the following notes: Madres de Plaza de Mayo, N° 3, p. 13, "Dele una mano a los desaparecidos" [Give a Hand to the Disappeared] and "Editorial: Madres + Manos = Juicio y Castigo" [Editorial: Mothers + Hands = Trial and Punishment]; N° 4, "Editorial: las manos son por Usted" [Editorial: the hands are for you]; N° 5, p. 10: "El triunfo de la memoria" [The Triumph of Memory], p. 12: "Los que hicieron posible la marcha" [Those who Made the March Possible], *Boletín, publicación de los artistas del Movimiento al Socialismo*, N° 6, p. 20: "Un millón de manos. Reportaje a Pedro Lanteri," in *La Voz*, Buenos Aires, 24 January 1985.

## STRATEGY OF JOY

### DANCING TILL YOU LOSE HUMAN FORM

"Normally, human forms are rigidified, armoured. In the heat of the emotions, they once again become plastic and can be remodelled. Rock music encounters tend to produce that heat, but it's a matter of chance," wrote the Argentine band Los Redonditos de Ricota in September 1983.

To induce the possible conditions that can carry off such a mutation was, perhaps, the group's wager from its beginnings, in the years of Argentina's last military dictatorship. In their first concerts – experimental encounters that mingled circus acts, monologuists, strippers, poets, visual artists, with over ten instruments onstage – it was a matter of making sure that all that commotion would pass through people's bodies.

Dancing to the point of shedding human form: such was the invitation and the promise Patricio Rey and his group Redonditos de Ricota made to their followers.

"There were so few of us," recalls Indio Solari, leader of the group, "that the edge of the stage became porous and freed artists and spectators from their usual roles. The idea was really about losing human form in a trance that undid established categories and gave way to revealed emotions".<sup>1</sup>

Lively, alert bodies, receptive to new stimuli. Bodies ready to perceive the sensuality of the senses in some different way. Bodies open to unusual impressions. Bodies which enunciate what can't be expressed in words. Movements and energies which, in Gurdjieff's words, summon up information beneficial to one's being. Dance and dancing as generators of experiences able to awaken a new state of consciousness of the world. Musicians as those responsible for transmitting those discoveries. As long as the world outside seemed marked by terror, and daily life was plagued with fears and absences, the subterranean world of concerts became a space of overflowing life, of intense closeness, of collective fusion in events rife with delirium and freedom.

"The tools for change are as countless as the planes of reality are multiple," proclaimed the 1973 manifesto "Las pieles del fracaso" [The Skins of

Failure], by writer and journalist Miguel Grinberg. Shedding human form might be thought of as one of those multiple transformation tools fostered by exploring other latitudes of consciousness. Shedding human form as an invitation to mutation, as an exit from oneself toward new parameters of the sentient. Shedding human form as a choice of path of permanent self-creation, of the free spirit emancipating itself from reason and modern Western dogmas in search of a different sensibility. A mode of flight for the individual subjected to routinized varieties of common sense that define how and what bodies, souls, thoughts, behaviours, and wills should be.

A politics of ecstasy in which retribalization, primitivism, chamanism, beat driftings and accursed philosophies are fused. A politics of dislocation that refuses absolute values and steers clear of pre-established ideological maps. A call to movement that is also an appeal to difference and to estrangement from one's own truths. An invitation to diversity, to incessant investigation, to the unclassifiable. Because, as Solari says, "only what has no identity survives".<sup>2</sup>

### PROTECTING ONE'S STATE OF MIND: THE BODY AS JOY

The politics of ecstasy was also a politics of protection of states of mind, in which pleasure reigns as an organizing principle of actions and choices. Distrusting what does harm and following the wake of what gratifies was the rule of conduct that guided Patricio Rey and his Redonditos de Ricota when, at the height of the dictatorship, the group was concerned with creating spaces for relief and comfort that could foster the expressive explosion of sensations:

"A good state of mind is like a better-priced religion. Its main commandment is: THOU SHALT NOT BE BORED! During the military dictatorship it was necessary to create underground hideouts, lairs for Dionysus; to try and ensure that fear would not paralyze us and love wouldn't be discredited; that it could keep functioning as the simple desire of good for the other; that joy not be parodied and that beauty should appear, even if only sporadically".<sup>3</sup>

The Dionysiac, the feeling Nietzsche described by using the metaphor of inebriation leading to the dissolution of individuation, functioned as a guide for the construction of scattered little capsules of group life.

With the advent of democracy, the Dionysiac dens meant to protect one's state of mind multiplied,

S

fomented by artists, musicians and intellectuals who propounded a set of new aesthetico-political practices in which play, humour, the body, pleasure, dance, the emotions, ironic distance and the relationship with the other assumed privileged roles.

Visual artist and sociologist Roberto Jacoby used the term “strategy of joy”<sup>4</sup> (2000) to refer to the disruptive cultural actions that ensured the defence of the state of mind and sought to strengthen the potentialities of bodies in the face of the ferocious strategy of concentration-camp-like order and annihilation practiced by State terrorism.<sup>5</sup>

During the eighties, the “strategy of joy” was developed as a molecular form of resistance, shaping an intricate scheme of forms of microsocial encounter in bars, discotheques, train stations, clubs, parks or basements in ruins. Unconventional spaces on the art circuit, intermittent or short-lived in many instances, at other times created by their very protagonists as a meeting point and place for collaborative art-making. A political wager/response of resistance, but also of confrontation which, in drawing upon the subjects’ affectivity, aimed to restore the social bond broken by the power that could make people disappear by establishing other forms of sociability.

Thus, through a relational and festive aesthetics-politics, one which aimed at generating spaces for experimentation, enjoyment and interrelating, the defence of one’s state of mind also became a defence of life and an insubordinate recovery of joyful passions. If to ensure their own exercise, the powers draw upon the composition of affective forces directed at saddening and splitting up our relations, joy could be, as Spinoza sees it, that core-passion that is fundamental for forming a new political community apart from fear, sadness and inaction.

The generating of joyful affections able to enhance the potential for taking action therefore proved to be an entirely significant emancipatory gesture, albeit questioned or disqualified as an everyday micropolitics that eluded the ideas of revolution and militant commitment Latin America left. In a country of terrified, tortured, disappeared bodies, the bodies exposed in their enjoyment were disconcerting, troubling, even more than the words or actions of protest taken up by some of the most prestigious “committed” artists of the era.

#### PARTYING AND POLITICS

“It was a party,” all those who were part of the spaces in which the “strategy of joy” was implemented with

all its lack of inhibition agreed. And it is no wonder that *party* should be the word chosen to describe what went on there. For its muddled excitement, its collective raptures, its excesses and exuberances, the ebullient time of the party contrasts strongly with that of the daily life taking place within the structure of prohibitions that ensure the orderly reproduction of the world. Celebration interrupts the normal routine and with its jubilant chaos temporarily suspends the responsibilities of daily life, offering the right scenario for movement, excess and revelling in the senses.

This is how Roger Caillois understood the matter, remarking, in his theory of the festival that festive encounters pit “an intermittent explosion to a dull continuity, an exalting frenzy to the daily repetition of the same material preoccupations, the powerful inspiration of the communal effervescence to the calm labors with which each busies himself separately, social concentration to social dispersion, and the fever of climactic moments to the tranquil labor of the debilitating phases of existence.”<sup>6</sup> In the years of the dictatorship and post-dictatorship, the fiesta offered the chance of another world, unstructured and pleasurable, in which its participants felt supported and transformed.

Parties know more than those who create them, remarked one journalistic chronicle of the era, alluding perhaps to the (re)creative dimension of these festive encounters. Whence their political potential as a generator of meeting spaces able to intensify the flows of vital energy and arouse states of collective effervescence that re-signify crystallized meanings. The celebration as a scenario in which group integration and creativity condense and assimilate; a time of the highest expression of social vitality in which the creative deployment of forces is able to breed new ideal conceptions that imprint other meanings onto collective life.

Thus, it may be thought that against the atomistic conception of citizenship and social life that the dictatorship operated on, the underground parties of the eighties set the values of collective production and creation through collaboration. They exchanged isolation, enclosure and clandestinity for the group encounter, visibility and delight in contact with others., In contrast to the martyrdom and suffering of torture, they proposed heightening the senses and recovering the body as a surface of pleasure. They criticized the structured and hierarchical form of organization of the military – and guerrilla – organizations from the point of view of self-managed work, performed without directors, and of the fusion of

disciplines and artistic languages. They invented new aesthetics in dress, extravagant and androgynous, which upset the traditional assignments of gender vis-à-vis the uninspiring, homogenizing impositions of power in the realm of fashion. They challenged the techniques to discipline and normalize the military power deployed with a political strategy that aimed at mutation, at protection of states of mind, and the spreading of lively, cheerful affections. The militancy they proposed, in this direction, was the militancy of humour, the militancy of pleasure, sexual militancy and militancy of expression as new forms of political practice. In short, they promoted, a set of new and irreverent ideal conceptions that burst in as alternative values to those the military dictatorship aimed to establish. Ideals thrown in as a bonus to the real with a high revitalizing power, helping to mend a social fabric torn apart by terror. New modes of being and of doing which were not mere abstractions, but rather were interwoven into society in all their liberating potential, and served as a reference, a point of departure for the generations to come.

DL

My warm thanks to Gisela Laboureau, Darío Sztajnszrajber and Nicolas Viotti for the materials and the talks we had, which contributed stimulating ideas and questions to my work on the eighties in Argentina.

## NOTES

<sup>1</sup> Interview with Carlos Solari by Daniela Lucena and Gisela Laboureau, 2011.

<sup>2</sup> Interview with Carlos Solari by Marcelo Figueras, *La Razón*, Buenos Aires, 1986.

<sup>3</sup> Carlos Solari, *idem*, 2011.

<sup>4</sup> Roberto Jacoby, "La alegría como estrategia," in Ana Longoni (ed.), Roberto Jacoby, *El deseo nace del derrumbe*, Barcelona, Madrid, Buenos Aires: Ediciones de La Central, MNCARS, Adriana Hidalgo Editora, 2011, pp. 410-412.

<sup>5</sup> The "strategy of joy" may be thought of as the B side of that other strategy deployed in the same period by the Mothers of Plaza de Mayo and the human rights movement, the goal of which was to denounce and give visibility to the absent bodies of those disappeared by the military government, and whose focal point was the artistic-political action of the *Siluetazo*, or mass body outlining. In both of these, it is bodies that are given presence to demand what has been denied to them: absent bodies that become visible through a body-image-outline that gives them back their historicity; joyous bodies that elude guilt and fear in order to recover their connection to other bodies through a new aesthetic, in the sense of some external perceptual sensitivity.

<sup>6</sup> Roger Cailliois, *Man and the Sacred*, Chicago: The Free Press, 1959, p. 99.



## TRAVESTISMS

To speak of “travestisms” as one of the concepts that gave meaning to certain artistic practices and critical discourses in Latin America as of the 1980s implies a prior acknowledgement, in the plurality of *travestisms*, of a figure of multiple complexities that embodies and combines within itself manifestly differentiated elements: concrete and incarnated life experiences of economic precarity and bodily mismatch; aesthetics of Baroque transgression from sexual binaries; and the density of theoretical reflection on gender and its contemporary production.

The figure of the travesti in the art of Latin America – and particularly of Chile – took shape within this same ambiguous plurality. Firstly, through the (photographic and testimonial) portrayal of these life experiences that had been excluded from – while also challenging – the frames of cultural, sexual and economic norms.<sup>1</sup> Secondly, through the tactical use of travesti aesthetics by artists who had experienced the insubordination of male and female genders in such disciplines as performance or painting<sup>2</sup> to dispute the canons of representation of the Latin American (or *Latin Americanist*) national image. And thirdly, through a theorization that productivized these artistic practices as the material substratum of a local critique of gender inspired by post-feminism and post-structuralism.<sup>3</sup> Such a reflection not only gave them interpretative sustenance (“theoretical legitimacy”), but at the same time complexified the relationship between artwork and aesthetic critique, first of all because of its parallel temporality (the text was not always a reading subsequent to the work, but at times accompanied it or even directly preceded it). Moreover, the profundity of these texts on practices that played with the superficiality of gender appearances (travestis) dislocated, in its very construal, the oppositional distance between interiority and surface.

### TRANS IN LATIN AMERICA

Latin America's image has been built upon a series of tensions and contradictions that overlap with the dichotomous paradigms of the male/female gender binary. Drawing upon the cultural discourse produced in the 1980s, it may be argued that the trans conflict in Latin America was based on the uncertainty

resulting from shocks felt in the configuration of a Latin American identity, stemming from its refractory historical, geographical and culture status as “other.” This *refractory* position implied, on the one hand, that local reception, always out of step with metropolitan cultural products (art, theories, fashions, and so on), should inflect them in ways that were dissimilar to that of the original point of reference, producing a different and particular result that would never be identical to the model. On the other hand, it implied the radicalization of the identity-framed tension between being in and out, i.e., the way it was construed “from within” and how it was constructed through foreign eyes. A dichotomy that revealed the conflict between what one “is” internally (the fictional but self-conscious narration of an identity of oneself) and how one is seen by someone on the outside, and how the outside “surface appears”: the arbitrary perception occasioned by the other in keeping with certain criteria of perception, paradigms of interpretation and politics of seeing. An “inside / outside” inevitably fraught with the gendered imaginary of the female / male dichotomy.

Latin America has therefore been constructed from within through the masculinist fiction of rescuing a pre-Hispanic history that has resisted Eurocentric universalism, the heroic emancipatory gesture of the struggles for independence and the heroes (the founding fathers) involved, and the arrival in Latin America of modern utopias in which development overcomes the inevitable challenges and obstacles posed by a hostile natural environment.

Meanwhile, from the outside, it has been construed as “feminine” (more natural, wild, sexual, experiential, passive, reproductive, etc.), as opposed – on this occasion – to the “masculine” (rational, technological, cultural, active, productive and penetrating) first world. It is through this exoticizing prism that Latin America has been seen historically as an original stronghold, in which the uncontaminated of the maternal (mother earth) is superimposed on roles in the world economy between countries producing raw materials and industrialized countries, and on the peripheral processes of enlightened modernization.

For theorists such as Nelly Richard, works like those of Chilean artist Juan Dávila<sup>4</sup> expressed Latin America's travesti metaphor as “parody of the parody of a parody”: Latin America as a refractory geography, a peripheral mixture of metropolitan references without an original upon which it was based. Drawing attention to the Latin American as some sort of inessential collage generated yet another contradiction, this time regarding *origin*, as an unsupported effect

of this relationship between centre and periphery. The inessential character – as copy – of what is Latin American seems on the one hand to reinforce the “original” centrality of the metropolitan centre from which what was subsequently copied emerged – as a reference. But at the same time, the unveiling of Latin America as a parodical copy ended up dismantling the fantasy of the original that had already identified Latin America as a virgin and natural territory.

Karina Wigosku has pointed out this connection between Latin America and the travesti on the basis of its “declassification as the ‘third’... analogous to Latin America being defined under the heading of ‘third world’.” In this respect, the presence of the travesti has produced a rethinking of the crisis of both sexual and national belonging, a connection in which the lack of belonging to a nation is superimposed (as “travesti discourse of decolonization and postcolonial resistance”) on the lack of belonging to a gender as required by a stable and secure identity.

#### TRAVESTISM IN CHILEAN ART: DICTATORSHIP AND POST-DICTATORSHIP

The Chilean military dictatorship was the authoritarian and repressive contextual framework in which travesti-centred aestheticizations were able to deploy their greatest disruptive capacity, opposing and dislocating the norm. In the framework of the military dictatorship, the travesti was interpreted as a figure who was able to “undermine the double order of obligatory and pretence masculinity and femininity,” a double order that was based on the fact that the dictatorship reinforced the hierarchical domination between the authority of power (the country’s military government) over a subjugated citizenship (stripped of rights, abused, tortured, assassinated and disappeared). This extreme model of dominant (masculine) and subjugated (feminine) power is linked in theory to a reinforcing of the normative roles of gender, which, in keeping with this logic, was promoted by the military dictatorship: a firm and coherent masculinity and femininity linked to the stereotypes of traditionalist culture, a normative intelligibility of genders that was to find its way into the military program of constructing a patriotic ideal of the nation under the conservative emblem of the nuclear family.

In general terms, the concept of travestism in art refers not only to an art involved with certain particular expressions of sexual gender, but may be used to rethink the same relationship between art and politics of the period. In effect, travestism was central both to

neo-avant-garde expressions of the “politicization of art,” that is, the aesthetic practices that were involved in a confrontational dialogue with the contexts in which they emerged, as well as to the expansion of the margins embraced by “the political in art,” due to the incorporation of novel elements alongside those that until that time had been classified under the heading of art and politics: the questioning of male/female genders and sexualities dissenting from the heterosexual norm. But, even more than that, the critical art of the 1980s – and not only the “homosexual” variant – had recourse to a certain *travestism* of subversive signs (passing something off for something that it is not) as a strategy to elude the codification of surveillance that the dictatorship exercised over art and other forms of cultural expression, by experimenting with oblique languages, encrypted codes and testing out new formats. “Travestism in (neo-avant-garde political) art” was the contextual tactic that made it worthwhile resorting to disguises and masks as a strategy of critical production, in order to go unnoticed and elude the régimes of repressive codification and the censorship of the militarized frame.<sup>5</sup>

A second insubordination of travesti art was provided by the practice of “de-authorization,” i.e., a direct challenge to the power of the author based on the artistic tradition of the signature, on the use of quotation (insubordination to the ideology of “the original” in art) and on the use of other names and nicknames (insubordination to the ideology of patriarchal power of the author as creator).

#### TRAVESTISM IN POST-TRANSITION: QUEER THEORY AND CONTEMPORARY ACTIVISM

The travesti aestheticization of the 1980s has grown in intensity since the end of the nineties, both through the unavoidable incorporation of the queer debates taking place in the realm of the critique of gender and through the emergence of militant trans activism.

Queer theory of the 1990s and its inscription in Latin American debates can be delineated in different ways. On the one hand, an effect of *interpretative hegemony* of local processes on the basis of metropolitan notions. Queer theory, based on the travesti figure of drag as the paradigm of understanding of gender in terms of its “performative” construction (gender as the inessential effect of gestures, cosmetics and poses, naturalized by conventionalism of the normalizing power of cultural intelligibility), meant that retroactively, and by extension, any travesti gesture – including those beyond the metropolitan

T

borders – was introduced into the field of universal understanding of the queer. Thus, much of the specificity of the processes to constitute the travesti in Latin America has been obliterated by being all-too-quickly catalogued – without adequate questioning – under the centralizing interpretative categories of queer studies, as defined in academic circles in the United States. Hence the radical importance of the critical recovery of these differentiated genealogies specific to sexual dissidences in Chile and other countries of the south. If one follows the track of the artistic works and their frames of reading (texts and essays written by theorists in Latin America), it is possible to map out this genealogy.

In books such as *Masculino/Femenino*, Nelly Richard proposes a de-essentialist reading of the feminine, asserting that “the travesti needs to disguise the woman (covering her image in signs as clothing, masking it with figures) to be able to assume her disguise by stealing her masks.” From this point of view, what the female travesti repeats in the woman is not her essence but some “superficial cladding.” Previously, in a text written in 1982 and showing the powerful influence of philosophers such as Gilles Deleuze, Cuban intellectual Severo Sarduy affirmed that the “unlimited drive for metamorphosis (in the travesti) cannot be reduced to the imitation of a real, particular model but is rather hastened in its pursuit of an infinite unreality.”<sup>6</sup> And, at the same time, he drew attention to another, less “mimetic” objective of travestism: intimidation, “since the frequent unevenness of make-up and disproportionate use of cosmetics, the obvious artifice, the multicoloured mask, paralyze or terrify.”

When Sarduy points out that travesti simulacre, unlike the copy, dramatizes its appearance, or rather, does not claim to reproduce the original “on the basis of true proportions” but rather simulates – in its baroque appropriation – what could be called *verisimilitude*, which is alternately armed and disarmed depending on the viewpoint of the observer, the important thing is less its proportional fidelity to a canonic model than rather the sensationalism of the simulacre.

In keeping with this line of thought, Richard established a distance between metropolitan models of travestis in New York (as seen in the famous documentary *Paris is Burning*<sup>7</sup>) and Chilean travestis.

In her opinion, the New York travestis made perfect use of travestism in order to infiltrate the dominant code with the discourse of marginality. This sort of practice enables theorists like Judith

Butler to argue for the inessential character of gender identities, made evident by the aesthetics of travesti disguise and its imitative sensationalism. Conversely, for Richard, Chilean travestis “de-idealized the femininity of high fashion with their vulgar satire by bringing *the copied* into a violent clash with *the original*.” In this respect, the Latin-American – as opposed to the metropolitan – travesti, far from copying an ideal model, de-authorizes the model by “pulling the face of some wild-eyed, inharmonious character,” throwing into question the whole process of copying, while at the same time drawing attention to “the patches of poverty and implausibility that separate each loose fragment from its peripheral, declassified body.”<sup>8</sup>

Secondly, queer theory can be analyzed on the basis of its critical effect on speculations regarding the truly subversive potential of marginal identities, a point that within queer theory itself has recently come to question the transgressive power attributed to the figure of the travesti (or any other identity-based figure), raising once again the question of the subversion of gender as something not previously connected to a model of identity or to a given subversive figure, but rather to a critical and radical relationship between a practice and its context.<sup>9</sup>

Lastly, travesti and trans activism, initially integrated within NGOs of the LGBT movement and subsequently expressed in collectives and autonomous trans organizations, began in the nineties to grant “reality” (demands regarding class marginality, disputes by bodies unadapted to the system of genders) to an issue that had been excessively aestheticized and hegemonized by the cultural critique of art and largely centred around reference to “surfaces, masks and disguises.” Travesti political activism initially foregrounded questions concerning social hardships, economic precarity, exclusion from the education system, and, more recently, public debates such as legislation on questions of gender identity or the depathologizing of transsexuality. These were issues that incorporated a certain urgency and, in a sense, contested, or moved away from the aesthetic romanticism with which theory had clad the figure of the travesti, giving greater complexity and intricacy to contemporary intersections between art, politics, sexuality and commitment.

FR

#### NOTES

- <sup>1</sup> We are drawing here on the research initiated in 1981 by Paz Errázuriz on transvestite brothels in different Chilean cities that

## TRAVESTISMS

culminated in a book of photographs and texts published together with Claudia Donoso, *La Manzana de Adán*, Santiago de Chile: Editorial Zona, 1990.

<sup>2</sup> This is the case of Chilean artists Carlos Leppe and Juan Dávila, both members of the so-called Escena de Avanzada.

<sup>3</sup> For a more in-depth discussion, see Nelly Richard, *Cuerpo correcional*, Santiago de Chile: Francisco Zegers Editor, 1980, and *La cita amorosa: sobre la pintura de Juan Dávila*, Santiago de Chile: Francisco Zegers Editor, 1985.

<sup>4</sup> For instance, for Nelly Richard, the painting *El Libertador Simón Bolívar*, by Juan Dávila, which shows the Latin American hero with female and indigenous features, "satirized the patriarchal ideologemes of Latin Americanist discourse." In Nelly Richard, *Residuos y metáforas*, Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1998.

<sup>5</sup> A reading of neo-avant-garde style political art in terms of transvestite art can be applied to the emblematic case of the Escena de Avanzada in Chile.

<sup>6</sup> In Severo Sarduy, *La Simulación*, Caracas: Monte Ávila Editores, 1982, p. 14.

<sup>7</sup> *Paris Is Burning* is a 1990 documentary directed by Jennie Livingston. Filmed in the mid to late eighties, it shows the movement known as "dance culture" in New York, which features a majority of Latino and African-American gays and travestis.

<sup>8</sup> Nelly Richard, *Residuos y metáforas*, *op. cit.*, p. 123.

<sup>9</sup> The debate triggered by the appearance of *travestis* on television or – as was the case in Chile – the support of the *travesti* movement for the privatization of health care companies in Chilean right-wing municipal politics underscores the idea put forth by Sebastián Reyes that "sexual marginality and political dissidence do not necessarily go hand in hand," Sebastián Reyes, "Lavín, San Camilo y los travestis," in *Revista de Crítica Cultural*, Santiago de Chile, N° 25, November 2002. Similarly, questions have been raised as to the subversive nature have attributed to the travesti or other marginal identities by academia, particularly regarding the danger of a theoretical re-appropriation of these experiences of marginalization, which have been put into the exemplifying service of a given theoretical outlook.

## UTOPIA

Endless reservoir. A sensation, a solar plexus. Blamed for many disappointments, probably unfairly. Thing of the past.

It has been clear for as long as they have existed that utopian formulations are perilously close to their own nemesis and, what is worse, that the one seems to slip into the other with alarming fluidity. For the most part, what we have accepted as Utopian has been overarticulated and underexpressed; prescriptive Utopias, normative and definitive, orthodox and calcified in their recipes for the good life, the moral life, the perfected society; Utopia as emancipation, the ethical-political Utopia as clarion achievement of reason, so key to the vision of modernity – unsalvageable now, inert, vain acrobatics and musty scenography which fails to arouse even irony. Utopia's internal conflict has only grown sharper over time as the various political or social arrangements so designated have risen and failed, leaving us disillusioned with, weary from and wary of the effort. There was no shock of the sudden death but rather a slow agony when utopia died, and we all watched it; it leaves no mystery in its wake.

The end of Utopia, definitively, but curiously, not at all the end of the utopian imaginary – utopia uninscribed, undetonated – which remains the itch somewhere deep within us. Utopia for us exists more as a kind of palimpsest, an alluvial deposit of its passing by, something like the stiff neck that comes from wrestling in a dream. In titling an article "The Frontiers of Utopia" not long after the fall of communism and shortly before his death, Louis Marin noted that it referred "both to the frontiers that define and limit utopia... and secondly, the frontiers that are created by the utopian imagination, if that imagination is indeed capable of such an act..." Utopia is, for Marin, not a matter of representation, icon or image, but rather of "fiction-practice."<sup>1</sup> It is a "horizon that closes a site and opens up a space."<sup>2</sup>

As baptized by Thomas More, utopia is both a No Place (*ou topos*), and also the Good Place (*eu topos*), linked to ideas of eudaimonia – a perfect time, and eupsychia – a perfect state of consciousness). It is therefore, as Marin says, "a paradoxical, even giddy toponym, since as a term it negates with its name

the very place that it is naming."<sup>3</sup> The utopian imagination activates an inescapable contradiction: its figurations must on the one hand achieve specificity, detail, concreteness, in order to be something more than just luminous dreams afloat in a void, but on the other hand the fixity of representation runs counter to utopia's need to remain allusive, indeterminate, oneiric. If utopia's no-place is allergic to the cartographic impulse, still the urge to map it seems to be irresistible. Already collapsing under its own representation, utopia furthermore evacuates every attempt at its own instantiation, finding in them only the closure to its open system in the form of ideology, totalitarianism and banal limits. In at least these ways, utopia seems to be incommensurable.

It seems then that it is in pointing away from the utopian subject that it can best be called into view. In fact it may be more useful to place in proximity to utopia the term *hypnopia* (underthought), which suggests that the literal meaning is not the most profound. For Marin, utopia is a kind of selva, a "limit" which functions both as a way and as a gap; a way, in the sense of providing passage between two defined territories, and a gap, as in a no-man's land that exists in the space between two edges.<sup>4</sup> The 'no-place' is in this sense a hinge – vividly liminal, emergent, and fertile ground for the utopian imaginary, which is essentially an instrument invented for such occasions of passage.

Still, utopian thinking persists. The fool's errand of utopia is basic, innate; an aspect of our raging against death and reflecting the desire for rebirth into a better life. Utopian hope is as perennial as the denial and rejection of it, and both the discourses of utopia and of the end of utopia are constant features of our imaginary. That the transgressive-utopian impulse continues – after all the discouraging news about it – is our dilemma.

Utopianism, in such a dissipated condition, verges on an anthropological – if shredded – faith in transcendence. Registered within secularity, whether in social-scientific or more philosophical intonations, utopia's work has been understood to transpire within the material world, where the dialectical tension with the real tethers utopianism and gives it import. But the dream images of a phantasmatic utopia are not in themselves dialectical, nor is desire in itself yet progress. Such phantasms risk the worst flimsiness, promising much in the way of relief but providing little to support revolutionary imagination in its work of transformation. With such dream images absent, the real falls victim to stasis, decay and moribund



## UTOPIA

complacency, but still, the status of such images is inherently dependent; the utopian wish image must be interpreted through material reality because it is there that utopia must eventually do its work.

Definitional and distancing operations have proven necessary, including the one splitting utopia from nirvana (a lesson gleaned from the telegenic aspects of 1968), and thereby accentuating the need for critical content. Conflict and internal tensions are this utopianism's armatures, and so utopianism now must always be described in movement, reckoned in a realm that is first of all discursive.

Utopia, with all its disorienting intensity, casts a cruel shadow when the inevitable reorientation occurs. The utopian imaginary lives now at the center of our contradictions and is even itself one of them; we occupy a moment that seems to be resolute in its denial of utopian flight, simultaneous with a profound attachment to it. In response, utopian thinking now rubs against the grain of the avowed certainties (political, moral) and doctrinal tendencies of historical utopias, introducing an ambivalence, an undecidability which renders meaning extremely unstable and encourages a continual recoding of the idea of utopia, in order to reactivate it. If utopia was once a vision it is now mostly a point of departure, a structure through which to approach the possibility of transformation and, moreover, to understand the parallel existence of horror and hope.

It seems plausible to link utopia to the basic will-to-be-against, an expression of the inborn upstart nature that is so central to the human experience of life. Utopia in this reading would appear as a mechanism of rebellion, in the poetic form that is necessitated by the dissonance of its very impossibility coexisting and coextensive with its urgency and necessity. Having lost its mission as a vehicle of requital, it is now less a place (understood as a space on its way to becoming an object) than a space, which is fundamentally a site of movement. Utopia as a teleological device or essayistic construction has given way under the weight of its accumulated legacy, and it now seems to operate like topiary's deflective mimesis – uncanny (both familiar and estranged), a doubling of representation, an intentional confusion of image, a continual process of clipping (reshaping) into a 'knowable' thing that which can't be known.

Insofar as it has been an act of symbolization, utopia has finally been a kind of aesthetic cleansing which, in its simplifying act, denies the complexity and confusion, not to say abominations, which inevitably accompany projects of mass transformation.

Perhaps now we have truly lost our innocence with respect to utopia, but along with the lost confidence in the possibility of conjuring up a prodigal utopia there seems to stand a response grounded in an ethical insistence of art, imbued with and immersed in the catastrophes of the 'utopias' we have already known. Utopia is not a means of countering disillusionment; rather, the interest in utopia lies in noticing that we do in fact continually counter disillusionment, that we do return again and again to the question of a good (read, ethical) life – that this is a struggle which, never completed, is also never abandoned. Utopian imagining comes from awareness on some level of this persistence. It is an imagining which leaves us determined to pursue, yet perhaps even more frightened of, our own lingering impulse for utopia.

RW

### NOTES

<sup>1</sup> Louis Marin, "The Frontiers of Utopia," in *Utopias and the Millennium*, Krishan Kumar and Stephen Bann, eds. (London: Reaktion Books, 1993), p. 13.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>4</sup> L. Marin, *op. cit.*



## MEDIOCRE UTOPIA

Be realistic: Demand the impossible!<sup>1</sup>

By rhetorical standards a mediocre utopia is an oxymoron. It undermines the notion of perfection implicit in the somewhat slippery umbrella concept for a whole array of visions of an ideal society. Yet the curious, contradictory qualifier, "mediocre," radically dislodges this "no-place" from its remote temporal, spatial, and enunciative location. By grounding the utopia in the immediate present, demanding an action on a contingent site, and shifting the locus of its articulation, it salvages the distorted ideal and modifies it for the flawed, cynical present.

Conceived of as the most desirable outcome, the anticipated and longed-for future, the most optimal arrangement of social relations, a utopia was traditionally a proposal, a plan, or a promise: it was the nowhere of the now. Too precious and pure to be situated anywhere in the proximity of the very present, its

U

structure was too distinct and foreign to rely on the material frameworks of the existing world. Utopia had not yet arrived and its coming was to be preceded by an indefinite period of grueling labor, violent struggle, or even cleansing apocalyptic catastrophe. Utopia was the “no” of a protest, an outcry that rejected the here and now, calling for everything that was not and that could only be imagined. It was an extreme displacement in which even the memory of the present would have been erased. It was also a privileged utterance of seers, philosophers, and revolutionaries, who envisioned how to forge a new, faultless humanity from the imperfect people. Mediocre utopia has reversed such a hieratic order, allowing fallible beings to act on their own behalf.

Since no vision is immune to abuse or distortion, utopia eventually spawned its doppelganger, the dystopia – the monstrous outcome of the coupling of a dream with social engineering that had gone horribly awry. The spectacular failures of modernist utopias of the twentieth century have been narrated to the point of becoming a banality. Yet, what is worth resuscitating from these accounts is the fact that their downfall inevitably occurred when ideals confronted the stubborn friction of bodies that resisted incorporation into planned structures. The totalization became impossible unless a utopian/dystopian apparatus, aiming to produce “a people without a fracture,”<sup>2</sup> resorted to violence in order to achieve its ends. Arguably, the colonial and post-colonial histories of Latin America could be narrated as a manifestation of how contentious -and problematic – the reality of the body is when it comes to the fulfillment of utopian visions, from the genocide of the conquest to the forced disappearances during the dictatorships of the late twentieth century.

If the aspiration of the modern state has been the total management of population, and its discursive operations have correspondingly sought to imprint themselves on the bodies of the people, then one of the most visible, palpable mediums of such disciplining procedures has been a built form. A particular, modern kind of utopia aimed at embodying and reproducing itself through architecture, whose transparency, luminosity, and hygiene would organize and order the ostensibly unruly, filthy bodies, and cohere them into a new and improved model social corpus. Yet, by the second half of the twentieth century the programmatic drive towards “development” produced an unexpected corollary, ultimately responsible for re-opening rifts in the spatial and ideological matrix of nation states: the migrant, the unwanted stranger. Not the benign “wanderer who comes today and leaves tomorrow, but

the person who comes today and stays tomorrow,”<sup>3</sup> polluting a neatly imagined fabric of the social organization of everyday life. If by the late 1970s Western avant-gardes personified themselves through the figure of the vagabond,<sup>4</sup> the urban squatter came to signify the aberrant, unpredictable piece that did not fit in the administrative puzzles laid out in Latin America; the uncomfortable, recalcitrant problem chafing against the social ideal. To this day the migrant remains an explosive element that undermines the unity of the planned whole; he is unwelcome as he infringes on the design of the envisaged structure, appropriates it, and resists integration into pre-established patterns. He refuses to be administered and carves out his own space constructed on the bases and priorities that contradict purist official tenets.

In the 1980s the body of the Andean migrant turned into a battlefield on which two opposing factions of the Peruvian Internal Conflict (1980-2000) waged a war in the name of the imagined future. On the one hand, the guerilla group *Sendero Luminoso* brutally tried to implement its revolutionary (Marxist-Leninist-Maoist) program. On the other, while unleashing its violence against subversion, the oligarchic state - which had permitted “urbanization without industrialization” to take place in Lima – targeted the easiest-to-identify “suspects”: the marginalized, rural poor.<sup>5</sup> The increasingly brutal war consuming the provinces exacerbated the rapid influx of migrants into the capital and, in search of refuge, they occupied the dusty mountains on the outskirts of city by erecting makeshift shelters. Between 1979 and 1985 alone, the number of the new *barriadas* (squatter settlements) grew from ten to forty-five.<sup>6</sup> Yet, there was no real reprise from either clandestine or institutional terror here. Between the murderous offspring of the revolution and the compromised left that betrayed its promises by its administrative ineptitude and a hard-handed turn against the populace, the contested idea of utopia collapsed.<sup>7</sup>

Lima’s *mediocre* utopia was conceived as a dissident response to the disintegration of the grand plans by a loose, somewhat anarchic collective of architecture students known as Los Bestias from the Universidad Ricardo Palma. In their unruly practice, the group radically reformulated the reasons for building both in material and social terms. They rejected totalizing, teleological utopias that underlie both the discourses of revolution and nascent neoliberal development, alike. Adopting the tactics of land occupation, the Bestias started off by realizing a number of informal architectural interventions on the grounds of the University. They built them with their own hands, using

recycled materials and industrial discards. In a precarious shack assembled under the banner "Architecture" as a part of the project *Deshechos de Arquitectura* (1984), the most formal, crisp, and professional-looking elements were the sign and its geometric, sans-serif lettering. Conversely, the hut's frame was erected using bamboo canes, the walls were sheets of plywood and recycled cardboard, and the floor was covered with branches. The frail construction stood in the acute contradistinction to the solid, concrete buildings of the campus. The "poor," vernacular, improvisational materiality of the structure aligned the Bestias' methods with those used by the urban squatters. It brought the informal architecture from the peripheries right into the center of the establishment. More importantly, though, it marked the space *for* and *by* the collective itself, at the time when the architecture department lacked a dedicated location and was scattered between various buildings on campus.

At the *Congreso Latinoamericano de Escuelas y Facultades de Arquitectura* (CLEFA) in Cuzco in 1987 – designated by UNESCO as The International Year of Those without a Roof – the Bestias presented their final project, *Lima - Utopía Mediocre: a critical theoretical proposal in architecture and urbanism*. A defiant stance against impotent official urban planning and design policies, it staged a takeover of the historical center of Lima – with its symbolic sites of government power – by the rural migrants. The Palace of Justice, Sheraton Hotel, and the empty lot between them reserved for the main station of an electric train project (the emblematic – and failed – plan of President Alan García) would be occupied by the people, who would invade the center utilizing spatial channels provided by the non-functioning tracks. There they would erect their own, self-constructed shacks. Hence, Los Bestias recognized that, just as Manuel Castells has suggested of urban movements, the space was necessary as a physical base from which the populace can "organize their autonomy against institutional power ... [and that] the control over space [was] a major battle in the historic war between people and the state."<sup>8</sup> They rejected the power that sought to discipline their bodies through modern architecture, and aligned themselves with the value of everyday, bottom up, need-responsive action and construction.

It was the material act of taking over space – land invasion – that brought into existence the *barriadas* of Lima, inadvertently complicating the structure of the city. For architects, planners, and other decision-makers who had been grappling with the phenomenon of the informal settlements, the issue of what to do with

the squatters and how to understand the phenomenon of this widespread informality was the main challenge of the period. While Peruvian professional architectural magazines were filled with endless metamorphoses of the Plan Lima 2000 and its abstract, infrastructural geometries, the acute housing crisis deepened as the construction industry was completely stalled by the progressively worsening economic crisis, and the scant state housing initiatives were marred by corruption scandals.<sup>9</sup> Voices against self-construction dominated the official discussion nonetheless. On the one hand, the efforts of the migrants to provide any kind of roof over their heads were condemned as total "chaos." On the other, the official permissiveness that turned a blind eye and legalized the informal process was seen by many Marxist critics as a reactionary solution that only exacerbated the problem, while the existing superstructure, responsible for its emergence in the first place, remained unchanged and unscathed.<sup>10</sup>

Ultimately, aligning their tactics with the evanescent nature of the ordinary, everyday practice and asserting the value of self-construction, Los Bestias engaged in a productive effort to generate alternatives or antidotes to the disintegration of the very possibility of making even a modest life happen during the escalating Internal Conflict between the newly elected leftist governments and the *Sendero Luminoso*. If we assume that spatial and social constructions are mutually intertwined, that they are constitutive of each other, and that – as such – a requisition of territory can lay the groundwork for social organization, thinking about ephemeral architectures of the Bestias opens up key questions of who *can claim* the "right to the city." Between anarchy and planning, between squatter settlements, governmental and private-investment projects that all struggled for control over the space of the Peruvian capital, the issues of a collective existence and decision-making (and of the meaning of the delicate term "democracy") were at the core of the group's contestatory endeavors. Their community would articulate itself from the ground up, in opposition to homogeneous entities programmed from top to bottom by the dominant ideologies: be it the nascent neoliberalism of the State or the revolutionary utopia that *Sendero Luminoso* relentlessly fought for. Their *Mediocre Utopia* was imagining a kind of collective body that was organized, to evoke the words of John Friedmann, "in opposition to this world [of social planning and the state], asserting itself in a struggle to open new territories for itself."<sup>11</sup> It was a society that "refused hegemonic power," that did not "wish to totalize itself," and that did not "transform itself according to the principle of hier-

archy which is opposed to it."<sup>12</sup> At the moment when the very possibility of planning the future seemed to be at a deadlock, the Bestias' *mediocre utopia* materialized itself as a radical realignment of utopian strategies. Rather than chart the blueprints of what was to come, mediocre utopia occupied itself with making sure that the future indeed occurred.<sup>13</sup> Starting from the mundane conditions of the appalling present, from the detritus of the quotidian, mediocrity set off to work with the premise that the future could not be "either known or designed,"<sup>14</sup> and that the shared aspirations of the bodies could not be programmatically inscribed into them.

As a concept deeply rooted in the idealist thought of Western philosophy, a classic utopia was bound to oscillate between a good, righteous self and its deformed other. A mediocre utopia does not fit at either extreme of this pendulum's trajectory. It has neither triumphed nor failed. Refusing to fit as a deplorable middle of the road between the illustrious future/salvation and the eternal nightmare, it rejects the very idea of a predictable path or route: it repudiates a visionary leader and the line that can be adhered to and followed through. It is not apologetic, but inserts itself in the make-up of the present, always contingent and having a tactical capacity to respond to the fluctuating, unforeseeable circumstance. Hence, a mediocre utopia is about ingenious modification, savvy adaptation, and subversion: about a very particular way of operating and *creating spaces* in the world, here and now. "Mediocrity" debases utopian perfection, but the act of contamination brings utopia down from its shiny, higher planes of future existence into the mundane, embodied everyday of the present. Mediocre utopia is not the provenance of the enlightened technocrats, planners, or prophesiers. Instead, it simply *makes do* on the grounds of a horizontal collectivity that establishes itself on the non-identitarian principle: it is a subversive pragmatic realism of an anarchist sort. It is a type of practice in which the bodily gesture does not point towards the linguistically located meanings of the future but rather undertakes an incomprehensible, nonsensical act of elaborating some kind of a bearable, livable present. Mediocre utopia, too, has a dream, but a kind of dream that embraces the gravity and friction that are bound to occur when bodies come into contact with one another.

DB

I am especially indebted to artists Alfredo Márquez and Alex Ángeles, members of the group Los Bestias, for many hours of conversations on their projects and socio-political situation in

Peru, both in the 1980s and today. I thank the Bestia Jhoni Marina and artist Herbert Rodríguez, who regularly collaborated with the group, for interviews. I am also grateful to George Flaherty, Aleksy Schubert, Joanna Schubert, Ania Szremski, and Luis Adrian Vargas for their insightful comments on the drafts of this essay.

#### NOTES

- <sup>1</sup> Peter Marshall, *Demand the Impossible: A History of Anarchism* (London, New York, Toronto, and Sydney: Harper Perennial, 2008).
- <sup>2</sup> Giorgio Agamben, "What Is a People?" in *Means without End: Notes on Politics* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000), p. 33.
- <sup>3</sup> Georg Simmel, *On Individuality and Social Forms*, ed. D. Levine (Chicago: University of Chicago Press, 1971), 143; quoted in: Anthony Vidler, *Warped Space: Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture* (Cambridge, MA: The MIT Press, 2000), p. 144.
- <sup>4</sup> Anthony Vidler, *op.cit.*, p. 144.
- <sup>5</sup> "Urbanization without industrialization" is a phrase coined by Mike Davis and extremely aptly applies to the situation of Lima (as well as other megapolises of the so-called Third World) in the second half of the twentieth century. Mike Davis, *Planet of Slums*, (London, New York: Verso, 2006), Kindle Edition.
- <sup>6</sup> Between 1945 and 1990, mostly due to internal migrations within the country, the population of Lima sky-rocketed from 600,000 to over 7 million inhabitants, of which 50% lived in the squatter-origin settlements on the peripheries, and 25% in the rental slums of the center of the city. See: Henry Dietz, *Urban Poverty, Political Participation, and the State: Lima 1970-1990* (Pittsburgh, PA: University of Pittsburgh Press, 1998), 2; and Jean-Claude Driant, *Las barriadas de Lima: Historia e interpretación* [Lima: IFEA (Instituto Frances de Estudios Andinos) and DESCO (Centro de Estudios y Promoción del Desarrollo)], 1991, p. 183.
- <sup>7</sup> Gustavo Buntinx, "La utopía perdida: imágenes de la revolución bajo el segundo belaudismo," *Márgenes* 1 (March 1986), pp. 52-98.
- <sup>8</sup> Manuel Castells, *The City and The Grassroots*, (Berkeley, CA: University of California Press, 1983), p. 70.
- <sup>9</sup> One of the most scandalous cases, given the crisis, was the corruption scandal in FONAVI (Fondo Nacional de la Vivienda).
- <sup>10</sup> For an exemplary debate, see: Andrew Maskrey and Gilbero Romero, "Auto-Construcción: Mito o Solución," in *Plaza Mayor* 2 (1982): 35-38; "Autoayuda y Vivienda," in *Habitar* 1 (1983): pp. 9-12; and Andrew Maskrey and Gilbero Romero, "Mas allá del Vivendismo," in *Plaza Mayor* 7 (1983): pp. 11-12.
- <sup>11</sup> John Friedmann, *Insurgencies: Essays in Planning Theory* (New York and London: Routledge, 2011) Kindle Edition.
- <sup>12</sup> *Ibid.*
- <sup>13</sup> According to José Carlos Mariátegui "The Possibility of the Real" depended on the choice of a course of action: "Las alternativas ... pueden ser: esperar que ocurran los acontecimientos y actuar de acuerdo a ellos, 2. Tratar de anticipar el futuro y programar las acciones y decisiones a tomar. Y 3. Hacer que 'el futuro ocurra' de acuerdo a sus metas y aspiraciones. Si bien este ultimo procedimiento resulta difícil de poner en practica, debemos hacer los esfuerzos necesarios para ello." Quoted in the photo-collage/cover of the project *Lima - Utopía Mediokre*; archive of Alfredo Márquez, Lima, Perú.
- <sup>14</sup> John Friedmann, *Insurgencies*, *op.cit.*

**LISTA DE OBRAS**

LIST OF WORKS

**BIOGRAFÍAS DE LOS AUTORES**

AUTHORS' BIOGRAPHIES



## LISTA DE OBRAS POR ZONAS LIST OF WORKS BY SECTION

Wladimir Dias-Pino  
**Quem olha é responsável pelo que vê** [Quien mira es responsable por lo que ve]  
Río de Janeiro, 1966  
Poema/Concepto  
Cortesía del autor

Pedro Lemebel  
**Manifiesto "Hablo por mi diferencia"**  
Santiago de Chile, 1986  
Fotografía, 85 x 120 cm  
Audio, 11'  
Colección del autor

### HACER POLÍTICA CON NADA DOING POLITICS WITH NOTHING

Agrupación de Plásticos Jóvenes (APJ)  
**Bandera, 1° de Mayo**  
Santiago de Chile, abril de 1981  
Serigrafía y fotocopia  
43,2 x 55,9 cm  
Colección Haviilo Pérez Arancibia  
p. 38, fig. 3

Agrupación de Plásticos Jóvenes (APJ)  
**Bandera, En Materia de Orden General**  
Santiago de Chile, 1981  
Serigrafía y fotocopia  
43,2 x 55,9 cm  
Colección Haviilo Pérez Arancibia  
p. 38, fig. 4

Agrupación de Plásticos Jóvenes (APJ)  
**Bandera, Pliego Nacional de los Trabajadores**  
Santiago de Chile, ca. 1981  
Serigrafía y fotocopia  
43,2 x 55,9 cm  
Colección Haviilo Pérez Arancibia  
p. 38, fig. 5

Patricia Alfaro  
**No+ porque somos+**  
Santiago de Chile, 1985  
Fotografía b/n  
Copia de exposición  
30 x 40 cm  
Cortesía de la autora  
p. 240, fig. 14

Patricia Alfaro  
**Acción del Movimiento contra la Tortura Sebastián Acevedo**  
Santiago de Chile, 1986  
Fotografía b/n  
Copia de exposición  
30 x 40 cm  
Cortesía de la autora  
p. 153, fig. 6

Patricia Alfaro  
**Tortura en Chile, vergüenza mundial. Movimiento contra la Tortura Sebastián Acevedo**  
Santiago de Chile, 1986  
Fotografía b/n  
Copia de exposición  
30 x 40 cm  
Cortesía de la autora  
p. 153, fig. 7

Patricia Alfaro  
**Velatones en Chile**  
Santiago de Chile, 1986-1989  
3 fotografías b/n  
Copias de exposición  
9 x 13 cm  
Cortesía de la autora  
p. 167, fig. 11

Alfredo Alonso  
**Siluetas en la Catedral**  
Buenos Aires, 21 de septiembre de 1983  
Fotografía b/n  
Copia de exposición  
25 x 35 cm  
Cortesía de CeDInCi (Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas en Argentina)

Alfredo Alonso  
**Siluetas en la Catedral, vista desde la Plaza de Mayo**  
Buenos Aires, 21 de septiembre de 1983  
Fotografía b/n  
Copia de exposición  
25 x 35 cm  
Cortesía de CeDInCi (Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas en Argentina)

Archivo Hasenberg – Quaretti  
**Jóvenes pintando siluetas en el Obelisco durante el Siluetazo**  
Buenos Aires, 8 de diciembre de 1983  
Fotografía b/n  
Copia de exposición  
25 x 35 cm  
Colección Centro de Estudios Legales y Sociales. Archivo Fotográfico Memoria Abierta  
Archivo Hasenberg – Quaretti  
p. 235, fig. 1

Fernando "Coco" Bedoya  
**Las confesiones de Enrique VII**  
Buenos Aires, 1982  
Serigrafía  
47 x 72 cm  
Archivo Juan Carlos Romero

Fernando "Coco" Bedoya  
**Pam fleto**  
Buenos Aires, 1983  
Serigrafía  
47 x 21 cm  
Archivo Juan Carlos Romero

Marcela Briones  
**Acción de Mujeres por la Vida en el Día Internacional de la Mujer**  
Santiago de Chile, 1985  
Fotografía b/n  
Copia de exposición  
30 x 40 cm  
Cortesía de la autora

Marcela Briones  
**Mujeres por la Vida. Campaña No me olvides**  
Santiago de Chile, 1988  
4 fotografías b/n  
Copias de exposición  
30 x 40 cm  
Cortesía de la autora  
p. 236, figs. 6, 7; p. 237, figs. 8, 9

Marcela Briones  
**Acción relámpago de Mujeres por la Vida**  
Santiago de Chile, 1988  
Fotografía b/n  
Copia de exposición  
30 x 40 cm  
Cortesía de la autora

CADA (Colectivo de Acciones de Arte)  
**NO+**  
Santiago de Chile, 1983  
Gelatinobromuro de plata  
18 x 24,5 cm  
Colección Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid  
p. 238

CADA (Colectivo de Acciones de Arte)  
**NO+**  
Santiago de Chile, 1983-1989  
Video transferido a DVD  
Color y b/n, sonido, 5'51"  
Colección Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

CADA (Colectivo de Acciones de Arte)  
**NO+**  
Santiago de Chile, 1983-1989  
2 fotografías de gelatinobromuro de plata  
20,5 x 25 cm  
Colección Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid  
p. 55, fig. 11; p. 239, fig. 12

CADA (Colectivo de Acciones de Arte)  
**NO+**  
Santiago de Chile, 1983-1989  
Impresión cromogénica  
13 x 9 cm  
Colección Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

CADA (Colectivo de Acciones de Arte)  
**NO+**  
Santiago de Chile, 1983-1989  
Gelatinobromuro de plata  
25 x 20 cm

Colección Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

CADA (Colectivo de Acciones de Arte)  
**NO+**  
Santiago de Chile, 1983-1989  
Impresión digital  
40,5 x 30,5 cm  
Colección Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid  
p. 239, fig. 11

CADA (Colectivo de Acciones de Arte)  
**NO+**  
Santiago de Chile, 1983-1989  
Gelatinobromuro de plata  
24 x 18 cm  
Colección Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

CADA (Colectivo de Acciones de Arte)  
**Viuda**  
Santiago de Chile, 1985  
Hoja de Revista *Hoy*. Impresión fotomecánica  
27 x 18,5 cm  
Colección Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

C.A.Pa.Ta.Co (Colectivo de Arte Participativo — Tarifa Común)  
**Cartel participativo No a la amnistía**  
Buenos Aires, 1984  
Serigrafía  
77 x 60 cm  
Archivo Juan Carlos Romero

C.A.Pa.Ta.Co (Colectivo de Arte Participativo — Tarifa Común).  
Diseño: Emei, Fernando "Coco" Bedoya y Joan Prim  
**FIM Porongovanguardia**  
Buenos Aires, 1984  
Serigrafía  
70 x 100 cm  
Colección Roberto Amigo  
p. 31, fig. 5

C.A.Pa.Ta.Co (Colectivo de Arte Participativo — Tarifa Común) y Frente por los Derechos Humanos  
**Murales. Retrato coloreado por las Madres de Plaza de Mayo arrancado de la pared.**  
Buenos Aires, 8 de marzo de 1984  
Papel fotocopiado  
22 x 33 cm  
Archivo Fernando Bedoya (C.A.Pa.Ta.Co)

C.A.Pa.Ta.Co (Colectivo de Arte Participativo — Tarifa Común).  
Diseño: Daniel Sanjurjo  
**Vela x Chile**  
Buenos Aires, 1986  
Cartel  
16 x 6 cm  
Archivo Daniel Sanjurjo

C.A.Pa.Ta.Co (Colectivo de Arte Participativo — Tarifa Común).  
Diseño: Daniel Sanjurjo, Fernando "Coco" Bedoya, Ángel Andrade y Emei

**Vela x Chile (A los artistas latinoamericanos)**  
Buenos Aires, 1986

Cartel  
24 x 22 cm  
Archivo Juan Carlos Romero

C.A.Pa.Ta.Co (Colectivo de Arte Participativo — Tarifa Común).  
**Vela x Chile. Ficha para adherentes**  
Buenos Aires, 10 de septiembre de 1986

Cartel  
35 x 21,5 cm  
Archivo Daniel Sanjurjo

C.A.Pa.Ta.Co (Colectivo de Arte Participativo — Tarifa Común).  
Diseño: Daniel Sanjurjo y Gustavo Romano

**Vela x Chile**  
Buenos Aires, 10 de septiembre de 1986  
Impreso para enviar por correo postal  
41 x 28 cm  
Archivo Daniel Sanjurjo  
p. 167, fig. 12

C.A.Pa.Ta.Co (Colectivo de Arte Participativo — Tarifa Común).  
**Vela x Chile**  
Buenos Aires, 1987  
Serigrafía  
44 x 32 cm  
Archivo Juan Carlos Romero  
p. 167, fig. 9

C.A.Pa.Ta.Co (Colectivo de Arte Participativo — Tarifa Común).  
**Vela x Chile**  
Buenos Aires, 1987  
Panfleto  
17 x 11 cm  
Archivo Juan Carlos Romero

C.A.Pa.Ta.Co (Colectivo de Arte Participativo — Tarifa Común).  
Diseño: Emei  
**Vela x Chile**  
Buenos Aires, 1987  
Libro de artista  
2 x 30 cm  
Archivo Fernando Bedoya (C.A.Pa.Ta.Co)

C.A.Pa.Ta.Co (Colectivo de Arte Participativo — Tarifa Común).  
Diseño: Daniel Sanjurjo y Gustavo Romano  
**Vela x Chile**  
Buenos Aires, 1987  
Serigrafía  
130 x 37 cm  
Archivo Juan Carlos Romero  
p. 167, fig. 10

C.A.Pa.Ta.Co (Colectivo de Arte Participativo — Tarifa Común).  
**NO a la guerra nuclear**  
Buenos Aires, 1988  
Octavilla. Serigrafía  
20,5 x 14 cm  
Archivo Daniel Sanjurjo

C.A.Pa.Ta.Co (Colectivo de Arte Participativo — Tarifa Común) y otros. Diseño: Fernando "Coco" Bedoya, Piri y Emei  
**Bicicletas a la China**  
Buenos Aires, 1989  
4 serigrafías  
52 x 72 cm  
Archivo Juan Carlos Romero

C.A.Pa.Ta.Co (Colectivo de Arte Participativo — Tarifa Común) y otros  
**Bicicletas a la China**  
Buenos Aires, 1989  
Sobre de papel serigrafiado. Contiene varios materiales en su interior  
39 x 22,5 cm  
Archivo Ana Longoni

C.A.Pa.Ta.Co (Colectivo de Arte Participativo — Tarifa Común).  
**Menem**  
Buenos Aires, 1989  
Cartel intervenido con serigrafía  
29 x 42 cm  
Archivo Juan Carlos Romero  
p. 31, fig. 6

C.A.Pa.Ta.Co (Colectivo de Arte Participativo — Tarifa Común).  
Diseño: Toledo  
**Indulto NO**  
Buenos Aires, 1989  
Serigrafía  
44 x 49 cm  
Archivo Juan Carlos Romero

C.A.Pa.Ta.Co (Colectivo de Arte Participativo — Tarifa Común).  
**NO a la guerra nuclear**  
Buenos Aires, 1989  
Volante serigrafiado  
22 x 17 cm  
Archivo Daniel Sanjurjo

C.A.Pa.Ta.Co (Colectivo de Arte Participativo — Tarifa Común).  
Diseño: Fernando "Coco" Bedoya, Piri, Emei  
**IV Creciente**  
Buenos Aires, 1990  
Serigrafía  
53 x 70 cm  
Archivo Roberto Amigo  
C.A.Pa.Ta.Co (Colectivo de Arte Participativo — Tarifa Común).  
**Abusheada**  
Buenos Aires, 1990  
Serigrafía  
37 x 55 cm  
Archivo Juan Carlos Romero  
p. 31, fig. 7

C.A.Pa.Ta.Co (Colectivo de Arte Participativo — Tarifa Común).  
Diseño: Daniel Sanjurjo  
**Llamada a pata. Arte al paso**  
Buenos Aires, ca. 1990  
Cartel  
22 x 27 cm  
Archivo Daniel Sanjurjo  
p. 37

C.A.Pa.Ta.Co (Colectivo de Arte Participativo — Tarifa Común).  
Diseño: Daniel Sanjurjo  
**Mataron millones**  
Buenos Aires, 1992  
Serigrafía  
28 x 11 cm  
Archivo Ana Longoni

Héctor Carballo  
**Décimo aniversario de la creación de las Madres de Plaza de Mayo**  
Buenos Aires, 30 de abril de 1987  
Fotografía b/n  
Copia de exposición  
30 x 40 cm  
Cortesía Archivo Tupacballo  
p. 152, fig. 5

Becquer Casaballe  
**Las Malvinas son argentinas, los desaparecidos también. Consigna de las Madres de Plaza de Mayo durante la Guerra de las Malvinas**  
Buenos Aires, 1982  
Fotografía b/n  
Copia de exposición  
40 x 60 cm  
Cortesía del autor

Comunidad de Santa Teresita — Etnia Chiriguano  
**Máscara (Tipología Agüero-güero)**  
Chaco Paraguayo, 1989  
Madera de samu'u (Choricia speciosa)  
30 x 14,5 x 9 cm  
Centro de Artes Visuales/Museo del Barro — Colección de Arte Indígena

Gregorio Cramer  
**Bienvenidos al circo**  
Buenos Aires, 1990/2012  
Video registro de la performance de Ral Veroni y otros  
Color, sonido, 8'22"  
Producido por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía  
Cortesía del autor  
Gerardo Dell'Oro  
**Marcha de los pañuelos**  
Buenos Aires, 30 de abril de 1987  
Fotografía b/n  
Copia de exposición  
30 x 40 cm  
Cortesía del autor

E.P.S. Huayco  
**Cojudos**  
Lima, 1980  
Serigrafía

65 x 50 cm  
Colección Museo de Arte de Lima.  
Donación Jorge Gruenberg y Armando Williams  
p. 29, fig. 1

Equipe Bruscky & Santiago  
**Pignochet**  
Recife, 1987  
12 fotografías b/n y color; tarjeta postal  
Copias de exposición  
10 x 15 cm  
Colección Paulo Bruscky

Equipe Bruscky & Santiago  
**Pignochet**  
Recife, 1987  
Lápidas de mármol blanco con inscripción. Imagen proyectada de la instalación original  
60 x 50 x 4 cm  
Colección Paulo Bruscky

Daniel García  
**En una Plaza de Mayo inundada, frente a la Casa de Gobierno, los familiares portan las fotos con los rostros de los desaparecidos**  
Buenos Aires, abril de 1983  
Fotografía b/n  
Copia de exposición  
235 x 350 cm  
Cortesía del autor  
p. 88, fig. 1

Daniel García  
**Siluetas de una pareja de desaparecidos en la ESMA, ella embarazada.**  
Buenos Aires, 1983  
Fotografía b/n  
Copia de exposición  
25 x 35 cm  
Cortesía del autor

GAS-TAR (Grupo de Arte Socialista — Taller de Arte Revolucionario).  
Diseño: Fernando "Coco" Bedoya y Joan Prim  
**iNada con Pinochet!**  
Buenos Aires, 1984  
Serigrafía  
52 x 76 cm  
p. 168

GAS-TAR (Grupo de Arte Socialista — Taller de Arte Revolucionario).  
Diseño: Richiger, Prim, Emei, Sanjurjo y André.  
**Fuera ingleses de Malvinas — Fuera FMI de la Argentina**  
Buenos Aires, 1985  
Serigrafía  
57 x 89 cm  
Archivo Juan Carlos Romero

Eduardo Gil  
**II Marcha de la Resistencia. Tres miradas**  
Buenos Aires, 9 y 10 de diciembre de 1982  
Fotografía b/n

Copia de exposición  
25 x 35 cm  
Cortesía del autor  
p. 51, fig. 2

Eduardo Gil  
**Siluetando I**  
Buenos Aires, 21 de septiembre de 1983  
Fotografía b/n  
Copia de exposición  
25 x 35 cm  
Cortesía del autor  
p. 235, fig. 2

Eduardo Gil  
**Siluetas y canas**  
Buenos Aires, 22 de septiembre de 1983  
Fotografía b/n  
Copia de exposición  
25 x 35 cm  
Cortesía del autor

Eduardo Grossman  
**Asociación de exdetenidos desaparecidos**  
Buenos Aires, 1986  
Fotografía b/n  
Copia de exposición  
40 x 60 cm  
Cortesía del autor

Grupo La máquina  
**NO al indulto**  
Buenos Aires, 1990  
Serigrafía  
20,5 x 14 cm  
Archivo Juan Carlos Romero

Grupo Por el Ojo (Julia Balmaceda, Federico González, Ignacio Sourrouille y Daniel Sanjurjo)  
**La sopa de Solís**  
Buenos Aires, 1992  
Registro del mural y la performance realizada en su inauguración  
6 fotografías b/n  
35,5 x 36 cm en total  
Colección Daniel Sanjurjo

Grupo Por el Ojo (Julia Balmaceda, Federico González, Ignacio Sourrouille y Daniel Sanjurjo)  
**La sopa de Solís**  
Buenos Aires, 1992  
Fotografía del mural  
25 x 20 cm  
Colección Daniel Sanjurjo

Guillermo Kexel  
**Primera Silueteada (1)**  
Buenos Aires, 21 de septiembre de 1983  
Fotografía b/n  
27 x 35 cm  
Colección del autor

Guillermo Kexel  
**Primera Silueteada (2)**  
Buenos Aires, 21 de septiembre

de 1983  
Fotografía b/n  
27 x 35 cm  
Colección del autor

Guillermo Kexel  
**Tercera Silueteada**  
Buenos Aires, 24 de marzo de 1984  
Fotografía b/n  
35 x 80 cm  
Colección del autor  
Las Yeguas del Apocalipsis.  
Fotografía: Paz Errázuriz  
**La Conquista de América**  
Santiago de Chile, 1989  
Instalación  
Mapa de América del Sur cubierto de vidrios y 2 fotografías b/n  
Fotografías de 120 x 150 cm c/u  
Colección Yeguas del Apocalipsis  
p. 128

Kena Lorenzini  
**Censura: Mujeres por la Vida**  
Santiago de Chile, 1986  
Fotografía b/n  
Copia de exposición  
30 x 40 cm  
Cortesía Archivo Kena Lorenzini

Luis (militante de derechos humanos)  
**Hebe de Bonafini y Fernando "Coco" Bedoya serografiando en Plaza de Mayo**  
Buenos Aires, 1984  
Fotografía b/n  
44 x 30 cm  
Archivo Fernando Bedoya (C.A.Pa.Ta.Co)  
p. 30, fig. 3

Madres de Plaza de Mayo  
**No pasarán**  
Buenos Aires, ca. 1987  
Impresión en formulario continuo  
42 x 30 cm  
Archivo Juan Carlos Romero  
p. 152, fig. 1

Mario Manusia  
**Un grupo de Madres de Plaza de Mayo denuncia las desapariciones durante el Mundial de Fútbol**  
Buenos Aires, junio de 1978  
Fotografía b/n  
Copia de exposición  
40 x 60 cm  
Cortesía del autor

Artistas del MAS (Movimiento al Socialismo)  
**Cartel Pinte MAS**  
Buenos Aires, ca. 1982  
Serigrafía  
45 x 57 cm  
Archivo Juan Carlos Romero

Artistas del MAS (Movimiento al Socialismo). Diseño: Fernando "Coco" Bedoya  
**MAS regional este**

Buenos Aires, ca. 1983  
Serigrafías  
45 x 57 cm  
Archivo Juan Carlos Romero

Artistas del MAS (Movimiento al Socialismo). Diseño: Diego Fontanet y Fernando "Coco" Bedoya  
**Colabore con la huelga del Frigorífico CEPA**  
Buenos Aires, 1985  
Serigrafía  
53 x 73 cm  
Archivo Juan Carlos Romero

Artistas del MAS (Movimiento al Socialismo). Diseño e impresión: Gustavo Romano  
**Karl Marx**  
Buenos Aires, ca. 1987  
Serigrafía  
42 x 60 cm  
Archivo Gustavo Romano

**Cartel participativo NO+**  
2012  
Cartel. Diseño de André Mesquita en base a convocatoria del CADA de 1983. Copias de exposición para distribuir al público  
60 x 40 cm

Mujeres por la Vida  
**La democracia va si la mujer está**  
Santiago de Chile, 1985  
Cartel  
52,7 x 75,7 cm  
Fondo Teresa Valdés – Archivo Museo de la Memoria y los Derechos Humanos

Mujeres por la Vida  
**No+ porque somos+**  
Santiago de Chile, 1986  
Panfleto  
9,5 x 21,6 cm  
Fondo Teresa Valdés – Archivo Museo de la Memoria y los Derechos Humanos

Nelson Muñoz Mera  
**Acción del Movimiento contra la Tortura Sebastián Acevedo**  
Santiago de Chile, 1988  
Fotografía b/n  
Copia de exposición  
30 x 40 cm  
Cortesía del autor  
p. 43

Nelson Muñoz Mera  
**Marcha del Movimiento contra la Tortura Sebastián Acevedo.**  
Santiago de Chile, 1988  
Fotografía b/n  
Copia de exposición  
30 x 40 cm  
Cortesía del autor  
p. 45, fig. 3

Nelson Muñoz Mera  
**Mujeres por la Vida. Campaña**

**No me olvides**  
Santiago de Chile, 1988  
Fotografía b/n  
Copia de exposición  
30 x 40 cm  
Cortesía del autor  
p. 45, fig. 4

Luis Navarro Vega  
**Cueca Sola. Ceremonia de celebración del año de los Derechos Humanos en la Vicaría de la Solidaridad de Santiago**  
Santiago de Chile, noviembre 1978  
Fotografía b/n  
Copia de exposición  
30 x 40 cm  
Cortesía del autor

Domingo Ocaranza Bouet  
**Siluetas de Dalmiro Flores. Acción de C.A.Pa.Ta.Co durante el Siluetazo**  
Buenos Aires, 21 de septiembre de 1983  
Proyección digital de fotografía b/n  
Cortesía del autor  
p. 125

Hernán Parada  
**Acción de arte — Estación Central / Hernán Parada**  
Santiago de Chile, 1984  
Fotografía b/n  
Copia de exposición  
120 x 150 cm  
Cortesía Archivo Hernán Parada  
p. 108, fig. 4

Hernán Parada  
**Cementerio General**  
Santiago de Chile, 1980  
Fotografía b/n  
Copia de exposición  
60 x 80 cm  
Cortesía Archivo Hernán Parada  
p. 108, fig. 5

Roberto Pera  
**Marcha de las Máscaras**  
Buenos Aires, 25 de abril de 1985  
Fotografía b/n  
Copia de exposición  
30 x 40 cm  
Cortesía del autor  
p. 193, fig. 3

Joan Prim  
**Fotografías del cartel participativo No a la amnistía**  
Buenos Aires, 1984  
Fotografías b/n  
31 x 21 cm c/u  
Archivo Fernando Bedoya (C.A.Pa.Ta.Co)

Héctor Puchi Vázquez  
**Madrugada del Golpe de Estado**  
Buenos Aires, 24 de marzo de 1976  
Fotografía b/n  
Copia de exposición  
40 x 60 cm  
Cortesía del autor

Juan Carlos Romero  
**Informe salvaje**  
Buenos Aires, 1985  
Collage fotocopiado e intervenido  
con témpera roja sobre papel  
34 x 22 cm  
Archivo Juan Carlos Romero  
p. 154

Daniel Sanjurjo  
**Pare al FMI**  
Buenos Aires, 1985  
Postal  
15 x 11 cm  
Archivo Daniel Sanjurjo  
p. 30, fig. 4

Daniel Sanjurjo  
**Por cien artistas desaparecidos**  
Buenos Aires, ca. 1985  
Cartel  
34 x 22 cm  
Archivo Daniel Sanjurjo

Daniel Sanjurjo  
**No al indulto**  
Buenos Aires, 1989  
Adhesivo, serigrafía y collage  
9,5 x 11 cm; 40 x 60 cm; 38 x 23 cm  
Archivo Daniel Sanjurjo

Edward Shaw  
**Fotografías del Siluetazo**  
Buenos Aires, 1983  
4 fotografías b/n  
9 x 13 cm c/u  
Colección del autor

Edward Shaw  
**Fotografías del Siluetazo**  
Buenos Aires, 1983  
3 fotografías color  
25 x 20 cm c/u  
Colección del autor  
p. 236, figs. 3-5

Edward Shaw  
**Fotografías Acciones creativas  
Derechos Humanos. Mural  
participativo de GAS-TAR y  
Frente por los Derechos Humanos**  
Buenos Aires, 8 de marzo de 1984  
4 fotografías color  
9 x 13 cm (3); 20 x 25 cm (1)  
Colección del autor

Edward Shaw  
**Campaña Dele una mano a los  
desaparecidos**  
Buenos Aires, 21 de marzo de 1985  
4 fotografías color  
20 x 15 cm c/u  
Colección del autor  
p. 152, figs. 3, 4

Taller NN  
**Vallejo Destrucción/  
Construcción**  
Lima, 1989  
Serigrafía sobre papel  
76 x 56 cm  
Archivo Adolfo Cornejo

Taller NN  
**Vallejo Destrucción/Construcción**  
Lima, 1989  
Maqueta para cartel serigráfico  
presentado en la 3ª Bienal de La  
Habana  
Serigrafía sobre cartón  
69,2 x 90,4 cm  
Archivo Alfredo Márquez  
p. 34

Taller NN  
**Vallejo Destrucción/  
Construcción. Reconstrucción de  
la instalación-pancarta realizada  
en la 3ª Bienal de La Habana**  
1989/2012  
Serigrafía sobre tela  
430 x 600 cm

Taller NN  
Marco Ugarte Atala  
**Protesta en el Paseo Ahumada**  
Santiago de Chile, 1988  
Fotografía b/n  
Copia de exposición  
30 x 40 cm  
Cortesía del autor

Ral Veroni  
**Bienvenidos al circo**  
Buenos Aires, 1989  
6 carteles de la campaña electoral  
de Menem de 1989 ("¡Síganme!")  
intervenidos por el artista  
55 x 74,5 cm c/u  
Colección del artista  
p. 156, figs. 1-4

Carlos Villoldo  
**Vuelta de las Madres a la Plaza  
de Mayo**  
Buenos Aires, 1981  
Fotografía b/n  
Copia de exposición  
30 x 40 cm  
Cortesía del autor

VV. AA. (post-NN)  
**España, aparte de mí este cáliz**  
Lima, 1992  
Serigrafía sobre papel moneda  
15 x 7,4 cm  
Cortesía Archivo Adolfo Cornejo  
p. 35, figs. 16, 17

Dani Yako  
**Marcha por los desaparecidos**  
Buenos Aires, 1983  
Fotografía b/n  
Copia de exposición  
30 x 40 cm  
Cortesía del autor

Silvio Zuccheri  
**Fotografías de desaparecidos en  
pancartas**  
Buenos Aires, 1983  
Fotografía b/n  
Copia de exposición  
40 x 30 cm  
Cortesía del autor  
p. 51, fig. 1

## TERRITORIOS DE VIOLENCIA TERRITORIES OF VIOLENCE

Elías Adasme  
**A Chile**  
1979-1980/2010  
Registro fotográfico de acción  
de arte  
Fotografías b/n  
5 paneles de 175 x 113 cm c/u  
Colección Document Art Gallery,  
Buenos Aires  
p. 210, figs. 7-10; p. 211

Anónimo  
**Inmolación de Sebastián Acevedo  
en Concepción. Portada Revista  
Hoy, n° 330, del 16 al 22 de  
noviembre**  
Santiago de Chile, 1983  
Fotografía b/n  
Copia de exposición  
80 x 100 cm  
Cortesía Biblioteca Nacional  
de Chile  
p. 114

Comunidad de Santa Teresita —  
Etnia Chiriguano  
**Máscara (Tipología Agüero-güero)**  
Chaco Paraguayo, 1990  
Madera de samu'u (Choricia  
speciosa)  
27 x 14,5 x 10 cm  
Centro de Artes Visuales/Museo  
del Barro — Colección de Arte  
Indígena

Periférico de Objetos (integrado  
por Ana Alvarado, Daniel Veronese,  
Emilio García Wehbi, Román Lamas  
y Paula Nátoli)  
**El hombre de arena**  
Buenos Aires, 1992  
Instalación que evoca el espec-  
táculo teatral del mismo nombre  
Música Original: Cecilia Candia  
Vídeo: Guiye González (Registro  
en VHS a una sola cámara  
del espectáculo teatral, color,  
sonido, 50')  
Montaje formato DVD para  
instalación: Silvia Maldini y  
Cecilia Candia  
Archivo Ana Alvarado  
p. 135, figs. 2-4

Walter Heynowski y Gerhard  
Scheumann  
**Compatriotas**  
Berlín, 1974  
Vídeo, color, sonido, 7'28"  
Cortesía Progress Film-Verleih  
GmbH, Alemania y Museo de  
la Memoria y los Derechos  
Humanos, Chile

Pedro Lemebel  
**Hospital del trabajador**  
Santiago de Chile, 1989  
Vídeo, color, sin sonido, 1'30"  
Colección del autor  
p. 47, figs. 5-7

Alejandro Montoya  
**Cadáver, sección gavetas.  
SEMEFO**  
Ciudad de México, 1985  
Tinta y lápiz sobre papel  
42 x 56,8 cm  
Colección Museo Universitario  
Arte Contemporáneo, UNAM  
p. 129, fig. 9

Alejandro Montoya  
**Cadáver**  
Ciudad de México, 1987  
Tinta y lápiz sobre papel  
41,8 x 52,7 cm  
Colección Museo Universitario  
Arte Contemporáneo, UNAM

Alejandro Montoya  
**Cadáver**  
Ciudad de México, 1989  
Tinta y lápiz sobre papel  
41,6 x 50,8 cm  
Colección Museo Universitario Arte  
Contemporáneo, UNAM

Luisa Fernanda Ordóñez, Sylvia  
Suárez y Andrés Arizmendi  
**Palacio de Justicia en llamas**  
Bogotá, 6 y 7 de noviembre de  
1985/2012  
Vídeo, color, sin sonido, 3'13"  
Archivo Taller Historia Crítica  
del Arte  
p. 148

**Portadas y páginas dobles  
interiores del diario La República**  
(*Portada*, 31-01-1983; p. 31, 13-05-  
1984; *Portada*, 25-08-1984; pp. 22 y  
15, 25-08-1984; *Portada*, 20-06-1986;  
*Portada*, 22-07-1984; *Portada*,  
21-01-1984; *Portada*, 29-03-1984;  
pp. 10 y 11, 29-12-1984; p. 17, 27-08-  
1984; pp. 8 y 9, 11-04-1985)  
Lima, 1983-1986  
Periódicos  
215 x 90 cm en total  
Archivo Sergio Zevallos  
p. 129, fig. 8; p. 131, fig. 12

Jaime Rázuri  
**Perro colgado por Sendero  
Luminoso, elecciones municipales**  
Lima, noviembre de 1989  
Fotografía b/n  
28 x 35,5 cm  
Colección Museo de Arte  
de Lima, Donación del autor  
p. 147

Oswaldo Salerno  
**Sin título**  
Asunción, 1976-1981  
Impresión de cuerpo con sogas  
sobre papel  
50 x 52 cm  
Centro de Artes Visuales/Museo  
del Barro  
p. 133, fig. 1

Oswaldo Salerno  
**Sin título**

Asunción, 1976-1981  
Impresión de cuerpo con sogas sobre papel  
77 x 66 cm  
Centro de Artes Visuales/Museo del Barro  
p. 133, fig. 2

Taller NN  
**Carpeta negra**  
Lima, mayo-julio 1988  
16 serigrafías sobre papel y carpeta  
50 x 65 cm (carpeta); 29,7 x 42 cm (serigrafías)  
Colección Nuwa Luna  
p. 32, figs. 8-12

## UMBRAL THRESHOLD

Néstor Perlongher  
**Cadáveres**  
Poema escrito en 1982 en el trayecto entre Buenos Aires y São Paulo, publicado por Circe/Último Reino en 1989  
Instalación sonora  
Cassette transferido a DVD, 18'31"  
Colección particular

## TERRITORIOS DE LIBERTAD TERRITORIES OF FREEDOM

Gianni Mestichelli  
**Mimos**  
Buenos Aires, 1980  
18 fotografías b/n 40 x 60 cm c/u  
1 ampliación b/n 130 x 200  
Copias de exposición  
Cortesía del autor  
p. 212; p. 213, figs. 13-15;  
p. 214, figs. 16-19

Sergio Zevallos (Grupo Chaclacayo)  
**Suburbios**  
Lima, 1984  
20 fotografías b/n  
9 x 14 cm c/u  
Colección del autor  
p. 97, figs. 11, 12

## OVERGOZE OVERGOZE (OVERDOSED- OVERJOYED)

Maris Bustamante para el No-Grupo  
**El pene como instrumento de trabajo**  
Ciudad de México, 1982  
3 fotografías color  
6 x 21 cm; 21,5 x 16,5 cm; 22 x 42 cm  
Colección Maris Bustamante, Andrea y Neus Valencia  
p. 193, fig. 7

Maris Bustamante para el No-Grupo  
**El pene como instrumento**

**de trabajo**  
Ciudad de México, 1982  
Máscara  
22 x 42 cm  
Colección Maris Bustamante, Andrea y Neus Valencia

Comunidad de Santa Teresita — Etnia Chiriguano  
**Máscara (Tipología Agüero-güero)**  
Chaco Paraguayo, 1990  
Madera de samu'u (Choricia speciosa)  
24,5 x 14,5 x 15 cm  
Centro de Artes Visuales/Museo del Barro — Colección de Arte Indígena

Armando Cristeto  
**De la serie El Condón**  
Ciudad de México, 1979  
Fotografía b/n  
20,5 x 10,5 cm  
Colección Iliithya Guerrero Patiño  
p. 205

Gang do Movimento de Arte Pornô  
**Revistas GANG números 1, 2, 3**  
Río de Janeiro, 1980-1981  
Fanzines  
22 x 16,5 cm c/u  
Copias de exposición  
Cortesía Eduardo Kac

Gang do Movimento de Arte Pornô.  
Eduardo Kac, Cairo de Assis  
Trindade, Denise Henriques Assis  
Trindade, Cynthia Dorneles, Belisário Franca, Ricardo Elkind, Alberto Harrigan, Leila Micollis, Bráulio Tavares, Glauco Mattoso  
Poemas, manifiestos, dibujos, pintadas y performances acontecidas en Río de Janeiro, 1981-1984  
Copias de páginas del libro *Antologia. Arte Pornô*. Editores: Eduardo Kac & Cairo de Assis  
Trindade  
Río de Janeiro: Codecri, 1984  
42 x 29,7 cm  
Cortesía Archivo Eduardo Kac

Eduardo Kac  
**Tótem**  
São Paulo, 1980  
Fotografía b/n  
30 x 20 cm  
Galería Laura Marsiaj

Eduardo Kac  
**OVERGOZE**  
Río de Janeiro, 1981  
Fotografía b/n  
20 x 30 cm  
Galería Laura Marsiaj  
p. 208, fig. 3

Eduardo Kac  
**Pornograma 2 (Hic et ubique)**  
Río de Janeiro, 1981  
Fotografía b/n  
49 x 73 cm  
Galería Laura Marsiaj

Eduardo Kac  
**Escracho**  
Río de Janeiro, 1981-1982  
Impresión offset, cubierta color  
22 x 30,5 cm  
Galería Laura Marsiaj

Eduardo Kac  
**Mini saia rosa com poemazóide.**  
**Playa de Ipanema, Puesto 9**  
Río de Janeiro, 1982  
Fotografía b/n  
20 x 30 cm  
Galería Laura Marsiaj

Eduardo Kac  
**Mini saia rosa com piróculos.**  
**Playa de Ipanema, Puesto 9,**  
**Río de Janeiro**  
Río de Janeiro, 1982  
Fotografía b/n  
20 x 30 cm  
Galería Laura Marsiaj  
p. 193, fig. 5

Eduardo Kac. Filmación: Sérgio Péo  
**Porn Poetry**  
Playa de Ipanema, Río de Janeiro, 1982  
Vídeo 16 mm transferido a DVD, b/n, sonido, 5'  
Cortesía le peuple qui manque y Eduardo Kac

Eduardo Kac  
**Pornograma 7 (Ars Poetica)**  
Río de Janeiro, 1982  
Fotografía color  
73,5 x 18,5 cm  
Galería Laura Marsiaj

Eduardo Kac y Cairo de Assis  
Trindade  
**Antologia. Arte Pornô**  
Río de Janeiro: Codecri, 1984  
Libro  
21 x 14 cm, 205 pp.  
Galería Laura Marsiaj

Mónica Mayer  
**Lo normal**  
Ciudad de México, 1978  
11 postales. Impresión intervenida con sellos  
10,5 x 15 cm c/u  
Archivo Pinto Mi Raya

Polvo de Gallina Negra (Maris Bustamante y Mónica Mayer)  
**Madre por un día**  
Ciudad de México, 1987  
Vídeo, color, sonido, 17'30"  
Archivo Pinto Mi Raya

## EL DELIRIO PERMANENTE PERMANENT CRAZINESS

3Nós3  
**Ensacamento**  
São Paulo, 1979  
2 hojas de papel con el listado de los monumentos cubiertos

y 1 hoja de periódico facsímil  
15 cartones con las imágenes de los monumentos cubiertos  
Copias de exposición  
29,7 x 21 cm y 42 x 29,7 cm (hojas)  
10,5 x 13,5 cm c/u (cartones)  
Cortesía Colección Hudinilson Jr y Mario Ramiro

3Nós3  
**Ensacamento**  
São Paulo, 1979  
11 fotografías b/n  
Copia de exposición  
25 x 35 cm  
Cortesía Archivo Mario Ramiro  
p. 173, figs. 2-4

3Nós3 y TIT  
**Arco 10. Noticia del periódico *Folha de S. Paulo* sobre la intervención realizada por 3Nós3 con plástico en la ciudad**  
São Paulo, 9 de diciembre de 1981  
Copia de exposición  
29,7 x 21 cm  
Cortesía Colección Hudinilson Jr y Mario Ramiro

Anónimo  
**Grupo que busca o inusitado mostra painel vivo no Centro [Grupo que busca lo inusitado muestra valla humana en el centro de São Paulo]**  
**Texto del periódico *Folha de S. Paulo* acerca de la valla publicitaria de Clé**  
São Paulo, 9 de noviembre de 1981  
Fotocopia  
21,6 x 32,7 cm  
Archivo Ricardo Chiari

Luis Alfonso (Cucaño)  
**Poemas de Gordolui para el Festival Multiarte**  
Rosario, 1979  
Fragmentos de poemas sobre papel  
22 x 15 cm  
Archivo El Marinero Turco

Roberto Barandalla (Picun) y Darío Schwarstein  
**Un glorioso fracaso (crónica sobre la intervención en la Plaza de la República)**  
Producción audiovisual basada en material filmico tomado en São Paulo y Buenos Aires en 1981 (Sergio Bellotti, Eduardo Nico, Adrián Fanjul y Roberto Barandalla) y en entrevistas realizadas en 2012  
Vídeo, color, sonido, 30'  
Producido por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía  
Cortesía de los autores

Paulo Bruscky, Daniel Santiago, Leonhardt Frank Duch, Vagner Dante Veloni, João Chagas y otros  
**Valla colectiva de divulgación**



de la 1ª **Exposição Internacional de Art-Door** realizada en la **Av. Dantas Barreto**, en el centro de Recife  
Recife, 1980  
Proyección de diapositivas  
Cortesía Paulo Bruscky

Paulo Bruscky, Daniel Santiago, Vagner Dante Veloni y otros  
**Valla colectiva de divulgación de la 1ª Exposição Internacional de Art-Door** realizada en la **Av. Boa Viagem**, Recife  
Recife, 1980  
Proyección de diapositivas  
Cortesía Paulo Bruscky

Paulo Bruscky y Daniel Santiago (organizadores)  
**1ª Exposição Internacional de Art-Door** [arte en valla publicitaria]  
Recife, 1981  
Proyección digital de fotografías pertenecientes al catálogo  
Cortesía Archivo Paulo Bruscky  
p. 178, figs. 15, 16

Paulo Bruscky y Daniel Santiago (organizadores)  
**1ª Exposição Internacional de Art-Door** [arte en valla publicitaria]  
Recife, 1981  
Proyección de diapositivas  
Cortesía Archivo Paulo Bruscky  
p. 178, fig. 14

Centro de Livre Expressão  
**Comunicado de fundación del Centro de Livre Expressão**  
São Paulo, 3 de agosto de 1981  
Papel mecanografiado  
29,7 x 21 cm  
Archivo Ricardo Chiari

Centro de Livre Expressão  
**Comunicado del Centro de Livre Expressão sobre la valla publicitaria humana**, durante el proyecto **Arte ao ar livre**  
São Paulo, octubre de 1981  
Papel mecanografiado  
21,6 x 32,7 cm  
Archivo Ricardo Chiari

Centro de Livre Expressão, TIT  
**Informe interno en respuesta a un reportaje publicado en el periódico *Folha de S. Paulo* sobre la intervención del Centro de Livre Expressão en una valla publicitaria**  
São Paulo, 1 de diciembre de 1981  
Una página mecanografiada  
21,6 x 32,7 cm  
Archivo Ricardo Chiari

Comunidad de Santa Teresita — Etnia Chiriguano  
**Máscara (Tipología Agüero-güero)**  
Chaco Paraguayo, 1990  
Madera de samu'u (Choricia speciosa)

24 x 14 x 10 cm  
Centro de Artes Visuales/Museo del Barro — Colección de Arte Indígena

Mario Sérgio Conti  
**Noticia en el periódico *Folha de S. Paulo* sobre intervenciones urbanas realizadas por colectivos como Viajou Sem Passaporte y 3Nós3**, destacando el proyecto **Arte ao Ar Livre** con la acción del Centro de Livre Expressão, y las acciones de TIT en la Praça da República  
São Paulo, 13 de noviembre de 1981  
Copia de exposición  
29,7 x 21 cm  
Cortesía Archivo Ricardo Chiari

Cucaño  
**Acha, acha, cucaracha**  
Rosario, abril de 1980  
Revista  
Copia de exposición  
17 x 22 cm, 20 pp.  
Archivo Ricardo Chiari

Cucaño  
**Arriba: Mauricio Armus (Mauricio Kurbard), Anuro Gauna (Guillermo Giampietro), Gordolui (Luis Alfonso); abajo: Hermano Juan (Juan Aguzzi), Pandora (Graciela Simeoni) y Mono Cohen (Gabriel Cohen)**  
Rosario, ca. abril de 1980  
Fotografía  
Copia de exposición  
20 x 25 cm  
Cortesía Archivo Juan Aguzzi  
p. 171

Cucaño  
**Mauricio Armus (Mauricio Kurbard), Federico Altrote (Juan Aguzzi), Gordolui (Luis Alfonso), Anuro Gauna (Guillermo Giampietro), Mono Cohen (Gabriel Cohen), Pepitito Esquizo (Carlos Ghioldi), Pandora (Graciela Simeoni)**  
Rosario, 1980  
Fotografía color  
Copia de exposición  
14,8 x 15 cm  
Cortesía Archivo El Marinero Turco

Cucaño  
**Arriba: Pepitito Esquizo (Carlos Ghioldi), El Marinero Turco (Daniel Canale), Sigfrido (Gustavo Guevara); abajo: Mc Phantom (Miguel Bugni), Fabián Bugni, Pandora (Graciela Simeoni)**  
Rosario, 1980  
Fotografía color  
Copia de exposición  
20 x 25 cm  
Cortesía Archivo El Marinero Turco

Cucaño  
**Carlos Lucchese**  
Rosario, 1980  
Fotografía color  
Copia de exposición  
20 x 25 cm  
Cortesía Archivo El Marinero Turco

Cucaño  
**Mc Phantom (Miguel Bugni), El Marinero Turco (Daniel Canale), Pandora (Graciela Simeoni), Pepitito Esquizo (Carlos Ghioldi)**  
Rosario, 1980  
Fotografía color  
Copia de exposición  
20 x 25 cm  
Cortesía Archivo El Marinero Turco

Cucaño  
**Taller Investigaciones Historietísticas Cucaño**  
Rosario, 1980  
Papel mecanografiado  
35,5 x 22,5 cm  
Archivo El Marinero Turco

Cucaño  
**Una temporada en el infierno**  
Rosario, 1980  
Fotografía b/n  
Copia de exposición  
20 x 25 cm  
Cortesía Archivo El Marinero Turco

Cucaño  
**Una temporada en el infierno**  
Rosario, 1980  
Fotocopia de la hoja con boletos de entrada  
Copia de exposición  
20 x 25 cm  
Cortesía Archivo El Marinero Turco

Cucaño  
**Una temporada en el infierno**  
Rosario, 12 de septiembre de 1980  
Fotocopia del recorte de prensa.  
Diario *La Capital*  
Copia de exposición  
20 x 25 cm  
Cortesía Archivo El Marinero Turco

Cucaño  
**Curso de Composición Actoral**  
Rosario, 1981  
Copia del cartel  
22 x 34 cm  
Archivo El Marinero Turco

Cucaño  
**El Hachero Centroamericano en el taller de música experimental de la casona de Entre Ríos 366**  
Rosario, 1981  
Fotografía color  
Copia de exposición  
20 x 25 cm  
Cortesía Archivo El Marinero Turco

Cucaño  
**El Maldito Chocho, n° 1**  
Rosario, 1981

Fanzine  
Copia de exposición  
35,5 x 22,5 cm, 40 pp.  
Cortesía Archivo El Marinero Turco

Cucaño  
**El Maldito Chocho, n° 2**  
Rosario, 1981  
Facsímil de originales de imprenta.  
Inédito  
Copia de exposición  
22 x 36 cm, 54 pp  
Cortesía Archivo El Marinero Turco

Cucaño  
**Gran Peña cinematográfica. Laurel y Hardy, Charlie Chaplin, Buster Keaton, Georges Méliès**  
Rosario, 1981  
Hoja con boletos-anuncio  
Copia de exposición  
35 x 22 cm  
Cortesía Archivo El Marinero Turco

Cucaño  
**La Batata**  
Rosario, 1981  
Copia del cartel  
22 x 34 cm  
Archivo El Marinero Turco

Cucaño  
**La insurrección de las liendres. Sobre las transformaciones del lenguaje poético y el arte de vanguardia**  
Rosario, 1981  
Collage  
Copia de exposición  
22 x 34 cm  
Cortesía Archivo El Marinero Turco

Cucaño  
**La navaja en el sueño**  
Rosario, 1981  
Material gráfico de difusión del hecho teatral. Collages de texto e imágenes a tinta china.  
24 x 35,5 cm  
Archivo El Marinero Turco

Cucaño  
**Movimiento Surrealista Internacional**  
Rosario, 1981  
Octavillas  
22 x 18 cm  
Archivo El Marinero Turco

Cucaño  
**Muestra de música experimental**  
Rosario, 1981  
Cartel  
Copia de exposición  
19,5 x 30 cm  
Cortesía Archivo El Marinero Turco

Cucaño  
**II Muestra de Teatros Rosarinos**  
Rosario, 1981  
Cartel  
Copia de exposición  
20 x 25 cm  
Cortesía Archivo El Marinero Turco

Cucaño  
**Programa de la II Muestra de Teatros Rosarinos**  
 Rosario, 1981  
 Papel  
 Copia de exposición  
 22 x 34 cm  
 Cortesía Archivo El Marinero Turco

Cucaño  
**Difusión dramático-popular. II Muestra de Teatros Rosarinos**  
 Rosario, 16 de diciembre de 1981  
 Nota del *Diario Rosario*  
 Copia de exposición  
 20 x 25 cm  
 Archivo El Marinero Turco

Cucaño  
**Palmario tocando la batería en el taller de música experimental de la casona de Entre Ríos 366**  
 Rosario, 1981  
 Fotografía color  
 Copia de exposición  
 20 x 25 cm  
 Cortesía Archivo El Marinero Turco

Cucaño  
**Peña Cinematográfica. Proyección de cortos de Charles Chaplin, Georges Méliès, Buster Keaton**  
 Rosario, 1981  
 Cartel  
 33,5 x 21 cm  
 Archivo El Marinero Turco

Cucaño  
**Repulsión**  
 Rosario, 1981  
 Copia del cartel  
 22 x 34 cm  
 Archivo El Marinero Turco

Cucaño  
**Fotografía de una intervención en la peatonal de la calle Córdoba**  
 Rosario, ca. 1981  
 Fotografía color  
 Copia de exposición  
 20 x 25 cm  
 Cortesía Archivo El Marinero Turco

Cucaño  
**Aproximación a un hachazo**  
 Rosario, 1982  
 Revista  
 Copia de exposición  
 22 x 34 cm, 14 pp.  
 Cortesía Archivo El Marinero Turco  
 pp. 246-248

Cucaño  
**Anuro Gauna (Guillermo Giampietro) y Mosca (Osvaldo Aguirre)**  
 Rosario, 1983  
 Fotografía b/n  
 Copia de exposición  
 17,5 x 11,5 cm  
 Cortesía Archivo Guillermo

Giampietro  
 p. 60  
 Carlos Ghioldi (Cucaño)  
**El testamento de Pepitito Esquizo**  
 Rosario, 1982  
 Audio

01. Testamento parte I: 4'  
 02. Testamento parte II: 4'14"  
 03. La joven destripada: 4'50"  
 04. Vidrios rotos: 2'41"  
 05. Bosque: 1'54"  
 06. Nautilus y Félix: 2'41"  
 07. Una temporada en el infierno: 8'36"  
 08. Testamento parte III: 8"  
 09. Testamento parte IV: 5'25"  
 10. Testamento parte V: 13'38"  
 11. Todos sus almanaques son del año pasado: 7'21"  
 12. Regmiun Drh Sthr: 4'17"  
 13. Testamento parte VI: 25"  
 Archivo Carlos Ghioldi

Guillermo Giampietro (Cucaño)  
**Poemas de Anuro Gauna para el Festival Multiarte**  
 Rosario, 1979  
 Fragmentos de poemas sobre papel  
 25 x 18 cm  
 Archivo El Marinero Turco  
 Guillermo Giampietro (Cucaño)  
**Panorama desde el tren...**  
 Rosario, 1981  
 Papel mecanografiado  
 Copia de exposición  
 29,7 x 21 cm  
 Cortesía Archivo Ricardo Chiari

Guillermo Giampietro  
**Cucaño, intervención en la iglesia Video sobre la intervención del grupo Cucaño en la iglesia del Carmen (Rosario, 1982)**  
 Trieste, 2012  
 Video, b/n, sonido, 14'30"  
 Producido por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.  
 Cortesía del autor

Antonio Gonçalves Filho  
**Artículo del periódico Folha de S. Paulo sobre las intervenciones de TIT, 3Nós3 y Viajou Sem Passaporte**  
 São Paulo, 8 de diciembre de 1981  
 Copia de exposición  
 35,5 x 58 cm  
 Cortesía Archivo Ricardo Chiari

Luís Manetti, integrante del TIT  
**Surgimiento del movimiento y relación con VSP**  
 São Paulo, ca. 1981  
 Papel mecanografiado  
 21,6 x 32,7 cm, 2 pp.  
 Archivo Ricardo Chiari

Manga Rosa  
**Arte ao ar livre. Con intervenciones de 3Nós3,**

Alex Vallauri, Centro de Livre  
 Expressão, Jorge Bassani,  
 Manga Rosa, Mario Ramiro,  
 Hudinilson Jr. y Viajou Sem  
 Passaporte  
 São Paulo, 1981-1982  
 Proyección de diapositivas  
 Copia de exposición  
 Cortesía Archivo Jorge Bassani  
 p. 178, fig. 17; p. 179, fig. 18-20

MAS (Movimiento al Socialismo)  
**Rifa del MAS por triunfo del PSOE**  
 Rosario, 1982  
 Hoja con boletos de rifa  
 Copia de exposición  
 22 x 24 cm  
 Cortesía Archivo El Marinero Turco

Movimiento Surrealista  
 Internacional  
**Enciclopedia Surrealista**  
 Buenos Aires-Rosario-São Paulo, 1981  
 Publicación  
 Copia de exposición  
 21,5 x 30 cm. 62 pp.  
 Archivo Ana Longoni  
 pp. 64, 68, 69, 243

Gustavo Piccinini  
**Alejandro Traverso, integrante del TIC**  
 Buenos Aires, 1980  
 Fotografía b/n  
 Copia de exposición  
 20 x 25 cm  
 Cortesía del autor

Gustavo Piccinini  
**Picun, integrante del TIC**  
 Buenos Aires, 1980  
 Fotografía b/n  
 Copia de exposición  
 20 x 25 cm  
 Cortesía del autor

Gustavo Piccinini  
**Daniel Fiorucci, integrante del TIC**  
 Buenos Aires, 1981  
 Fotografía b/n  
 Copia de exposición  
 20 x 25 cm  
 Cortesía del autor

Gustavo Piccinini  
**Magoo y Fiorucci, integrantes del TIC**  
 Buenos Aires, 1981  
 Fotografía b/n  
 Copia de exposición  
 20 x 25 cm  
 Cortesía del autor

Gustavo Piccinini  
**Magoo y Fiorucci, integrantes del TIC**  
 Villa Gesell, 1981  
 Fotografía b/n  
 Copia de exposición  
 20 x 25 cm  
 Cortesía del autor

Gustavo Piccinini  
**Sergio Bellotti y Lina Luna, integrantes del TIC y del TIT, en una reunión conjunta**  
 Buenos Aires, 1982  
 Fotografía b/n  
 Copia de exposición  
 20 x 25 cm  
 Cortesía del autor

TIC (Taller de Investigaciones Cinematográficas)  
**Material de archivo.** Fragmentos de las películas:  
**El Chulu.** Director: Sergio Bellotti  
**El Amor Vence.** Director: Roberto Barandalla (Picun)  
**Detrás del Muro.** Director: Adrián Fanjul  
 Incluye imágenes de ejercicios del TIC, películas inconclusas y registro de reuniones de los grupos TIT, TIC, TIM y Cucaño  
 Buenos Aires/São Paulo, 1979-1981/2012  
 Video, color, sin sonido, 8'  
 Producido por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía  
 Cortesía de Eduardo Nico, Sergio Bellotti, Adrián Fanjul, Alejandro Traverso y Roberto Barandalla

TIC (Taller de Investigaciones Cinematográficas)  
**Chiari con la camiseta del Zangandongo**  
 São Paulo, 1981  
 Fotografía color  
 Copia de exposición  
 20 x 25 cm  
 Cortesía Archivo Gustavo Piccinini

TIC (Taller de Investigaciones Cinematográficas)  
**El Gusano Di Cocco, gimnasta del inconsciente**  
 São Paulo, 1981  
 Fotografía color  
 Copia de exposición  
 20 x 25 cm  
 Cortesía Archivo Gustavo Piccinini

TIC (Taller de Investigaciones Cinematográficas)  
**Fiorucci llega (varios días después de iniciado) al Festival Alterarte II**  
 São Paulo, 1981  
 Fotografía color  
 Copia de exposición  
 20 x 25 cm  
 Cortesía Archivo Gustavo Piccinini

TIC (Taller de Investigaciones Cinematográficas)  
**Luis Manetti (con carterá marrón) y Tigrão (con gorra) en el trabajo preparatorio de la intervención en la Plaza de la República**  
 São Paulo, 1981  
 Fotografía color  
 Copia de exposición  
 20 x 25 cm  
 Cortesía Archivo Gustavo Piccinini

TIC (Taller de Investigaciones Cinematográficas)  
**Picun y, en sombras, Gabriela Liffschitz**  
 São Paulo, 1981  
 Fotografía color  
 Copia de exposición  
 20 x 25 cm  
 Cortesía Archivo Gustavo Piccinini

TIC (Taller de Investigaciones Cinematográficas)  
**Plaza de la República**  
 São Paulo, 1981  
 3 fotografías color  
 Copia de exposición  
 20 x 25 cm  
 Cortesía Archivo Gustavo Piccinini p. 177, fig. 13

TIC (Taller de Investigaciones Cinematográficas)  
**Rubén Gallego (un dion recién bajadito del Olimpo)**  
 São Paulo, 1981  
 Fotografía color  
 Copia de exposición  
 20 x 25 cm  
 Cortesía Archivo Gustavo Piccinini

TIC (Taller de Investigaciones Cinematográficas)  
**Sin título**  
 São Paulo, 1981  
 2 fotografías color  
 Copia de exposición  
 20 x 25 cm  
 Cortesía Archivo Gustavo Piccinini

TIC (Taller de Investigaciones Cinematográficas)  
**Trío TIC: Evaristo González, Sergio Belloti, Adrián Fanjul**  
 São Paulo, 1981  
 Fotografía color  
 Copia de exposición  
 20 x 25 cm  
 Cortesía Archivo Gustavo Piccinini

TIT, TIC, TIM, Cucaño, VSP y colaboradores  
**Alterarte II**  
 São Paulo, 1981  
 Periódico, fotocopias y collages  
 21,6 x 32,7 cm  
 Archivo Ricardo Chiari

TIT, TIC, TIM, Cucaño, VSP y colaboradores  
**Alterarte II. Noticia del periódico Folha de S. Paulo sobre el evento**  
 São Paulo, 11 de agosto de 1981  
 Noticia de prensa  
 21 x 29,7 cm  
 Archivo Ricardo Chiari

TIT, TIC, TIM, Cucaño, VSP y colaboradores  
**Alterarte II. Carta de Cucaño para el movimiento Anti-Pro-Arte**  
 Rosario, agosto de 1981  
 Papel mecanografiado

21 x 29,7 cm, 2 pp.  
 Archivo Ricardo Chiari

TIT, TIC, TIM, Cucaño, VSP y colaboradores  
**Cartas de Pablo Miris (integrante del TIT), Roberto Pereira de Melo (integrante del Centro de Livre Expressão – Clé) y 3Nós3 solicitando apoyo al secretario municipal de Cultura de São Paulo para la realización de Alterarte II**  
 São Paulo, agosto de 1981  
 Papel mecanografiado  
 21 x 29,7 cm, 5 pp.  
 Archivo Ricardo Chiari

TIT, TIC, TIM, Cucaño, VSP y colaboradores  
**Contrabalance de Alterarte II. Documentos escritos por María Selez, integrante del TIT, y miembros del Movimiento Surrealista Internacional**  
 Enero y octubre de 1981  
 Papel mecanografiado  
 21,6 x 32,7 cm c/u  
 Archivo Ricardo Chiari

TIM (Taller de Investigaciones Musicales)  
**Bono contribución TIM**  
 Buenos Aires, ca. 1979  
 Hoja de boletos de rifa  
 22 x 34 cm  
 Colección Elías Palti

TIT (Taller de Investigaciones Teatrales)  
**Alterarte I — El Zangandongo**  
 Buenos Aires, 1979  
 Cartel  
 23,5 x 34 cm  
 Colección Pablo Espejo

TIT (Taller de Investigaciones Teatrales)  
**Folletín del Zangandongo**  
 Buenos Aires, 1979  
 Publicación  
 22 x 28 cm  
 Colección Elías Palti

TIT (Taller de Investigaciones Teatrales)  
**Marta Cocco y otros integrantes del TIT después de Para cenar Artaud**  
 Buenos Aires, 1979  
 Fotografía b/n  
 9 x 14 cm  
 Colección Rubén Campitelli

TIT (Taller de Investigaciones Teatrales)  
**Para cenar Artaud (hecho teatral)**  
 Buenos Aires, 1979  
 Fotografías b/n  
 9 x 14 cm  
 Colección Rubén Campitelli

TIT (Taller de Investigaciones Teatrales)  
**Para cenar Artaud**

Buenos Aires, 1979  
 Cartel  
 21 x 30 cm  
 Archivo Ana Longoni

TIT (Taller de Investigaciones Teatrales)  
**Zangandongo**  
 Buenos Aires, 1979  
 Fotografía b/n  
 9 x 12,5 cm  
 Colección Rubén Campitelli

TIT (Taller de Investigaciones Teatrales)  
**Antes de salir a escena. De izquierda a derecha: Beto Botta, Daniel Valdéz, Rubén Viñoles, Cristina Papaleo**  
 Montaje: La cámara. Provocación y dirección: Raúl Zolezzi.  
 Camerino del Teatro del Picadero.  
 Buenos Aires, diciembre de 1980  
 Fotografía b/n  
 12 x 18 cm  
 Colección Raúl Zolezzi

TIT (Taller de Investigaciones Teatrales)  
**Carlos Cthulhu en acción**  
 Montaje: La cámara. Provocación y dirección: Raúl Zolezzi.  
 Teatro del Picadero, Buenos Aires, 1980  
 Fotografía b/n  
 12 x 18 cm  
 Colección Raúl Zolezzi p. 242

TIT (Taller de Investigaciones Teatrales)  
**Ciclo de Teatro Experimental**  
 Buenos Aires, 1980  
 Cartel  
 43,5 x 32 cm  
 Colección Elías Palti

TIT (Taller de Investigaciones Teatrales)  
**Combi**  
 Camino a São Paulo, 1980  
 Fotografía  
 9 x 12,5 cm  
 Colección Rubén Campitelli

TIT (Taller de Investigaciones Teatrales)  
**Dormida colectiva en el Politécnico**  
 São Paulo, 1981  
 Fotografía color  
 9 x 12,5 cm  
 Colección Rubén Campitelli

TIT (Taller de Investigaciones Teatrales)  
**El Zangandongo Manifiesto**  
 Buenos Aires, 1980  
 Papel mimeografiado  
 22 x 34 cm c/u, 3 pp.  
 Archivo Elías Palti pp. 72-74

TIT (Taller de Investigaciones Teatrales)  
**Fundación del Movimiento Surrealista Internacional**  
 São Paulo, 1981  
 Fotografía color  
 Copia de exposición  
 72 x 100 cm  
 Cortesía Archivo Rubén Campitelli

TIT (Taller de Investigaciones Teatrales)  
**Ganándose el pan: fotografía previa a una "función" en un sótano de Persona**  
 São Paulo, 1980  
 Fotografía color  
 9 x 12,5 cm  
 Colección Rubén Campitelli

TIT (Taller de Investigaciones Teatrales)  
**Marta Cocco leyendo en un bus**  
 São Paulo, 1980  
 Fotografía color  
 9 x 12,5 cm  
 Colección Rubén Campitelli

TIT (Taller de Investigaciones Teatrales)  
**Todos contra todos**  
 Buenos Aires, 1980  
 Fanzine  
 23 x 18,5 cm  
 Colección Pablo Espejo

TIT (Taller de Investigaciones Teatrales)  
**El Zangandongo Cuaderno Uno**  
 Buenos Aires, 1981  
 Publicación  
 22 x 35 cm  
 Colección Elías Palti p. 177, fig. 12

TIT, VSP, Cucaño, TIC, Novissimo y otros  
**Alterarte II — Festival Anti-Pro-Arte**  
 São Paulo, 1981  
 Cartel  
 45 x 35 cm  
 Colección Elías Palti

TIT (Taller de Investigaciones Teatrales)  
**Carta de Pablo Miris a la Dirección del TIT**  
 São Paulo, 13 de marzo de 1981  
 Papel mecanografiado  
 21,6 x 32,7 cm, 2 pp.  
 Archivo Ricardo Chiari

TIT (Taller de Investigaciones Teatrales)  
**Pompas fúnebres**  
 Buenos Aires, 1981  
 Programa de difusión  
 17 x 22 cm  
 Colección Elías Palti

TIT (Taller de Investigaciones Teatrales)  
**Pompas fúnebres**

Buenos Aires, 1982  
Programa de mano  
17 x 22 cm  
Colección Elías Palti

TIT, VSP, 3Nós3 y otros  
**Cartel del evento 14 noites 14 performances**  
São Paulo, 12-15 de julio de 1982  
Cartel  
45 x 31,7 cm  
Archivo Ricardo Chiari

Enrique Viegas, TIM (Taller de Investigaciones Musicales)  
**Flusedah. Juego sonoro para una mujer y un hombre**  
Buenos Aires, 1980/2012  
Partitura sobre cartulina negra,  
87 x 32 cm  
Grabación realizada en 2012 por Enrique Viegas y Sabrina Piazza,  
1'45"  
Colección Enrique Viegas

VSP (Viajou Sem Passaporte)  
**Público idiota**  
São Paulo, 1978  
Papel mecanografiado  
21 x 29,7 cm, 2 pp.  
Archivo Ricardo Chiari  
pp. 70, 71

VSP (Viajou Sem Passaporte)  
**E→M→R (Haspa)**  
São Paulo, 1979  
10 fotografías b/n  
Copias de exposición  
10 x 15 cm (9) y 10 x 9 cm (1)  
Cortesía Archivo Luiz Sergio Ragnole  
p. 174, figs. 5-7; p. 175, fig. 11

VSP (Viajou Sem Passaporte)  
**Trajatória da árvore**  
São Paulo, 1979  
6 fotografías b/n  
Copias de exposición  
6 x 9 cm c/u  
Cortesía Archivo Luiz Sergio Ragnole

VSP (Viajou Sem Passaporte)  
**Trajatória do curativo**  
São Paulo, 1979  
3 fotografías b/n  
Copias de exposición  
13 x 10 cm c/u  
Cortesía Archivo Luiz Sergio Ragnole  
p. 174, figs. 8-10

VSP (Viajou Sem Passaporte)  
**U.S.B.A.E.A.E. y manifiesto INVAIRAM TEATROS!**  
São Paulo, 1979  
Publicación y papel mecanografiado  
15 x 21 cm (1) y 29,7 x 21 cm (2), 3 pp.  
Archivo Ricardo Chiari

VSP (Viajou Sem Passaporte)  
**Intervención de VSP en una obra**

**de Augusto Boal en el Teatro Ruth Escobar**  
São Paulo, 1980  
Fotografía b/n  
Copia de exposición  
14 x 10 cm  
Cortesía Archivo Luiz Sergio Ragnole

VSP (Viajou Sem Passaporte)  
**WYK, publicación de VSP, con acuerdo firmado por VSP y TIT**  
São Paulo, 1980  
Fanzine  
15 x 10,5 cm  
Archivo Ricardo Chiari  
pp. 61, 67

#### OFICINA DE (CONTRA)INFORMACIÓN BUREAU OF COUNTERINFORMATION

Alejandro Amdan  
**Frente al Ministerio de Educación, un dirigente estudiantil es detenido por dos policías de civil**  
Buenos Aires, noviembre de 1981  
Fotografía b/n  
Copia de exposición  
30 x 40 cm  
Cortesía del autor

*Análisis*  
**Santiago de Chile, Año VII, números 90 y 93, septiembre y octubre de 1984**  
Revista  
26 x 18,7 cm  
Fondo Miguel Lawner — Archivo Museo de la Memoria y los Derechos Humanos  
Archivo Kena Lorenzini  
**Nosotros las/os fotógrafas/os. Acción de la Asociación de Fotógrafos Independientes (AFI)**  
Santiago de Chile, 1988  
Fotografía b/n  
Copia de exposición  
30 x 40 cm  
Cortesía Archivo Kena Lorenzini

Comunidad de Santa Teresita — Etnia Chiriguano  
**Máscara (Tipología Agüero-güero)**  
Chaco Paraguayo, 1980  
Madera de samu'u (Choricia speciosa) y plumas  
32 x 15 x 7 cm  
Centro de Artes Visuales/Museo del Barro — Colección de Arte Indígena

Héctor Carballo  
**El Camarazo. Acción de los fotógrafos frente a la Casa de Gobierno en denuncia de la represión a los fotógrafos**  
Buenos Aires, diciembre de 1982  
Fotografía b/n  
Copia de exposición  
40 x 30 cm  
Cortesía Archivo Tupacarbollo

Cauce  
**Santiago de Chile, 1984, año 1, n° 22, semana del 12 al 18 de septiembre de 1984**  
Revista  
27,4 x 21,1 cm  
Fondo Miguel Lawner — Archivo Museo de la Memoria y los Derechos Humanos  
p. 84

Daniel García  
**Marcha por Paz, Pan y Trabajo**  
Buenos Aires, 30 marzo de 1982  
Fotografía b/n  
Copia de exposición  
30 x 40 cm  
Cortesía del autor

Daniel García  
**La policía montada impide que la Marcha de la Resistencia llegue hasta Plaza de Mayo**  
Buenos Aires, 1982  
Fotografía b/n  
Copia de exposición  
30 x 40 cm  
Cortesía del autor

Eduardo Grossman  
**El Camarazo**  
Buenos Aires, 1982  
Fotografía b/n  
Copia de exposición  
53 x 80 cm  
Cortesía del autor  
p. 88, fig. 5

Pablo Lasansky  
**Marcha por Paz, Pan y Trabajo**  
Buenos Aires, 30 de marzo de 1982  
Fotografía b/n  
Copia de exposición  
30 x 40 cm  
Cortesía del autor

Guillermo Loíacono  
**Martínez de Hoz, ministro de Economía en Argentina (1976-1981)**  
Buenos Aires, 1980  
Fotografía b/n  
Copia de exposición  
30 x 40 cm  
Cortesía Archivo Guillermo Loíacono

Eduardo Longoni  
**Militares argentinos**  
Buenos Aires, 29 de mayo de 1981  
Fotografía b/n  
Copia de exposición  
30 x 40 cm  
Cortesía del autor

Eduardo Longoni  
**Marcha por la vida**  
Buenos Aires, 5 de octubre de 1982  
Fotografía b/n  
Copia de exposición  
30 x 40 cm  
Cortesía del autor  
p. 88, fig. 3

Kena Lorenzini  
**La máscara y la prensa**  
Santiago de Chile, 1985  
Fotografía b/n  
Copia de exposición  
30 x 40 cm  
Cortesía Archivo Kena Lorenzini

Mario Manusia  
**Un intento de secuestro en plena calle es resistido e impedido por las Madres de Plaza de Mayo**  
Buenos Aires, junio de 1978  
Fotografía b/n  
Copia de exposición  
30 x 40 cm  
Cortesía del autor

Mario Manusia  
**Jorge Rafael Videla, presidente de facto (1976-1981), brindando entre amigos**  
Buenos Aires, 1981  
Fotografía b/n  
Copia de exposición  
30 x 40 cm  
Cortesía del autor

Mario Manusia  
**Ser reportero gráfico en Argentina**  
Buenos Aires, marzo de 1982  
Fotografía b/n  
Copia de exposición  
30 x 40 cm  
Cortesía del autor

Marcelo Montecino  
**Homenaje a Rodrigo Rojas de Negri**  
Santiago de Chile, 1991  
Fotografía  
40 x 30 cm  
Copia de exposición  
Cortesía del autor

Movimiento 19 de abril  
**Campaña de expectativa publicada en *El tiempo*, jueves 17 de enero de 1974, p. última C y viernes 18 de enero de 1974, p. 1-A**  
Bogotá, 1974  
Copias de exposición  
32 x 56 cm  
Archivo Taller Historia Crítica de Arte  
p. 149, fig. 3

Movimiento 19 de abril  
**Feliz año nuevo, con armas para el pueblo**  
Fotografía tomada de *El destape del M-19, Revista Alternativa*, n° 196, pp. 2-5  
Bogotá, 22-29 de enero de 1979  
Copia de exposición  
23 x 17 cm  
Cortesía Archivo Taller Historia Crítica de Arte

Horacio Mucci  
**Libertad de prensa**  
Buenos Aires, 1982

Fotografía b/n  
30 x 40 cm  
Cortesía del autor

Luis Navarro Vega  
**Hornos de Lonquén**  
Santiago de Chile, 1979  
Fotografía b/n  
Copia de exposición  
30 x 40 cm  
Cortesía del autor  
p. 127, fig. 6

No-Grupo  
**Agenda Colombia 83**  
Ciudad de México, 1982  
Edición facsímil  
17 x 23 cm, 142 pp.  
Colección Maris Bustamante,  
Andrea y Neus Valencia  
p. 166, figs. 7, 8

Clemente Padín (Director)  
**Participación. Boletín de la Asociación Uruguaya de Artistas Correo, números 5, 6, 7**  
Montevideo, 1984-1986  
Offset  
21,4 x 25,5 cm; 21,5 x 27,4 cm  
Archivo Clemente Padín

J. Pérez  
**Homenaje a Rodrigo Rojas de Negri**  
Diario *La Nación*, Santiago de Chile, 1991  
Fotografía b/n  
Copia de exposición  
30 x 40 cm  
Cortesía del Diario *La Nación* y Museo de la Memoria y los Derechos Humanos

J. Pérez  
**Homenaje a Rodrigo Rojas de Negri**  
Diario *La Nación*, Santiago de Chile, 1992  
Fotografía b/n  
Copia de exposición  
30 x 40 cm  
Cortesía del Diario *La Nación* y Museo de la Memoria y los Derechos Humanos

H. Rosas  
**Homenaje a Rodrigo Rojas de Negri**  
Diario *La Nación*, Santiago de Chile, 1991  
Fotografía b/n  
Copia de exposición  
30 x 40 cm  
Cortesía del Diario *La Nación* y Museo de la Memoria y los Derechos Humanos

Enrique Rosito  
**A la salida de un canal de TV, el entonces General Luciano Benjamín Menéndez intenta atacar con un cuchillo a un grupo de manifestantes que**

**lo repudian**  
Buenos Aires, 21 de agosto de 1984  
Fotografía b/n  
Copia de exposición  
40 x 30 cm  
Cortesía del autor  
p. 81, fig. 3

Pablo Salas  
**Sin título. Registro de una acción del FPMR en la que se reparten pollos en una población en el 6º aniversario de la Revolución Sandinista**  
Santiago de Chile, 19 de julio de 1986  
Video, color, sonido  
3'20"  
Archivo Pablo Salas  
p. 142, figs. 2-4; p. 143, figs. 5, 6

Pablo Salas  
**1º de Mayo**  
Santiago de Chile, 1986  
Video, color, sonido, 5'  
Archivo Pablo Salas

Lucio Solari  
**Dame el rollo**  
Buenos Aires, 30 de marzo de 1982  
Fotografía b/n  
Copia de exposición  
40 x 30 cm  
Cortesía del autor

Solidarte, con el apoyo de PIT, CNT, AUAC  
**Desaparecidos Políticos de Nuestra América (1ª Bial de La Habana)**  
Montevideo, 1984  
Catálogo  
Copia de exposición  
24,4 x 17,2 cm, 12 pp.  
Cortesía Archivo Clemente Padín

Solidarte/México  
**Desaparecidos Políticos de Nuestra América**  
Ciudad de México, 1984  
50 impresiones sobre papel  
Copias de exposición  
29,7 x 21 cm c/u  
Cortesía Solidarte/México  
p. 164, figs. 4-6

Marco Ugarte Atala  
**Represión al Movimiento Sebastián Acevedo**  
Santiago de Chile, 1983  
Fotografía b/n  
Copia de exposición  
150 x 112 cm  
Cortesía del autor

Marco Ugarte Atala  
**Enfrentamientos en la avenida Matta 1 de mayo**  
Santiago de Chile, 1984  
Fotografía b/n  
Copia de exposición

40 x 30 cm  
Cortesía del autor

Marco Ugarte Atala  
**Joven lanzando cóctel molotov**  
Santiago de Chile, 1984  
Fotografía b/n  
Copia de exposición  
30 x 40 cm  
Cortesía del autor

Marco Ugarte Atala  
**Agente de la dictadura armado, vestido de civil**  
Santiago de Chile, 1986  
Fotografía b/n  
Copia de exposición  
40 x 30 cm  
Cortesía del autor

Marco Ugarte Atala  
**Imagen del coche destruido tras el atentado a Augusto Pinochet a manos del Frente Patriótico Manuel Rodríguez**  
Santiago de Chile, 1986  
Fotografía b/n  
Copia de exposición  
30 x 40 cm  
Cortesía del autor  
p. 141

Marco Ugarte Atala  
**Estudiante baleado por la policía**  
Santiago de Chile, 1986  
Fotografía b/n  
Copia de exposición  
40 x 30 cm  
Cortesía del autor  
p. 88, fig. 4

Horacio Villalobos  
**Cuchicuchi (Galtieri y su esposa)**  
Buenos Aires, mayo 1982  
Fotografía b/n  
Copia de exposición  
30 x 40 cm  
Cortesía del autor

VV. AA.  
**La imagen de los dictadores en las revistas de prensa de la época.**  
Videla, en: revista *Somos*, año 1, nº 2, 1 de octubre de 1976, Editorial Atlántida.  
Galtieri, en: diario *Clarín*, 3 de abril de 1982; Martínez de Hoz, en: revista *Gente*, 1976  
Copias de exposición  
30 x 40 cm  
Cortesía Archivo Cora Gamarnik

VV. AA.  
**Teleanálisis**  
1984-1989  
24 capítulos  
Video, color, sonido, 208'  
Fondo Teleanálisis — Archivo Museo de la Memoria y los Derechos Humanos  
p. 86, figs. 1, 2

**LETANÍAS PROFANAS**  
PROFANE LITANIES

Guillermo Deisler  
**Sin título**  
Plovdiv (Bulgaria), 1974-1985  
Collage  
23 x 19 cm  
Archivo Guillermo Deisler

Guillermo Deisler  
**Revista Internacional (portada, nº 10)**  
Plovdiv (Bulgaria), 1975  
Offset  
26 x 20 cm  
Archivo Guillermo Deisler

Guillermo Deisler  
**Sin título**  
Plovdiv (Bulgaria), 1975-1977  
Collage, offset  
10 x 15 cm  
Archivo Guillermo Deisler

Guillermo Deisler  
**Sin título**  
Plovdiv (Bulgaria), 1975-1980  
Tarjeta postal  
16 x 10 cm  
Archivo Guillermo Deisler

Guillermo Deisler  
**Sin título**  
Plovdiv (Bulgaria), 1975-1985  
Collage  
18,5 x 14 cm  
Archivo Guillermo Deisler

Guillermo Deisler  
**Sin título**  
Plovdiv (Bulgaria) y Halle (Alemania), 1975-1995  
Tarjetas postales, collage, offset  
15 x 10 cm  
Archivo Guillermo Deisler  
p. 163, fig. 3

Guillermo Deisler  
**Sin título**  
Plovdiv (Bulgaria) y Halle (Alemania), 1975-1995  
Fotografía b/n  
15 x 10 cm  
Archivo Guillermo Deisler

Guillermo Deisler  
**Sin título**  
Plovdiv (Bulgaria) y Halle (Alemania), 1975-1995  
Tarjeta postal  
15 x 10 cm  
Archivo Guillermo Deisler

Guillermo Deisler  
**Sin título**  
Plovdiv (Bulgaria) y Halle (Alemania), 1975-1995  
Tarjeta postal  
13,5 x 9 cm  
Archivo Guillermo Deisler  
p. 163, fig. 2



Guillermo Deisler  
**Revista Internacional (portada)**  
Plovdiv (Bulgaria), septiembre 1976  
Offset  
26 x 20 cm  
Archivo Guillermo Deisler

Guillermo Deisler  
**Sin título**  
Plovdiv (Bulgaria), 1978-1985  
Collage, fotografía b/n  
30,5 x 24 cm  
Archivo Guillermo Deisler  
p. 163, fig. 1

Guillermo Deisler  
**Revista Internacional (portada y contraportada)**  
Plovdiv (Bulgaria), febrero de 1980  
Offset  
26 x 20 cm  
Archivo Guillermo Deisler

Guillermo Deisler  
**Revista Internacional (portada), nº 4**  
Plovdiv (Bulgaria), 1981  
Offset  
26 x 20 cm  
Archivo Guillermo Deisler

Guillermo Deisler  
**Sin título**  
Plovdiv (Bulgaria), 1984-1985  
Tarjetas postales, sello y tinta sobre papel  
10 x 15 cm  
Cortesía Laura Coll y Archivo Clemente Padín

Guillermo Deisler  
**CIA Putsch / Morder... (Golpe de la CIA / asesino...)**  
Halle (Alemania), ca. 1986-1995  
Collage  
23 x 16 cm  
Archivo Guillermo Deisler

Guillermo Deisler  
**Putsch / Golpe**  
Halle (Alemania), ca. 1986-1995  
Collage  
27 x 18,5 cm  
Archivo Guillermo Deisler

Guillermo Deisler  
**Cuerpos gráficos**  
Halle (Alemania), 1987  
Carpeta en cartón y tinta sobre papel  
15 x 11 cm  
Archivo Guillermo Deisler

Las Yeguas del Apocalipsis  
**Homenaje a Sebastián Acevedo**  
Concepción, 1992  
Video de la instalación  
Color, sonido, 8'  
Colección Francisco Casas  
p. 153, figs. 8-10

Las Yeguas del Apocalipsis  
**Tu dolor dice: Minado**

Santiago de Chile, 1993  
Copas, 20 diapositivas color, video color, sillas, mesas, 2 ejemplares del Informe Rettig  
Colección Yeguas del Apocalipsis  
p. 115, figs. 9, 10

León Ferrari  
**Nosotros no sabíamos**  
Buenos Aires-São Paulo, 1977  
Informe original con collages de noticias en ambas caras  
33 x 21 cm, 41 pp.  
Fundación Augusto y León Ferrari.  
Arte y Acervo  
pp. 123, 124

Clemente Padín  
**Por el arte y por la paz**  
Berlín, 1984  
Video, color, sonido, 6' 50"  
Colección del autor  
p. 106, figs. 4-7

Clemente Padín  
**Por la vida y por la paz**  
Montevideo, 1987-1988  
Video, color, sonido, 8' 40"  
Colección del autor  
p. 105, figs. 2, 3

**ARETE**  
ARETE

Comunidad de Santa Teresita —  
Etnia chiriguano  
**Apyte puku — Gorro cónico**  
Chaco Paraguayo, 1989  
Tejido, tela, papel, flecos, cintas  
108 x 21 cm  
Centro de Artes Visuales/Museo del Barro — Colección de Arte Indígena

Comunidad de Santa Teresita —  
Etnia Chiriguano  
**Máscara (Tipología Agüero-güero)**  
Chaco Paraguayo, 1989  
Madera de samu'u (Choricia speciosa)  
30 x 14,5 x 9 cm  
Centro de Artes Visuales/Museo del Barro — Colección de Arte Indígena

Comunidad de Santa Teresita —  
Etnia Chiriguano  
**Máscara (Tipología Agüero-güero)**  
Chaco Paraguayo, 1990  
Madera de samu'u (Choricia speciosa)  
50 x 13 x 11,5 cm  
Centro de Artes Visuales/Museo del Barro — Colección de Arte Indígena

Comunidad de Santa Teresita —  
Etnia chiriguano  
**Apyte puku — Gorro cónico**  
Chaco Paraguayo, 1996  
Tejido, tela, papel, espejo, flecos, cintas

123 x 19 cm  
Centro de Artes Visuales/Museo del Barro — Colección de Arte Indígena

Comunidad de Santa Teresita —  
Etnia chiriguano  
**Apyte puku — Gorro cónico**  
Chaco Paraguayo, 1996  
Tejido, tela, papel, espejo, flecos, cintas  
108 x 18 cm  
Centro de Artes Visuales/Museo del Barro — Colección de Arte Indígena

Ticio Escobar  
**Arete Guasu**  
Chaco Paraguayo, 1986-1993  
60 fotografías  
9 x 12,5 cm y 10 x 15 cm  
Departamento de Documentación e Investigación del Centro de Artes Visuales/Museo del Barro  
p. 192, figs. 1, 2

Dea Pompa (dirección), Lia Colombino (idea original)  
**Arete Guasu: El tiempo escindido**  
Asunción, 2012  
Video HD PAL Color, 16:9. 3'  
Producido por el Museo Nacional  
Centro de Arte Reina Sofía.  
Cortesía de las autoras

**ABOLIR LA CÁRCEL**  
ABOLISHING PRISONS

Aberdalden, Rolf y Heidi, Mapa  
Teatro Laboratorio de Artistas  
**Horacio (por Mapa Teatro)**  
1993/2012  
Video, sonido, color y b/n, 17'22"  
Cortesía de los autores

Ánjeles Negros  
**10 puntos tiene tu herida**  
Santiago de Chile, 1989  
4 fotografías b/n  
10 x 15 cm c/u  
Archivo J.H. Cerezo-Esguep  
Ánjeles Negros  
**Manifiesto 10 puntos tiene tu herida**  
Santiago de Chile, 1989  
Papel mecanografiado  
28 x 43 cm  
Colección Patricio Rueda

Ánjeles Negros  
**Ataúd entregado a George Rousse**  
Santiago de Chile, 1989  
Fotografía color  
10 x 15 cm  
Cortesía Colección Patricio Rueda

Ánjeles Negros  
**Fiesta en la Catedral**  
Santiago de Chile, 1989  
Cartel  
13,5 x 21 cm  
Colección Patricio Rueda

Ánjeles Negros  
**Put a Santa**  
Santiago de Chile, 1989  
3 fotografías b/n  
80 x 60 cm (1); 30 x 40 cm (2)  
Archivo J.H. Cerezo-Esguep

Ánjeles Negros  
**Put a Santa**  
Santiago de Chile, 1990  
Postal  
13 x 17,5 cm  
Colección Patricio Rueda

Ánjeles Negros  
**Acción Paso bajo nivel**  
Santiago de Chile, 1989  
3 fotografías color  
10 x 15 cm c/u  
Cortesía Patricio Rueda

**Artículos de prensa en el diario La Época sobre Ánjeles Negros**  
Santiago de Chile, 26 de octubre y 23 de noviembre de 1989  
Artículos de prensa  
29,7 x 21 cm  
Archivo J.H. Cerezo-Esguep

**DESOBEDIENCIAS SEXUALES**  
SEXUAL DISOBEDIENCE

Luiz Fernando Borges da Fonseca  
**Ensayo fotográfico *Homem de Neanderthal*, del LP *Água do Céu-Pássaro*, de Ney Matogrosso**  
Figueiras / Restinga da Marambaia, Río de Janeiro, 1976  
5 fotografías b/n  
Cortesía Colección Heloísa Orosco Borges da Fonseca (Luhli)  
p. 193, fig. 6

Juan Dávila  
**El arte es homosexual**  
1983-1986  
Óleo sobre tela  
274 x 274 cm  
The Michael Buxton Collection, Melbourne con la colaboración de Kalli Rolfe Contemporary Art  
p. 258

Paz Errázuriz  
**La Manzana de Adán**  
Santiago de Chile, 1989  
3 fotografías b/n  
100 x 70 cm c/u  
Colección de la autora  
p. 255, figs. 3-5

Marcos López  
**Serie Liliana Maresca con su obra**  
Buenos Aires, 1983  
3 fotografías b/n  
150 x 100 cm  
Colección del autor  
p. 103

Carlos Leppe  
**El perchero**  
Santiago de Chile, 1975/2011

Perchero y perchas. 3 fotografías.  
Gelatinobromuro de plata  
173 x 58 cm c/u  
Colección Museo Nacional Centro  
de Arte Reina Sofía, Madrid  
p. 254

Liliana Maresca  
**Sin título**  
Buenos Aires, 1982  
Madera, plástico, hierro  
77 x 45 x 14 cm  
Colección Marcos López

Markito (Marcus Vinicius Resende  
Gonçalves)  
**Figurín para el concierto  
Matogrosso**  
Rio de Janeiro, 1982  
Vestido de tela de cristales,  
lentejuelas, mostacilla, tela  
dorada, plumas. 11 partes  
112 x 84 x 30 cm  
Colección Centro Universitario  
SENAC, São Paulo

Ney Matogrosso  
**Água do Céu-Pássaro**  
Grabadora: Continental  
Productores: Sidney Moraes  
y Billy Bond  
Rio de Janeiro, 1975

Ney Matogrosso  
**Concierto Matogrosso presentado  
en el 17º Festival  
de Jazz de Montreux**  
Montreux, 9 de julio de 1983  
Grabación: RTSR — Radio  
Télévision Suisse Romande  
Videoclips  
Metamorfose Ambulante: 4'48"  
Notícias do Brasil: 2'03"  
Não faz sentido: 7'31"  
Andar com fé: 5'10"  
Napoleão: 3'24"  
Alegria Carnaval: 5'18"  
Homem com H: 3'27"  
Archivo Márcia Hack  
Programa del concierto de Ney  
Matogrosso *Homem de Neanderthal*  
Fotografías de Luiz Fernando  
Borges da Fonseca  
Rio de Janeiro, 1975  
Copia de exposición  
21 x 29,7 cm, 16 pp.  
Cortesía Márcia Hack

Miguel Ángel Rojas  
**Sobre porcelana. Serie Mogador**  
Bogotá, 1978-1980  
18 fotografías  
21,6 x 28 cm c/u  
Colección del autor  
p. 101, figs. 1-6

Sergio Zavallos (Grupo Chaclacayo)  
**Rosa Cordis**  
Lima, 1986  
18 fotografías color  
50 x 37 cm c/u  
Colección del autor  
p. 96, figs. 6-10

## ANARKÍA ANARKY

Arte al Paso. Diseño: Fernando  
"Coco" Bedoya, Daniel Sanjurjo,  
Piri y Emei  
**A Beuys**  
Buenos Aires, 1990  
Serigrafía  
41 x 59 cm  
Archivo Juan Carlos Romero  
p. 249

Aspix  
**Rock argentino en los años  
ochenta**  
Buenos Aires, 1984-1987  
15 fotografías b/n  
Copias de exposición  
30 x 20 cm c/u  
Cortesía del autor  
p. 117, fig. 2; p. 118, figs. 3, 4

Comisario: Fernando "Coco"  
Bedoya; Diseño: Carlos Negro  
Tirabassi; Impresión: Emei  
**Museos Bailables**  
Buenos Aires, 1988  
Serigrafía  
30 x 42 cm  
Archivo Juan Carlos Romero  
p. 196

Fernando "Coco" Bedoya  
**Karola Kemper**  
Buenos Aires, 1989  
Serigrafía  
45 x 64 cm  
Archivo Juan Carlos Romero  
p. 195, fig. 2

Fernando "Coco" Bedoya  
**Tomarte**  
Rosario, 1990  
Serigrafía  
37 x 55 cm  
Archivo Juan Carlos Romero  
p. 195, fig. 1

Bernardita Birkner  
**Pinochet Boys**  
Santiago de Chile, 1985  
3 fotografías b/n  
Copias de exposición  
40 x 60 cm c/u  
Cortesía de la autora  
p. 224, fig. 18

Rafael Bueno  
**Fotografías del taller-bar La Zona  
y del Café Einstein**  
Buenos Aires, 1983-1985  
32 fotografías color  
9 x 13 cm c/u  
Colección del autor  
p. 120, figs. 8-10

C.A.Pa.Ta.Co (Colectivo de Arte  
Participativo — Tarifa Común).  
Diseño: Fernando "Coco" Bedoya  
y Germán Richiger  
**Liquidarte**  
Buenos Aires, 19 al 21 de abril

de 1985  
Cartel  
Serigrafía sobre papel reciclado  
40 x 44 cm  
Archivo Juan Carlos Romero

C.A.Pa.Ta.Co (Colectivo de Arte  
Participativo — Tarifa Común)  
**Afiche punk**  
Buenos Aires, ca. 1986  
Serigrafía sobre impreso  
45 x 41 cm  
Colección Roberto Amigo

Colectivo Los Bestias  
y colaboradores  
**Bestiarios. Documentos**  
Lima, 1984-1987  
Documentación de intervenciones  
de arquitectura efímera y  
encuentros de arte total  
Proyección digital de fotografías  
Archivo Bestiario

Comunidad de Santa Teresita —  
Etnia chiriguano  
**Máscara (Tipología Agüero-güero)**  
Chaco Paraguayo, 1990  
Madera de samu'u (Choricia  
speciosa) y plumas de guinea  
(Numida meleagris)  
23 x 16 x 10 cm  
Centro de Artes Visuales/Museo  
del Barro — Colección de Arte  
Indígena

Armando Cristeto  
**Serie Las noches del reventón**  
Ciudad de México, 1980-1989  
Impresión sobre gelatina de plata  
11 fotografías de 28 x 35 cm c/u  
Colección Ilithya Guerrero  
Patiño  
Horacio Devitt  
**Bésame**  
Buenos Aires, 1986  
7 fotografías color  
20 x 25,5 cm  
Archivo Horacio Devitt

Horacio Devitt  
**Bésame**  
Buenos Aires, 1986  
Vídeo, color, sonido  
24' 28"  
Archivo Horacio Devitt

Gonzalo Donoso  
**De la serie Pinochet Boys**  
Contra la pared  
Festival punk  
Lengua  
No + censura  
Papeles  
Parque  
Pinochet Boys en vivo  
Puente  
Rifle y porro  
RUTA 68  
TV Star  
Santiago de Chile, 1986-1987  
11 fotografías b/n  
Copias de exposición

40 x 60 cm (3); 25 x 35 cm (8)  
Cortesía del autor  
p. 224, fig. 16; p. 225

Roberto Jacoby para Museos  
Bailables (comisario: Fernando  
"Coco" Bedoya)  
**Festival del Body Art/Fiesta  
del Arte Vivo**  
Buenos Aires, 1988  
Serigrafía  
45 x 60 cm  
Archivo Juan Carlos Romero

Roberto Jacoby para Museos  
Bailables (comisario: Fernando  
"Coco" Bedoya)  
**Festival del Body Art/Fiesta  
del Arte Vivo**  
Buenos Aires, 1988  
Fotografía color  
17,5 x 12,5 cm  
Archivo Jacoby

Roberto Jacoby para Museos  
Bailables (comisario: Fernando  
"Coco" Bedoya). Diseño: Esteban  
Pages  
**Festival del Body Art/Fiesta  
del Arte Vivo**  
Buenos Aires, 1988  
Cartel serigrafado  
37,5 x 27,5 cm  
Archivo Jacoby  
p. 197, fig. 4

Roberto Jacoby para Museos  
Bailables (comisario: Fernando  
"Coco" Bedoya)  
**Festival del Body Art/Fiesta  
del Arte Vivo**  
Buenos Aires, 1988  
Entrada  
15 x 11 cm  
Archivo Jacoby  
p. 197, fig. 5

Roberto Jacoby para Museos  
Bailables (comisario: Fernando  
"Coco" Bedoya)  
**Festival del Body Art/Fiesta  
del Arte Vivo**  
Buenos Aires, 1988  
Video, color, sonido, 16'57"  
Archivo Jacoby  
R  
Roberto Jacoby para Museos  
Bailables (comisario: Fernando  
"Coco" Bedoya)  
**Festival del Body Art/Fiesta  
del Arte Vivo**  
Buenos Aires, 1988  
Programa de mano  
27,8 x 22 cm  
Archivo Jacoby

Roberto Jacoby para Museos  
Bailables (comisario: Fernando  
"Coco" Bedoya). Diseño: C.N.T.  
(Carlos Negro Tirabassi)  
**Festival del Body Art/Fiesta  
del Arte Vivo**  
Buenos Aires, 1988

Cartel  
Archivo Jacoby

Alfredo Márquez y Enrique Wong  
en colaboración con Alfredo  
Távora y Domingo de Ramos  
**Calendario — Manifiesto**  
Lima, 1986-1987  
Impresión offset  
43 x 60 cm  
Cortesía Archivo Elio Martuccelli  
Casanova

André Martirani y Caio França  
**O Começo do Fim do Mundo**  
São Paulo, 1982  
Video, color, sonido  
161'  
Cortesía André Martirani y Caio  
França

Gianni Mestichelli  
**Batato Barea en Historia  
del Teatro**  
Buenos Aires, 1989  
Fotografía b/n  
Copia de exposición  
20 x 20 cm  
Cortesía del autor

Rubén Ortiz Torres  
**De la serie Mexipunks  
(A)**  
**La última cena**  
**No hay paso**  
**Retrato salvaje**  
**Las tres Marías**  
**Tutti frutti**  
Ciudad de México, 1980  
6 fotografías b/n  
40 x 50 cm c/u  
Cortesía del artista y Galería  
OMR, México  
p. 217, figs. 1, 2

Rubén Ortiz Torres y Emmanuel  
Lubezki  
**Como TV**  
Ciudad de México, 1985  
Film experimental. Banda sonora  
original de Gabriela Ortiz y Saúl  
Hernández. Música: Sister Mantos  
Película Súper 8 mm transferida a  
DVD, color, sonido  
3' 32"  
Cortesía del artista y Galería  
OMR, México

Álvaro Oyarzún  
**Viva Chile**  
Santiago de Chile, 1989  
Acrílico sobre madera  
18 partes, 50 x 50 cm c/u  
Colección del autor  
p. 227

Poetas mateístas  
**Matefleto, s/n**  
Bahía Blanca, diciembre de 1987  
Panfleto de poesía, fotocopia  
22 x 17 cm  
Colección Sergio Raimondi

Poetas mateístas  
**Cuernopanza, números 4 y 5**  
Bahía Blanca, 1988  
Revistas murales  
60 x 73 cm  
Colección Omar Chauvié

Poetas mateístas  
**Cuernopanza, números 1, 2, 3**  
Bahía Blanca, 1988  
Revistas murales  
60 x 73 cm  
Colección Sergio Raimondi

Poetas mateístas  
**Matefleto n° 14**  
Bahía Blanca, mayo de 1989  
Panfleto de poesía, fotocopia  
22 x 17 cm  
Colección Sergio Raimondi

Poetas mateístas  
**Ochomilquinientos, números  
1 y 2**  
Bahía Blanca, 1991 y 1992  
Fanzine  
36 x 27,5 cm, 20 pp.  
Colección Sergio Raimondi

Adrián Rocha Novoa  
**Parakultural**  
Buenos Aires, 1990-1991  
9 fotografías color  
Copias de exposición  
30 x 30 cm (1), 30 x 40 cm (2),  
30 x 90 cm (3) y 30 x 120 cm (3)  
Cortesía del autor

Adrián Rocha Novoa, Gianni  
Mestichelli, Alejandro Leroux,  
Horacio Devitt, Olkar Ramírez  
**Gambas al Ajillo**  
Buenos Aires, 1986-1991  
13 fotografías b/n  
Copias de exposición  
13 x 18 cm (12); 20 x 20 cm (1)  
Cortesía Archivo María José Gabín  
p. 118, figs. 5, 6

Herbert Rodríguez y colectivo  
Los Bestias  
**Fotografías de los carteles  
y collages producidos para  
el concierto ROCKACHO**  
Lima, 1986  
10 fotografías b/n  
Copias de exposición  
17 x 25 cm  
Archivo Los Bestias  
p. 225, fig. 7  
Herbert Rodríguez  
**Violencia estructural**  
Lima, 1987  
Collage  
130 x 132 cm  
Colección del autor  
p. 40

Juan Carlos Romero  
**152**  
Buenos Aires, 1988  
9 carteles impresos intervenidos  
con ténpera

70 x 50 cm c/u  
Archivo Juan Carlos Romero  
p. 199

Vicente Ruiz  
**Teorema**  
Santiago de Chile, 1987  
Video, color, sonido, 16'49"  
Cortesía del autor  
p. 231, fig. 8

Julieta Steimberg  
**De la serie Body Art**  
**Batato Barea**  
**Grupo con embarazada**  
**Aquelarre**  
**Desnuda**  
**Huevos fritos**  
Máximo Lutz, Emiliano Miliyo,  
Roberto Jacoby, Esteban Pagés  
y Fernando Bedoya  
**Jurado del Body Art**  
(con Pierre Restany)  
Kabuki  
Gabriela Malerba, Alejandro  
Kuropatwa, Douglas Vinci  
y dos actrices participantes  
Marcia Schwartz, Alejandro  
Kuropatwa, Fernando Noy  
y Douglas Vinci  
**Replicante**  
**Alejandro Urpadilleta**  
Buenos Aires, 1988  
Fotografías b/n  
Copias de exposición  
30 x 40 cm  
Cortesía de la autora  
p. 198, figs. 6-8

Taller NN  
**Perú 1984-1989. Cartel del  
concierto organizado por  
la banda Kaos y NN**  
Lima, 1989  
Impresión intervenida con  
serigrafía  
29,7 x 21 cm  
Archivo Alfredo Márquez  
p. 131, fig. 11

Taller NN  
**El Triciclo**  
Lima, 1990  
Serigrafía sobre papel  
73 x 59,5 cm  
Archivo Alfredo Márquez  
Ral Veroni

**La muestra nómade**  
Buenos Aires, 1990-1991  
Libro de artista con 42 figuras  
serografiadas  
22 x 158,3 cm (desplegado)  
Colección del artista

Vitão  
**O Começo do Fim do Mundo**  
São Paulo, 1982  
24 fotografías color  
Copias de exposición  
9 x 9 cm c/u  
Cortesía Archivo Ariel Invasor  
p. 219, figs. 4, 5

Tim Yohannan y otros  
**Maximumrocknroll, n° 5. Incluye  
texto sobre la escena punk en  
Brasil escrito por Fábio Sampaio**  
San Francisco, 1983  
Fanzine  
29,5 x 21 cm, 5 pp.  
Copia de exposición  
Cortesía Maximumrocknroll  
p. 218

*La Regla Rota*  
**Ciudad de México, 1984-1987,  
números 1, 2, 3, 4**  
Publicación  
21 x 28 cm c/u  
Archivo Rogelio Villarreal

Fanzines editados en Buenos  
Aires y Rosario  
**HGO números 7/8, 1990**  
**Ave rapaz n° 1, s/f**  
**El Fablistanón (Isol), s/f**  
**Panqueque n° 3, ca. 1985**  
**Karkof n° 1, s/f**  
**Plástico n° 1, ca. 1985**  
**Under Comix n° 2, 1986**  
**O no... n° 1, ca. 1987**  
**Historias obvias (Batato Barea),  
1992**  
**Squonk n° 4, 1987**  
**Reo n° 2, 1987**  
**Pocoloco n° 4, 1991**  
**La maldita garcha n° 1, 1991**  
**Salchichón primavera n° 4, 1986**  
**Cerdos y peces 33, 1990**  
**Zoo comics n° 2, 1991**  
Medidas varias  
Colección Dani the O — Pepe  
Márquez

## ARCHIVOS EN USO ARCHIVES IN USE

Roberto Amigo  
**Estética y práctica artística  
en el movimiento por los  
derechos humanos en Argentina.  
1976-1987**  
Informe final de becario de la  
Universidad de Buenos Aires  
Buenos Aires, 1990  
Informe  
Copia de exposición  
21 x 33 cm, 323 pp.  
Cortesía Archivo Roberto Amigo

Red Conceptualismos del Sur  
**Archivo en uso "Prácticas  
creativas del movimiento de  
derechos humanos en Argentina"  
2012**  
Diseño Eric Londaits  
Red Conceptualismos del Sur  
**Archivo en uso "Colectivo  
de Acciones de Arte (CADA)"  
2012**  
Diseño Eric Londaits

Pedro Cornejo, Antonio Pérez,  
Carlos Troncoso  
**Luz Negra**

Lima, julio de 1984  
Fanzine  
Copia de exposición  
21,5 x 16,5 cm, 64 pp.  
Cortesía Archivo Carlos Troncoso

Carlos Gatica  
**Beso Negro, números 5 y 6**  
Santiago de Chile, 1988  
Fanzines  
Copias de exposición  
22 x 28 cm  
Cortesía del autor

Carlos Gatica  
**Frankencristo**  
Santiago de Chile, ca. 1989  
Fanzine  
Copia de exposición  
22 x 35,5 cm  
Cortesía del autor

El Marinero Turco  
**La Maldita Garcha, nº 1**  
Rosario, 1991  
Fanzine  
5 x 8 cm  
Archivo Ana Longoni  
p. 157, fig. 7

Elena Llosa y Oscar Malca (editores)  
**Amor y Anarquía**  
Lima, octubre de 1982  
Publicación  
Copia de exposición  
20 páginas, 24 x 16,5 cm c/u  
Cortesía Archivo Carlos Troncoso

Meire Martins y Antonio Carlos Callegari  
**SP Punk (3 números)**  
São Paulo, 1982  
Fanzines  
Copias de exposición  
29,7 x 21 cm  
Cortesía Archivo Callegari  
p. 220, figs. 6, 7; p. 221

Glexis Novoa  
**El canto del cisne**  
Miami, 2012  
DVD, color, sonido, 90'  
Cortesía del autor

Herbert Rodríguez, Alfredo Márquez y Alfredo Távora  
**Música Subterránea**  
Lima, 1985  
Fanzine  
Copia de exposición  
21 x 29 cm  
Cortesía Archivo Herbert Rodríguez Huachín  
p. 230, fig. 4

Karto Romero  
**Enola Gay**  
Santiago de Chile, 1985  
Fanzine  
Copia de exposición  
22 x 28 cm, 36 pp.  
Cortesía del autor  
p. 157, fig. 5

VV. AA.  
**NO al indulto, obediencia debida y punto final**  
Buenos Aires, 1989  
Libro  
22 x 28,5 cm, 77 pp.  
Archivo Juan Carlos Romero  
p. 152, fig. 2

#### **OTRAS OBRAS REPRODUCIDAS EN EL CATÁLOGO OTHER WORKS REPRODUCED IN THIS CATALOGUE**

José Luis Alonso Mateo  
**El pelo crece**  
Fotografía: Ramón Díaz Marzo  
La Habana, 1989  
Cortesía Glexis Novoa  
p. 184, fig. 6

Anuncio de la Exposición  
Internacional de Arte Correo  
**Solidaridad**  
Montevideo, 1987.  
Cortesía Archivo Clemente Padín  
p. 110

Álvaro Barrios  
**Álvaro Barrios as Marcel  
Duchamp as Rrose Sélavy as  
L.H.O.O.Q.**  
Bogotá y otras ciudades, 1980-2012  
Cortesía del artista  
p. 102, fig. 7

Álvaro Barrios  
**El Martirio de San Sebastián**  
Hoja sin intervenir e intervenida  
Barranquilla, Cali, Bogotá y Pereira,  
1980-2012  
Cortesía del artista  
p. 102, figs. 8, 9

Carlos Bendezú  
**Perro muerto por Sendero  
Luminoso con cartel "Theng  
Hsiao Ping, hijo de perra", en  
la portada de la revista Caretas**  
Lima, diciembre de 1980  
Cortesía del autor y  
Revista Caretas  
p. 146

CADA  
**Para no morir de hambre  
en el arte**  
Santiago de Chile, 1979  
Colección Museo Nacional Centro  
de Arte Reina Sofía, Madrid  
p. 94

CADA  
**iAy Sudamérica!**  
Fotografías: Lotty Rosenfeld y  
Diamela Eltit  
Santiago de Chile, 1981  
Cortesía Archivo en uso CADA  
p. 54, figs. 4, 5, 7, 8

CADA  
**iAy Sudamérica!**  
Fotografías: Lotty Rosenfeld  
y Diamela Eltit  
Santiago de Chile, 1981  
Colección Museo Nacional Centro  
de Arte Reina Sofía, Madrid  
p. 54, figs. 6, 9

CADA  
**iAy Sudamérica!**  
Volante  
Santiago de Chile, 1981  
Colección Museo Nacional Centro  
de Arte Reina Sofía, Madrid  
p. 53

CADA  
**Portada del diario Ruptura**  
Santiago de Chile, 1982  
Colección Museo Nacional Centro  
de Arte Reina Sofía, Madrid  
p. 56

CADA  
**NO+**  
Fotografías: Lotty Rosenfeld  
y Diamela Eltit  
Santiago de Chile, 1983-1989  
Colección Museo Nacional Centro  
de Arte Reina Sofía, Madrid  
p. 55, fig. 10

CADA  
**NO+**  
Fotografías: Lotty Rosenfeld  
y Diamela Eltit  
Santiago de Chile, 1983-1989  
Cortesía Archivo en uso CADA  
p. 55, fig. 12

Rafael Calviño  
**Un militar apunta a los  
periodistas durante un alzamiento  
militar realizado en Buenos Aires**  
Buenos Aires, 1987  
Cortesía del autor  
p. 81, fig. 2

C.A.Pa.Ta.Co  
**Bicicletas a la China**  
Fotografía: Adriana Miranda  
Buenos Aires, 1989  
Cortesía de la autora  
p. 169, figs. 14-18

Jorge Crespo (Ritual ART-DE)  
**Sin título, Museo Nacional de  
Bellas Artes de La Habana**  
Fotografía: Adalberto Roque  
La Habana, 1988  
Cortesía Glexis Novoa  
p. 184, fig. 1

Ángel Delgado  
**La esperanza es la única que  
se está perdiendo, Centro de  
Desarrollo de las Artes Visuales**  
Fotografía: Adalberto Roque  
La Habana, 1990  
Cortesía Glexis Novoa  
p. 184, fig. 2

Gerardo Dell'Oro  
**Las Madres de Plaza de Mayo  
vuelven visibles a sus hijos  
detenidos-desaparecidos a  
través de la fotografía**  
Buenos Aires, 1990  
Cortesía del autor  
p. 88, fig. 2

Luz Donoso  
**Huíncha sin fin**  
Santiago de Chile, 1980  
Papel fotocopiado  
30 x 1000 cm  
Archivo Luz Donoso  
p. 126; p. 127, fig. 5

**Entrevista al colectivo Ayuquelén  
en la revista APS/**  
Santiago de Chile, nº 206, 22-28  
de junio de 1987  
Cortesía Felipe Rivas San Martín  
p. 256

Gambas al Ajillo  
**Invitación para el Teatro de la  
Cortada-Parakultural**  
Buenos Aires, 1986  
Archivo María José Gabin  
p. 119

Gang  
**"Movimento de Arte Pornô  
(Manifesto feito nas coxas)"**  
Río de Janeiro, 1980-1982  
Cortesía Eduardo Kac  
p. 206

Gang  
**Intervisão en la Playa  
de Ipanema**  
Fotografía: Belisário Franca  
Río de Janeiro, 1982  
Cortesía Eduardo Kac  
p. 208, figs. 5, 6

Carlos Gatica  
**Beso Negro, nº 4**  
Santiago de Chile, 1987  
Cortesía del autor  
p. 157, fig. 6

Carlos Gatica  
**Beso Negro**  
Santiago de Chile, ca. 1989  
p. 157, fig. 8

Ramón Griffero  
**El Trolley**  
Santiago de Chile, ca. 1985  
Cortesía Archivo Ramón Griffero  
p. 159

Ramón Griffero  
**Manifiesto "Por un teatro  
autónomo"**  
Santiago de Chile, 1985  
Cortesía Archivo Ramón Griffero  
p. 158

Graciela Gutiérrez Marx  
**"Por un arte de base sin artistas",**

ponencia presentada en el **Primer Encuentro de Arte Experimental y Mail-Art**

Rosario, 1984  
Cortesía Graciela Gutiérrez Marx  
p. 244, 245

**Invitación para un concierto en el Parakultural**

Buenos Aires, ca. 1986  
Archivo María José Gabin  
p. 117, fig. 1

Eduardo Kac (a la derecha, con un perro), Cynthia Dorneles y una amiga no identificada  
**Impromptu performance**  
São Paulo, 1981  
Cortesía Eduardo Kac  
p. 208, fig. 4

Las Yeguas del Apocalipsis  
**Refundación de la Universidad de Chile**

Santiago de Chile, 1988  
Cortesía Pedro Lemebel  
p. 215

Las Yeguas del Apocalipsis  
**Las dos Fridas**

Santiago de Chile, 1990  
Fotografía: Pedro Marinello  
Cortesía Colección Yeguas del Apocalipsis  
p. 253

Logotipo de C.A.Pa.Ta.Co  
Buenos Aires, ca. 1985  
Cortesía Archivo Daniel Sanjurjo  
p. 29

Los Bestias  
**Des-hechos en Arquitectura, construcciones efímeras en la Universidad Ricardo Palma,**  
Cuzco, 1984  
Cortesía Archivo Alfredo Márquez  
p. 263, figs. 1, 2

Los Bestias/Los Bestiarios  
**Lima — Utopía Mediocre, detalle de una lámina: centro de Lima Cuzco, 1987**  
Cortesía Archivo Alfredo Márquez  
p. 264, fig. 5

Los Bestias/Los Bestiarios  
**Lima — Utopía Mediocre, carátula de elaboración teórica del proyecto**  
Cuzco, 1987  
Cortesía Archivo Alfredo Márquez  
p. 264, fig. 3

Los Bestias/Los Bestiarios  
**Lima — Utopía Mediocre, detalle de la maqueta: Palacio de Justicia**  
Cuzco, 1987  
Cortesía Archivo Alfredo Márquez  
p. 264, fig. 4

M-19  
**Campaña de expectativa publicada en el periódico *El Tiempo* Bogotá, 13 de enero de 1974**  
Cortesía Archivo Taller Historia  
Crítica de Arte  
p. 149, fig. 2

María Evelia Marmolejo  
**11 de marzo. Acción realizada en la Galería San Diego**  
Fotografía: Camilo Gómez  
Bogotá, 1981  
Cortesía de la autora  
p. 95, figs. 3-5

Aldo Menéndez López "Aldito"  
**El indio, en el Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana**  
Fotografía: Adalberto Roque.  
La Habana, 1988  
Cortesía Gleixis Novoa  
p. 184, fig. 5

Daniel Merle  
**Falso reportero gráfico detectado durante un levantamiento militar realizado en Buenos Aires**  
Buenos Aires, 1988  
Cortesía del autor  
p. 81, fig. 1

Narcosis  
**Primera dosis, primera maqueta del grupo diseñada por Jaime Higa**  
Lima, 1985  
Cortesía Archivo Luis Alvarado  
p. 229

**Nota de prensa "Ostentación de sus desviaciones sexuales hicieron los marcos en la Plaza de Armas"**  
Santiago de Chile, 1973  
Cortesía Felipe Rivas San Martín  
p. 257

Gleixis Novoa  
**Al final todos bailan juntos, danza callejera en la Galería Habana**  
Fotografía: Nicolás Delgado  
La Habana, 1987  
Cortesía del autor  
p. 185

Hernán Parada  
**Obrabierta A en la galería Cal**  
Santiago de Chile, 1979  
Cortesía Archivo Hernán Parada  
p. 105

Hernán Parada  
**Obrabierta M-19**  
Bogotá, 1980  
Cortesía Archivo Hernán Parada  
p. 106, figs. 2, 3

Hernán Parada como Alejandro  
**Parada desaparecido visitando el Cementerio General**  
Santiago de Chile, 1985

Cortesía Archivo Hernán Parada  
p. 108, fig. 5

Mujeres por la Vida  
**Yo Voto x Democracia**  
Santiago de Chile, 20 de marzo de 1986  
Cortesía Archivo de la Memoria y los Derechos Humanos  
p. 44

Néstor Perlongher  
***El fantasma del sida***  
Buenos Aires: Puntosur, 1988  
Colección particular  
p. 188

Néstor Perlongher  
***La prostitución masculina***  
Buenos Aires: Ediciones de la Urraca, 1993  
Colección particular  
p. 187, fig. 1

Néstor Perlongher  
***Prosa Plebeya. Ensayos 1980-1992***  
Buenos Aires: Ediciones Colihue, 1997  
Colección particular  
p. 187, fig. 2

Segundo Planes  
**La vida es una mierda y el mundo está loco, Instituto Superior de Arte (ISA)**  
Fotografía: Nelson Villalobos  
La Habana, 1989  
Cortesía Gleixis Novoa  
p. 184, fig. 3

Poetas mateístas en colaboración con César Montangie  
**Poesía Mural en la Rambla marítima**  
Fotografía: José Luis Luca  
Monte Hermoso, 1988  
Cortesía del autor  
p. 203, fig. 2

Poetas mateístas  
**Pintada vecinal en el Paredón del ferrocarril**  
Fotografía: Fabián Alberdi  
Bahía Blanca, 1993  
Cortesía del autor  
p. 203, fig. 1

Enrique Polanco  
**Al cerdo peruano del 83, anuncio del concierto de Kloaka, Del Pueblo y Kolarock**  
Lima, 1983  
Cortesía Archivo Jorge Villacorta  
p. 230, fig. 5

**Revista *Chimères*, nº 10**  
París, 1990-1991  
Colección particular  
p. 189

Herbert Rodríguez  
**Cadáveres**

Lima, 1986  
Cortesía Archivo Herbert Rodríguez  
p. 130

Herbert Rodríguez  
**Volante "Intis... Muchos Intis...!"**  
Lima, 1986  
Cortesía Archivo Herbert Rodríguez  
p. 228

Herbert Rodríguez  
**Proyecto ARTE/VIDA. Intervención en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Pasadizo de la Facultad de Letras**  
Lima, 1989  
Cortesía Archivo Herbert Rodríguez  
p. 41

Herbert Rodríguez  
**Periódicos murales de la campaña "Perú, Vida y Paz" y Manifiesto "Pudo zer Peor", Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Católica**  
Lima, 1990  
Cortesía Archivo Herbert Rodríguez  
p. 42

Miguel Ángel Rojas  
**Atenas c. c.**  
Bogotá, 1975  
p. 93

Leandro Soto  
**Campamento miliciano, en la Casa de la Cultura de Plaza**  
Fotografía: Rigoberto Romero  
La Habana, 1984  
Cortesía Gleixis Novoa  
p. 184, fig. 4

Taller NN en colaboración con Roger Santiváñez  
**Vallejo es una pistola al cinto**  
Lima, 1989  
Cortesía Archivo Francesco Mariotti  
p. 33, figs. 13, 14

Teatro del Sol  
**Representación de *El Homosexual* en el Teatro Cocolido**  
Lima, 1990  
Cortesía Archivo Giuseppe Campuzano  
p. 230, fig. 6

Omar Torres  
**Un grupo de Madres de Plaza de Mayo se dirige hacia la Casa de Gobierno**  
Buenos Aires, ca. 1982  
Cortesía Omar Torres/Agencia DYN  
p. 89

Marco Ugarte Atala  
**Marcha "No me olvides"**  
Santiago de Chile, 1988  
Cortesía del autor  
p. 193, fig. 4



Ral Veroni  
**Prótesis anatómicas gráficas**  
Buenos Aires, 1989-1995  
Cortesía del artista  
p. 200

Sarah Yakhni y Alberto Gieco  
**Punks**  
São Paulo, 1984  
p. 222, figs. 9, 10; p. 223, figs. 11-16

Sergio Zevallos (Grupo  
Chaclacayo)  
**Algunas tentativas sobre  
la Inmaculada Concepción**  
Lima, 1986  
Cortesía del autor  
p. 134

Sergio Zevallos (Grupo  
Chaclacayo)  
**Escena de performance en  
una prisión**  
Lima, 1986  
Cortesía del autor  
p. 135, fig. 5

RES  
**Cristian**  
Fotografía blanco y negro  
12 x 18 cm  
1988  
Colección del artista

Jorge Amaolo  
**Bicicletas a la China**  
Video, 20 minutos  
Buenos Aires, 1989

Anjeles Negros  
**Anjeles Negros - Museo Abierto**  
Video  
1990

CUBIERTA  
Elías Adasme  
**A Chile**  
(fragmento)

SOLAPA DE CUBIERTA  
3Nós3  
**Ensacamento**

SOLAPA DE CONTRACUBIERTA  
Gianni Mestichelli  
**Mimos**

DIAGRAMA P. 27, 277  
André Mesquita

DIAGRAMA DESPLEGABLE  
André Mesquita

## BIOGRAFÍAS DE LOS AUTORES AUTHORS' BIOGRAPHIES

### Roberto Amigo [RA]

Docente investigador del Instituto de Desarrollo Humano, Universidad Nacional de General Sarmiento, y de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Director académico del catálogo razonado del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires. Ha publicado numerosos ensayos sobre arte y política rioplatense de los siglos XIX y XX. Las últimas exposiciones que ha comisariado han sido: *La tradición del arte. Italia en la colección del MNBA, 1860-1945*, (Buenos Aires, 2012); *El Mariscal. El cuerpo del retrato, Paraguay, siglo XIX*, (CAV/Museo del Barro, Asunción, 2011); *Berni: Narrativas argentinas*, Museo Nacional de Bellas Artes (Buenos Aires, 2010); *Trienal de Chile: Territorios de Estado. Paisajes y cartografía de Chile*, (MNBA, Santiago, 2009); y *1961: A arte argentina na encruzilhada. Informalismo e Nova Figuração*, (SESI-FIESP, MNBA y Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2009). Ha realizado también la curaduría de las salas permanentes del MNBA de Buenos Aires y de Asunción.

Professor and researcher at the Institute for Human Development, National University of General Sarmiento, and in the Faculty of Philosophy and Letters of the University of Buenos Aires. Academic Director of the *catalogue raisonné* of the National Museum of Fine Arts of Buenos Aires, he has published numerous essays on the art and politics of the River Plate region of the nineteenth and twentieth centuries. Recent exhibitions he has curated include: *La tradición del arte. Italia en la colección del MNBA, 1860-1945* (Buenos Aires, 2012); *El Mariscal. El cuerpo del retrato, Paraguay, siglo XIX*, (CAV/Museo del Barro, Asunción, 2011); *Berni: Narrativas argentinas*, Museo Nacional de Bellas Artes (Buenos Aires, 2010); *Trienal de Chile: Territorios de Estado. Paisajes y cartografía de Chile*, (MNBA, Santiago, 2009); and *1961: A arte argentina na encruzilhada. Informalismo e Nova Figuração*, (SESI-FIESP, MNBA and Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2009). He has curated the permanent exhibition rooms of the National Museums of Art in Buenos Aires and in Asunción.

### Halim Badawi [HB]

Investigador y curador independiente interesado en el arte latinoamericano del siglo XX. Dentro de sus intereses se cuentan también la historia del coleccionismo y el mercado del arte, los archivos privados de arte moderno y contemporáneo, los procesos de origen y consolidación del arte moderno en América Latina y las prácticas artísticas contemporáneas (trabajo colectivo, problemas de género y activismos). Actualmente, tres de sus libros se encuen-

tran en proceso de publicación: *El museo vacío: una historia social del coleccionismo de arte en Colombia, 1880-2012*, *El cuerpo del delito: los años mexicanos de Leonel Góngora* y *El Sindicato: acciones, objetos, documentos. 1970-1980*. Es integrante de la Red Conceptualismos del Sur (desde 2008) y del colectivo colombiano Taller Historia Crítica del Arte (desde 2004), con el que ha desarrollado investigaciones sobre Miguel Díaz Vargas, los archivos de arte crítico en Colombia y el Taller 4 Rojo. Reside y trabaja en Bogotá.

Researcher and independent curator, working on twentieth-century Latin American art. He is interested in the history of collections and the art market, private archives of modern and contemporary art, processes of origin and consolidation of modern art in Latin America and contemporary art practices (collective work, gender issues and activism). Three books are forthcoming: *El museo vacío: una historia social del coleccionismo de arte en Colombia, 1880-2012*; *El cuerpo del delito: los años mexicanos de Leonel Góngora*; and *El Sindicato: acciones, objetos, documentos. 1970-1980*. He has been a member of the Red Conceptualismos del Sur since 2008, and of the Colombian research group Taller Historia Crítica del Arte since 2004. With the latter group, he has carried out research on Miguel Díaz Vargas, the archives of critical art in Colombia and Taller 4 Rojo. He lives and works in Bogotá.

### Dorota Biczel [DB]

Escritora y comisaria independiente nacida en Polonia. Estudió un doble máster en historia del arte, teoría y crítica, y en administración y política de arte en la School of the Art Institute de Chicago. Actualmente se encuentra doctorándose en Historia del Arte en la Universidad de Texas, Austin. Dorota ha escrito sobre migración, labor artística, sistemas de tasación en el mundo del arte y sobre la historiografía del arte en las "nuevas democracias" bajo políticas neoliberales de Latinoamérica y de Europa del Este. Sus investigaciones recientes se han centrado en las intervenciones artísticas urbanas y la producción de espacio en Lima entre 1978 y 1992.

Polish-born writer and independent curator. She holds a dual MA in Art History, Theory and Criticism & Art Administration and Policy from the School of the Art Institute of Chicago and is currently a doctoral student in Art History at the University of Texas at Austin. Her writing focuses on migration, artistic labor, systems of valuation in the art world, and questions of art historiographies in the "new democracies" under neoliberal policies in Latin America and Eastern Europe. Her current research focuses on urban artistic interventions and the production of space in Lima between 1978 and 1992.

### Fernanda Carvajal [FC]

Socióloga, investigadora y docente. Actualmente es becaria CONICET y realiza el doctorado en Ciencias Sociales en la Universidad de Buenos Aires. Desde el año 2008 ha impartido en distintas ocasiones el curso "Sociología del teatro", en el Instituto de Sociología de la Universidad Católica de Chile. Es coautora del libro *Nomadismos y ensamblajes. Compañías teatrales en Chile, 1990-2008*, (Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2009). Además, ha escrito una serie de artículos sobre teatro y arte contemporáneo chileno que han sido publicados en libros y revistas de distintos países. Es miembro de la Red Conceptualismos del Sur desde el año 2009.

Sociologist, researcher and instructor. She is currently a fellow at CONICET and is pursuing PhD research in Social Science at the University of Buenos Aires. Since 2008, she has taught the "Sociology of Theater" at the Institute of Sociology at the Catholic University of Chile. She is coauthor of *Nomadismos y ensamblajes. Compañías teatrales en Chile, 1990-2008*, (Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2009), and has written extensively on Chilean theatre and contemporary art, publishing widely in books and magazines internationally. She has been a member of the Red Conceptualismos del Sur since 2009.

### Lía Colombino [LC]

Coordinadora, entre 2001 y 2008, del Departamento de Documentación e Investigaciones del Centro de Artes Visuales/Museo del Barro. Durante ese mismo periodo formó parte de los seminarios "Identidades en Tránsito" y "Estudios de Crítica Cultural", dirigidos por Ticio Escobar. En 2002 realizó el Máster en Museología de la Universidad de Valladolid, España. Además, fue becaria en el ZKM, en Karlsruhe, Alemania (Beca del IFA, 2007). Actualmente se encuentra realizando el máster a distancia en Estudios Culturales de la Universidad ARCIS de Santiago de Chile, y es directora del Museo de Arte Indígena del Centro de Artes Visuales y coordinadora del seminario "Espacio/Crítica". Asimismo, es cofundadora de Ediciones de la Ura, colectivo transdisciplinar y editorial independiente, y, desde 2009, integrante de la Red Conceptualismos del Sur. Desde 2010 trabaja como docente del Instituto Superior de Arte de la Universidad Nacional de Asunción, ciudad en la que vive y trabaja.

Coordinator of the Department of Documentation and Research at the Center of Visual Arts / Museo del Barro between 2001 and 2008. During that same period, she was part of the seminars "Identities in Transit" and "Critical Cultural Studies," which were conducted by Ticio Escobar. In 2002, she completed a Master's degree in Museology at the University of Valladolid

in Spain. She has also been a fellow at the ZKM, in Karlsruhe, Germany (Scholarship IFA, 2007). She is currently in the Open Masters program in Cultural Studies at the ARCIS University, Santiago de Chile, and is director of the Museum of Indigenous Arts at the Center of Visual Arts, where she coordinates the seminar "Space / Critics." She is co-founder of the Editions de la Ura (an independent transdisciplinary collective). She has been a member of the Red Conceptualismos del Sur since 2009; and since 2010, has worked as a professor at the Higher Institute of Art of the National University of Asunción, Paraguay, where she lives and works.

#### Nicole Cristi [NC]

Diseñadora y licenciada en Estética por la Pontificia Universidad Católica de Chile, Nicole es docente de la Escuela de Diseño de esta misma universidad y profesora auxiliar de la Universidad de Chile en el área de Historia del Diseño. Desde el 2010 se encuentra desarrollando una investigación en torno al cartel de resistencia surgido en oposición a la dictadura militar en Chile, y, actualmente, participa en una compilación de carteles políticos de Chile desde 1973 hasta 2010.

Designer and graduate of the Aesthetics Center at the Pontificia Catholic University of Chile, where she now teaches at the School of Design, as well as being Adjunct Professor at the University of Chile in the History of Design Department. Since 2010, she has conducted research on the resistance posters that emerged in opposition to the military dictatorship in Chile, and is currently preparing a compilation of Chilean political posters from 1973 to 2010.

#### Fernando Davis [FD]

Investigador, comisario independiente y profesor de la Universidad Nacional de La Plata y del Instituto Universitario Nacional del Arte. Dirige el proyecto de investigación "Micropolíticas de la desobediencia sexual en el arte argentino contemporáneo. El cuerpo como soporte de insubordinación poética y política" (UNLP, 2012-2015). Es autor de los libros *Juan Carlos Romero. Cartografías del cuerpo, asperezas de la palabra*, (Buenos Aires: Fundación OSDE, 2009); *Romero* [coautor] (Buenos Aires: Espigas, 2010); y *Luis Pazos. El "fabricante de modos de vida". Acciones, cuerpo, poesía, 1965-1976*, 2012, así como de ensayos en *Conceitualismos do Sul/Conceptualismos del Sur*, (São Paulo: Annablume, 2009); *Subversive Practices. Art Under Conditions of Political Repression. 60s-80s/South America/Europe*, (Stuttgart: Hatje Cantz, 2010); y *De la revuelta a la posmodernidad, 1962-1982*, (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2011). Trabaja en Buenos Aires, donde reside, y en La Plata.

Researcher and independent curator. He teaches at the National University of

La Plata and at the National University Institute of Art, in Argentina. He is director of the research project on the "Micropolitics of Sexual Disobedience in Contemporary Argentinian Art: the body as medium of poetic and political insubordination" (UNLP, 2012-2015). He is the author of *Juan Carlos Romero. Cartografías del cuerpo, asperezas de la palabra*, (Buenos Aires: Fundación OSDE, 2009), and *Luis Pazos. El "fabricante de modos de vida". Acciones, cuerpo, poesía, 1965-1976*; as well as co-author of *Romero* (Buenos Aires: Espigas, 2010). He has also published essays in *Conceitualismos do Sul / Conceptualismos del Sur*, (São Paulo: Annablume, 2009); *Subversive Practices. Art Under Conditions of Political Repression. 60s-80s / South America / Europe*, (Stuttgart: Hatje Cantz, 2010); and *De la revuelta a la posmodernidad, 1962-1982*, (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2011). He works in La Plata and in Buenos Aires, where he currently lives.

#### Marcelo Expósito [ME]

Profesor del Programa de Estudios Independientes (PEI) del MACBA (Barcelona). Miembro de la Universidad Nómada, de la Red Conceptualismos del Sur y del colectivo editorial Transversal. Cofundó la revista *Brumaria*, la cual coeditó entre 2002 y 2006. Ha editado en colaboración los libros *Chris Marker*, 2000; *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, (Salamanca: Universidad de Salamanca, 2001); *Historias sin argumento. El cine de Pere Portabella*, (Barcelona: MACBA/Ediciones de la Mirada, 2001); *Producción cultural y prácticas instituyentes*, (Madrid: Traficantes de Sueños, 2008); y *Los nuevos productivismos*, (Barcelona: MACBA/UAB-Universitat Autònoma de Barcelona, 2010). Su trabajo como artista se expande hacia la teoría crítica, las ediciones, el comisariado, la docencia y la traducción. Su trabajo es accesible online: [marceloexposito.net](http://marceloexposito.net). Reside habitualmente en Barcelona y Buenos Aires.

Professor at the Independent Studies Programme (PEI) of the MACBA (Barcelona). He is a member of the Nomadic University, Red Conceptualismos del Sur and the editorial collective Transversal. He was co-founder of the magazine *Brumaria*, which he coedited from 2002-06, and has co-published *Chris Marker*, 2000; *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, (Salamanca: Universidad de Salamanca, 2001); *Historias sin argumento. El cine de Pere Portabella*, (Barcelona: MACBA/Ediciones de la Mirada, 2001); *Producción cultural y prácticas instituyentes*, (Madrid: Traficantes de Sueños, 2008); and *Los nuevos productivismos*, (Barcelona: MACBA/UAB-Universitat Autònoma de Barcelona, 2010). His work as an artist extends into critical theory, publishing, curating, teaching and translation; it is accessible online at [marceloexposito.net](http://marceloexposito.net).

[celoexposito.net](http://celoexposito.net). He lives in Barcelona and Buenos Aires.

#### Cora Gamarnik [CG]

Becaria de investigación del Doctorado en Ciencias Sociales de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires con el proyecto "Historia del fotoperiodismo en Argentina (1967-1987)". Profesora adjunta regular a cargo de la asignatura "Didáctica de la comunicación y prácticas de residencia", del Profesorado en Ciencias de la Comunicación de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. También es docente de la materia "Historia de los medios y sistemas de comunicación" de la Licenciatura de Ciencias de la Comunicación de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.

PhD research fellow in the Faculty of Social Sciences, University of Buenos Aires, working on the "History of photojournalism in Argentina (1967-87)." She is a regular adjunct professor at the Graduate Center for Communications Science, in the Faculty of Social Sciences, University of Buenos Aires, where she teaches the "Didactics of communication and practices of residency." She also teaches the "History of media and communications systems" at the Undergraduate Center for Communications Science in the Faculty of Social Sciences, University of Buenos Aires.

#### Francisca García B. [FG]

Editora e investigadora en literatura y artes chilenas. Antes de participar en *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta latinoamericanos*, estuvo asociada a la Red Conceptualismos del Sur como coinvestigadora para el proyecto "Redes artísticas alternativas", en 2010. En Santiago de Chile y Valparaíso trabajó en el ámbito editorial, colaborando en diversos proyectos colectivos tanto académicos y públicos como independientes, actividad que actualmente desarrolla desde Berlín, donde también lleva a cabo su investigación doctoral en el Instituto de Literaturas Romances de la Universidad de Potsdam sobre las relaciones entre nuevos lenguajes y sus materializaciones, en el contexto de la escena chilena de neovanguardia.

Editor and researcher in Chilean arts and literature. Prior to working on *Losing Human form. A seismic image of the eighties in Latin America*, she was co-researcher on the project "Alternative Artistic Networks," carried out by the Red Conceptualismos del Sur in 2010. In Santiago de Chile and Valparaíso, she has worked in the editorial field collaborating on several collective – academic, public or independent projects, and is pursuing these activities in Berlin, where she is carrying out PhD research at Potsdam University's Institute of Romance Literature on the relationship between new languages

and their materializations, in the context of the Chilean neo-avant-garde scene.

**Isabel García Pérez de Arce [IG]**

Investigadora y comisaria, su trabajo ha estado relacionado con archivos y su reactivación por medio de exposiciones y publicaciones. Ha sido curadora adjunta de la 28 Bienal de São Paulo "Mimesis, camuflaje y resistencia 'archivos en vídeo de televisión y performances'" (2008) y curadora en la Trienal de Chile "El espacio insumiso" (2009). En 2011 publicó "Algunas ideas para un tesoro de búsqueda y un glosario de posibles conectores para liberarse de los espectros" en *The Future Lasts Forever*, (Gävle: Gävle Konstcentrum e Iaspis). Fue directora del Centro de Documentación de las Artes y del Centro Cultural Palacio la Moneda desde su fundación (2006-2010). Ha sido profesora invitada del Máster en Historia del Arte Contemporáneo del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, donde recibió una beca de investigación en 2010. Actualmente es docente en la Universidad Diego Portales, en Chile. Reside y trabaja en Santiago de Chile.

Researcher and curator. Her work focuses on archives and their reactivation in exhibitions and publications. She was assistant curator of the 28th Sao Paulo Biennale "Mimesis, camouflage and resistance: archives in video, television and performance" (2008). She also curated "El espacio insumiso" (2009) at the Triennial of Chile. In 2011, she published "Algunas ideas para un tesoro de búsqueda y un glosario de posibles conectores para liberarse de los espectros" in *The Future Lasts Forever* (Gävle: Gävle Konstcentrum e Iaspis). She was director of the Arts Documentation Center and the Palacio La Moneda Cultural Center since their foundation in 2006 until 2010. She has been visiting professor at the Masters program in Contemporary Art History at the National Museum Art Center Arte Reina Sofía, where she was awarded a research scholarship in 2010. Currently, she is professor at Diego Portales University, in Chile. She lives and works in Santiago de Chile.

**David Gutiérrez Castañeda**

Profesor universitario, mediador de proyectos museológicos, gestor cultural e investigador de prácticas artísticas y procesos comunitarios. Sociólogo por la Universidad Nacional de Colombia (2006) y maestro en Historia del Arte por la Universidad Nacional Autónoma de México en el área de arte contemporáneo (2011). Miembro del colectivo de investigación Taller de Historia Crítica del Arte (desde 2006) y de la Red Conceptualismos del Sur (desde 2008). En 2010 le fue otorgado el Premio Nacional de Crítica de Arte del Ministerio de Cultura de Colombia.

University professor, mediator of museum projects, cultural manager and researcher on artistic practices and community process. He holds a degree in Sociology

from the National University of Colombia (2006) and a Master's degree in Art History from the Autonomous National University of Mexico (2011). He has been a member of the research group Taller de Historia Crítica del Arte since 2006 and of the Red Conceptualismos del Sur since 2008. In 2010, he was awarded the National Prize for Art Criticism by the Colombian Ministry of Culture.

**Sol Henaro [SH]**

Licenciada en Arte y egresada del 1er Programa de Estudios Curatoriales de Teratoma A. C. y del Programa de Estudios Independientes del MACBA. En 2004 fundó La Celda Contemporánea, proyecto de recuperación de la memoria artística en México. En 2010 comisarió la exposición *No-Grupo: Un zangoloteo al corsé artístico* para el Museo de Arte Moderno de Ciudad de México, y una versión anterior, en la Trienal de Chile de 2009. Su interés en el cuestionamiento de la construcción de la historia del arte la ha llevado a ponderar diversas singularidades no tan visibles dentro de la genealogía artística, interés que encontró eco y complicidad en la Red Conceptualismos del Sur, de la que forma parte desde 2010. Es docente de la ENPEG "La Esmeralda" y miembro del Comité del SITAC. En 2011, comisarió la exposición *Antes de la resaca... Una fracción de los noventa en la colección del MUAC*, donde trabaja como conservadora de la colección.

Graduate of the first edition of the curatorial Program of Teratoma A. C. and of the Independent Studies Programme (PEI) at the MACBA. In 2004, she founded La Celda Contemporánea, a project based on the revival of artistic memory in Mexico. In 2010, she curated the exhibition *No-Grupo: Un zangoloteo al corsé artístico* at the Modern Art Museum of Mexico City, having curated a previous edition of the exhibition at the Triennial of Chile in 2009. Her work seeks to challenge the construction of art history which has led to her drawing attention to singularities that are less visible within artistic genealogy; this interest found resonance and complicity in the Red Conceptualismos del Sur (of which she has been a member since 2010). She is professor at ENPEG "La Esmeralda" and member of the SITAC committee. In 2011, she curated the exhibition *Antes de la resaca... Una fracción de los noventa en la colección del MUAC*, at the Muac, where she works as curator of the collection.

**Andrés Keller [AK]**

Sociólogo. Ha sido ayudante de las cátedras Formación y Desarrollo de la Cultura Moderna y Sociología de la Educación en el Instituto de Sociología de la Universidad Católica de Chile. También ha trabajado como ayudante de investigación en las áreas de Sociología de la Educación y del Arte. En este último campo, durante 2011, colaboró

en el proceso de investigación cuyos resultados forman parte de la presente exposición.

Sociologist. He has been an adjunct professor teaching "Education and Development in Modern Culture" and the Sociology of Education, in the Sociology Institute of the Catholic University of Chile. He has also worked as a researcher in the Departments of Sociology of Education and Art. In 2011, he collaborated in the research process of the exhibition *Losing human form*.

**Malena La Rocca [MLR]**

Historiadora, investigadora y docente de la Universidad de Buenos Aires. Magíster en investigación en Humanidades por la Universidad de Girona, en su tesis ha estudiado el activismo artístico durante la última dictadura argentina focalizándose en el Grupo de Arte Experimental Cucaño. Es docente de grado en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA e investigadora en el Instituto Gino Germani de la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA.

Historian, researcher and professor at the University of Buenos Aires. She holds a Master's in Humanities from the University of Girona. Her work focuses on artistic activism during the last dictatorship in Argentina, particularly with respect to the Grupo de Arte Experimental Cucaño. She is professor in the Faculty of Philosophy and Letters, UBA and researcher at the Gino Germani Institute of the Faculty of Social Sciences, University of Buenos Aires.

**Ana Longoni [AL]**

Escritora, investigadora del CONICET y profesora de la UBA. Doctora en Artes (UBA). Ha publicado recientemente: *Del Di Tella a Tucumán Arde*, (Buenos Aires: El Cielo por Asalto, 2000) [reedición: Eudeba, 2008 y 2011]; *Traiciones. La figura del traidor en los relatos acerca de los sobrevivientes de la represión*, (Buenos Aires: Norma, 2007); *El Siluetazo*, (Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008); *Conceptualismos del Sur/Sul*, (São Paulo: Annablume, 2009); *Romero*, (Buenos Aires, Espigas, 2010); y *Roberto Jacoby. El deseo nace del derrumbe*, (Barcelona/Buenos Aires/Madrid: La Central/Adriana Hidalgo/MNCARS, 2011). Vive y trabaja en Buenos Aires, y, desde su fundación en 2007, impulsa la Red Conceptualismos del Sur.

Writer, researcher at the CONICET and professor at the UBA. She holds a PhD in Arts (UBA). Recently, she has published *Del Di Tella a Tucumán Arde*, (Buenos Aires: El Cielo por Asalto, 2000) [re-edition: Eudeba, 2008 and 2011]; *Traiciones. La figura del traidor en los relatos acerca de los sobrevivientes de la represión*, (Buenos Aires: Norma, 2007); *El Siluetazo*, (Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008); *Conceptualismos del Sur/Sul*, (São Paulo: Annablume, 2009); *Romero*, (Buenos Aires, Espigas, 2010);

and Roberto Jacoby. *El deseo nace del derrumbe*, (Barcelona/Buenos Aires/Madrid: La Central/Adriana Hidalgo/MNCARS, 2011). She lives and works in Buenos Aires, and has been an active force in the Red Conceptualismos del Sur since its foundation in 2007.

#### Miguel A. López [ML]

Escritor, artista e investigador. Miembro activo desde su fundación de la Red Conceptualismos del Sur. Ha sido investigador residente en 2010 en BAK (Basis voor Actuele Kunst), Utrecht. Sus textos se han publicado en revistas como *Afterall*, *ramona*, *Manifesta Journal*, *Tercer Texto*, *Art in America*, *The Exhibitionist*, *Artecontexto*, entre otras. Ha sido coautor de los libros *Post-Ilusiones. Nuevas Visiones. Arte crítico en Lima (1980-2006)*, (Lima: Fundación Wiese, 2006); *Teresa Burga. Informes. Esquemas. Intervalos. 17.9.10*, (Lima: Instituto Cultural Peruano Norteamericano, 2011); y *¿Y qué si la democracia ocurre?*, 2012. Sus proyectos curatoriales han sido presentados en ciudades como Lima, Barcelona, México D. F., Stuttgart, Budapest, Cali y Berlín, entre otras.

Writer, artist and researcher. He has been an active member of the Red Conceptualismos del Sur since its foundation. He was researcher in residence at BAK (Basis voor Actuele Kunst) in Utrecht in 2010. His texts have been published in magazines such as *Afterall*, *ramona*, *Manifesta Journal*, *Tercer Texto*, *Art in America*, *The Exhibitionist*, and *Artecontexto*. He is coauthor of *Post-Ilusiones. Nuevas Visiones. Arte crítico en Lima (1980-2006)*, (Lima: Fundación Wiese, 2006); *Teresa Burga. Informes. Esquemas. Intervalos. 17.9.10* (Lima: Instituto Cultural Peruano Norteamericano, 2011); and *¿Y qué si la democracia ocurre?* (2012), and has developed curatorial projects in Lima, Barcelona, Mexico City, Stuttgart, Budapest, Cali and Berlin.

#### Daniela Lucena [DL]

Socióloga y doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires. Docente de grado y de posgrado en UBA, FLACSO y UNLP y becaria posdoctoral del CONICET. Desde el año 2002 investiga diversas iniciativas ubicadas en el cruce entre el arte, la cultura y la política en la Argentina contemporánea. Ha publicado sus trabajos en revistas nacionales e internacionales, y en los libros *Tomás Maldonado. Un moderno en acción*, (Buenos Aires: EDUNTREF, 2009), y *Roberto Jacoby. El deseo nace del derrumbe*, Barcelona/Buenos Aires/Madrid: Adriana Hidalgo/La Central/MNCARS, 2011). Es también evaluadora de la Fundación ph15 para las Artes.

Sociologist and holds a PhD in Social Sciences from the University of Buenos Aires. She teaches at the graduate and

postgraduate levels at the UBA, FLACSO and UNLP, and is a postdoctoral fellow at the CONICET. Since 2002, she has carried out research on initiatives operating in the intersection between art, culture and politics in contemporary Argentina. She has published her research in national and international journals as well as in *Tomás Maldonado. Un moderno en acción*, (Buenos Aires: EDUNTREF, 2009), and *Roberto Jacoby. El deseo nace del derrumbe* (Barcelona/Buenos Aires/Madrid: Adriana Hidalgo/La Central/MNCARS, 2011). She is an assessor for the Fundación ph15 for the Arts.

#### Javier Manzi [JM]

Estudiante de Sociología de la Universidad de Chile y ayudante de las cátedras de Técnicas Cualitativas de Investigación Social y de Sociología de la Cultura en la Universidad de Chile y en la Universidad Diego Portales. Es también coordinadora del Núcleo de Artes y Prácticas Culturales de la Facultad de Ciencias Sociales. Actualmente se encuentra investigando en torno a la gráfica de resistencia en el Chile de la dictadura.

Sociology student at the University of Chile, and adjunct professor teaching "Qualitative Techniques in Social Research" and the "Sociology of Culture" at the University of Chile and the University Diego Portales. She coordinates the Nucleus of Arts and Cultural Practices at the Faculty of Social Sciences. She is currently carrying out research on the graphics of resistance in Chile during the dictatorship.

#### André Mesquita [AM]

Investigador de las relaciones entre arte, política y activismo. Autor del libro *Insurgências Poéticas: Arte Ativista e Ação Coletiva* (São Paulo: Annablume/FAPESP, 2011). Desde 2009 desarrolla un proyecto de doctorado sobre mapas y diagramas disidentes en el marco del programa de posgrado en Historia Social de La Universidad de São Paulo, investigando obras de artistas como Öyvind Fahlström, Mark Lombardi y colectivos que han producido diferentes cartografías del capitalismo contemporáneo. Es miembro de la Red Conceptualismos del Sur y reside y trabaja en São Paulo.

Researcher. He is interested in the relationships between art, politics and activism, and is the author of *Insurgências Poéticas: Arte Ativista e Ação Coletiva* (São Paulo: Annablume/FAPESP, 2011). Since 2009, he has carried out PhD research on cartographies and dissident diagrams at the Social History program of the University of São Paulo; he focuses particularly on the work of Öyvind Fahlström, Mark Lombardi and collectives having produced cartographies related to contemporary capitalism. A member of the Red Conceptualismos del Sur, he lives and works in São Paulo.

#### Fernanda Nogueira [FN]

Investigadora, traductora y crítica literaria. En 2007 colaboró en la 27 Bial de São Paulo, y entre 2005 y 2007 fue becaria del CNPq para investigar la colección de arte conceptual del Museu de Arte Contemporânea de la USP. Desde 2008 integra la plataforma Red Conceptualismos del Sur. Ha sido becaria del Programa de Estudios Independientes (PEI) del MACBA, durante 2008-2009. En 2010 concluyó su maestría en Teoría Literaria y Literatura Comparada en la Universidad de São Paulo. Integra también el equipo de investigación "Redes Intelectuales. Arte y Política en América Latina" (2011-2013). Sus entrevistas, artículos y reseñas han sido publicados en las revistas *ramona*, *Arte & Ensaios*, *Artecontexto* y *ERRATA*, entre otras. Vive y trabaja entre São Paulo y Río de Janeiro.

Researcher, translator and literary critic. In 2007, she collaborated on the 27th Biennial of São Paulo, and between 2005 and 2007 was a CNPq fellow carrying out research on the conceptual art collection of the Contemporary Art Museum at the USP. Since 2008, she has been a member of the Red Conceptualismos del Sur. She was a fellow of the Independent Studies Program (PEI) at the MACBA between 2008 and 2009. In 2010, she finished her Master's degree on Literary Theory and Comparative Literature at the University of São Paulo. She was a member of the research team "Intellectual Networks. Art and Politics in Latin America" (2011-2013). Her interviews, papers and reviews have been published in magazines such as *ramona*, *Arte & Ensaios*, *Artecontexto* and *ERRATA*. She lives and works between São Paulo and Río de Janeiro.

#### Glexis Novoa [GN]

Artista visual y activista cultural cubano. Desde finales de los ochenta ha producido su obra a través de diferentes medios artísticos, incluyendo dibujo, pintura, escultura, performance e instalación. Novoa ha alcanzado reconocimiento internacional gracias a sus dibujos a lápiz en espacios específicos, los cuales coexisten en una frontera entre el arte efímero y la arquitectura. Su trabajo se sitúa entre la arquitectura del poder y la política social. A lo largo de los años ha colaborado en la producción de diferentes exhibiciones colectivas de artistas emergentes, conectando las ideas políticas y comunitarias. La obra de Novoa aparece en numerosas colecciones privadas, museos y lugares públicos internacionales. Vive en los Estados Unidos y trabaja en cualquier lugar.

Cuban visual artist and cultural activist. Since the late 1980s, he has produced a body of multi-media work, including drawings, paintings, sculpture, performance and installation. Glexis has earned interna-



tional recognition for his site-specific pencil drawings, which coexist in a border zone between ephemeral art and architecture. His work is situated between the architecture of power and social politics. Over the years he has collaborated on producing collective exhibitions of emerging artists, and connecting political and community ideas. Novoa's works are part of many private and public collections worldwide. He lives in the United States and works anywhere.

**Felipe Rivas San Martín [FR]**

Artista visual, crítico y activista de la Disidencia Sexual chilena. Desarrolla una producción artística multidisciplinaria (performance, video, *net.art*, dibujo y pintura) y es fundador de la CUDS (Coordinadora Universitaria por la Disidencia Sexual) y de la revista queer *Torcida*. Ha publicado ensayos en diferentes revistas y libros en Chile, Argentina y España. Sus líneas de investigación se centran en la teoría queer, el posfeminismo, la performatividad, el posmarxismo, los espacios virtuales y la producción de subjetividades sexuales en América Latina. Actualmente vive y trabaja en Santiago de Chile.

Visual artist, critic and Chilean Sexual Dissidence activist. His practice is multidisciplinary (performance, video, *net.art*, drawing and painting) and he is co-founder of the CUDS (University Coordinator for the Sexual Dissidence) as well as the queer magazine *Torcida*. He has published essays in various journals and books in Chile, Argentina and Spain. His lines of research include queer theory, post-feminism, post-Marxism, virtual spaces and the production of sexual subjectivities in Latin America. He currently lives and works in Santiago de Chile.

**Luisa Fernanda Ordóñez Ortégón [LO]**

Docente de la Universidad Pedagógica Nacional, miembro del Observatorio Latinoamericano de Historia y Teoría del Cine y del Taller Historia Crítica del Arte, grupos adscritos al Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional de Colombia. Historiadora por la Universidad Nacional de Colombia y Profesional en Gobierno y Relaciones Internacionales de la Universidad Externado de Colombia. Durante los últimos dos años se ha encargado de la curaduría, inventario y catalogación del archivo del cineasta Luis Ospina.

Professor at the National Pedagogical University and a member of the Latin American Observatory of the History and Theory of Cinema and of the Critical History of Art workshop, both of which are attached to the Aesthetics Research Institute, National University of Colombia. She is an historian at the National University of Colombia and a Professional in Government and International Relations at the University Externado of Colombia. Over the past two years, she has worked on curating, invento-

rying and classifying the archives of filmmaker Luis Ospina.

**Sylvia Suárez [SS]**

Maestra en Artes Plásticas con énfasis en Historia y Teoría del Arte y magister en Historia y Teoría del Arte, la Arquitectura y la Ciudad (Universidad Nacional de Colombia). En la actualidad es estudiante del doctorado en Arte y Arquitectura. Es miembro del grupo de investigación Taller Historia Crítica del Arte y colabora con la Red Conceptualismos del Sur. Ha realizado varios proyectos curatoriales sobre arte colombiano moderno y contemporáneo y es autora de los libros: *Génesis del Taller Experimental en la Universidad Nacional. Una cruzada por el arte contemporáneo en Colombia*, (Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá, 2007); *Duda y disciplina. Obra crítica de José Hernán Aguilar*, (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2010); y *Eugenio Barney Cabrera y la historia del arte colombiano del siglo XX* (coautoría con Ivonne Pini), (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2011).

Professor of Visual Arts, specializing in Art History and Theory. She also holds a Master's degree in Art history and Theory, Architecture and the City, from the National University of Colombia. Currently she is a PhD candidate in Art and Architecture. She is a member of the research group Taller Historia Crítica del Arte and collaborates with the Red Conceptualismos del Sur. She has completed several curatorial projects on Colombian modern and contemporary art and is the author of *Génesis del Taller Experimental en la Universidad Nacional. Una cruzada por el arte contemporáneo en Colombia*, (Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá, 2007); *Duda y disciplina. Obra crítica de José Hernán Aguilar*, (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2010); and *Eugenio Barney Cabrera y la historia del arte colombiano del siglo XX* (coauthored with Ivonne Pini), (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2011).

**Mabel Tapia [MT]**

Investigadora. Magíster en Arte Contemporáneo y Nuevas Tecnologías por la Universidad de París VIII, cursa actualmente estudios doctorales en la École des Hautes Études en Sciences Sociales, París, y en la Universidad de Buenos Aires. Su trabajo de investigación se focaliza en procesos de legitimación, valorización y visibilidad de prácticas artísticas contemporáneas, relacionados éstos con el fenómeno de reificación en el marco de nuevos paradigmas a la vez artísticos y socioeconómicos. Sus intereses se centran en las prácticas neoconceptuales, los usos de archivos y las prácticas políticas dentro de la producción artística contemporánea. Es miembro de la Red Conceptualismos del Sur. Reside y trabaja entre Buenos Aires y París.

Investigator. She holds a Master's degree in Contemporary Art and New Technologies from the University of Paris 8. She is currently pursuing a PhD at the École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, and the University of Buenos Aires. Her research focuses on processes of the legitimization, valorization and visibility of contemporary art practices related to the phenomenon of reification in the context of new artistic and socio-economic paradigms. She is particularly interested in neo-conceptual practices, the uses of archives and political-art practices. A member of the Red Conceptualismos del Sur, she lives and works in Buenos Aires and Paris.

**Emilio Tarazona [ET]**

Escritor, investigador y curador independiente. Autor de artículos y ensayos en periódicos, catálogos y libros. Ha publicado: *La poética visual de Jorge Eielson*, (Lima: Drama Editores, 2004), y *Accionismo en el Perú. Rastros y fuentes para una primera cronología*, (Lima: ICPNA, 2006). Premio Tecnoquímica 2004 (ICPNA, 2005). Entre otras, ha sido curador de la exposición *Jorge Eielson y cocurador de La persistencia de lo efímero. Orígenes del no-objetualismo en el Perú: ambientaciones/happenings/arte conceptual (1965- 1975)*, CCE Lima, 2007; *Subversive Practices. Art Under Conditions of Political Repression. 60s-80s/South America/Europe*; y *Die Chronologie der Teresa Burga. Berichte, Diagramme, Intervalle / 29.09.11* (ambas en W-Kunstverein Stuttgart, 2009 y 2011). Se han incluido ensayos suyos recientes en: Cristina Freire y Ana Longoni (org.) *Conceptualismos do Sul/ Conceptualismos del Sur* (São Paulo: Annablume, 2009) así como en *Cuauhtémoc Medina (Ed.) Sur, Sur, Sur*, Séptimo Simposio Internacional de Teoría sobre Arte Contemporáneo (SITAC), (Ciudad de México: Patronato de Arte Contemporáneo, 2010).

Writer, researcher and independent curator. He is the author of articles and essays in journals, catalogues and books. He has published *La poética visual de Jorge Eielson*, (Lima: Drama Editores, 2004), and *Accionismo en el Perú. Rastros y fuentes para una primera cronología*, (Lima: ICPNA, 2006). He was awarded the Tecnoquímica Prize 2004 (ICPNA, 2005). Among other exhibitions, he has curated *Jorge Eielson*, and has co-curated *La persistencia de lo efímero. Orígenes del no-objetualismo en el Perú: ambientaciones/happenings/arte conceptual (1965- 1975)*, CCE Lima, 2007; *Subversive Practices. Art Under Conditions of Political Repression. 60s-80s/South America/ Europe*; and *Die Chronologie der Teresa Burga. Berichte, Diagramme, Intervalle / 29.09.11* (both at the W-Kunstverein Stuttgart, 2009 and 2011). His recent essays have been included

in Cristina Freire and Ana Longoni (eds.) *Conceptualismos do Sul/ Conceptualismos del Sur* (São Paulo: Annablume, 2009) as well as in Cuauhtémoc Medina (ed.) *Sur, Sur, Sur, Sur, Séptimo Simposio Internacional de Teoría sobre Arte Contemporáneo* (SITAC), (Ciudad de México: Patronato de Arte Contemporáneo, 2010).

**Paulina Varas [PV]**

Investigadora y curadora independiente. Posee estudios en artes visuales y detectivismo, y prepara su doctorado en Historia y Teoría del Arte en la Universidad de Barcelona. Directora de CRAC Valparaíso, plataforma independiente de investigación y residencia sobre la esfera pública, e investigadora externa del CIDACH de la Universidad de Playa Ancha, Paulina ha escrito diversos textos y ensayos, publicados en medios especializados e independientes, y ha realizado diversas curadurías en museos y espacios públicos. También ha formado parte de equipos de investigación y constitución de los archivos de arte de Guillermo Deisler, CADA y Luz Donoso. Vive y trabaja en Valparaíso, Chile.

Researcher and independent curator. She studied visual art and detectivism and is a PhD candidate in the History and Theory of Art at the University of Barcelona. She is also the director of CRAC Valparaíso, an independent research and residence platform working on the public sphere, and an external researcher at the CIDACH, University of Playa Ancha. She has written several texts and essays published in specialized and independent media, and has curated numerous exhibitions in museums and public spaces. She has participated in researching and establishing the art archives of Guillermo Deisler, CADA and Luz Donoso. She lives and works in Valparaíso, Chile.

**Ana Vidal [AV]**

Licenciada y profesora en Historia. Estudiante de doctorado en la Universidad Nacional del Sur y becaria del CONICET. Su investigación se centra en las relaciones entre arte y política en Bahía Blanca y la región desde 1970 hasta la actualidad, temática sobre la que ha impartido talleres y publicado artículos y ponencias. Ha escrito reseñas para el Museo de Arte Contemporáneo de Bahía Blanca y colabora habitualmente con la galería Casa Escópica de Bahía Blanca.

Instructor and a PhD candidate at the National University of the South and a CONICET fellow. Her research focuses on the relationships between art and politics in Bahía Blanca and the surrounding region from 1970 until today, a subject on which she has lectured and published widely. She has also written numerous reviews for the Contemporary Art Museum of Bahía Blanca and collaborates regularly with the Casa Escópica Gallery in Bahía Blanca.

**Jaime Vindel [JV]**

Historiador, crítico, docente y escritor. Doctor europeo en Historia del Arte y magíster en Filosofía y Ciencias Sociales. Durante los últimos años ha vivido entre Buenos Aires, Valparaíso y Madrid, lo que le ha permitido investigar los cruces entre el arte, el activismo y la política en los contextos argentino y chileno de las últimas décadas. Ha publicado los resultados parciales de esas investigaciones en revistas como *ramona* o en plataformas de conocimiento como el *eipcp*. Dos de sus libros serán publicados próximamente: *Arte conceptual*, (San Sebastián: Nerea, 2012), y *La vida por asalto*, (Madrid: Brumaria, 2012).

Historian, critic, professor and writer. He holds a European PhD in Art history and a Master's in Social Sciences and Philosophy. Over the past several years, he has lived between Buenos Aires, Valparaíso and Madrid, enabling him to pursue research at the intersections of art, activism and politics in Argentinian and Chilean contexts over the past two decades. Partial results of the research have been published in magazines including *ramona* or on knowledge platforms as the *eipcp*. Two books are forthcoming: *Arte conceptual*, (San Sebastián: Nerea, 2012), and *La vida por asalto*, (Madrid: Brumaria, 2012).

**Rachel Weiss [RW]**

Escritora, pedagoga y comisaria, actualmente es profesora de la cátedra Administración y Política de Arte en la escuela del Art Institute of Chicago. Ha participado en proyectos curatoriales como *Global Conceptualism 1950s-1980s: Points of Origin*, (Queens Museum of Art, Nueva York [codirectora con Luis Camnitzer y Jane Farver]), *Ante América*, Bogotá (co-comisaria, con Gerardo Mosquera y Carolina Ponce de León), *The Nearest Edge of the World: Art and Cuba Now*, itinerante en los EE.UU., (co-comisaria con Gerardo Mosquera) e *Imagining*. Ha publicado textos sobre arte contemporáneo en revistas y diarios en los EE. UU., América Latina, Europa, Asia y Australia. Entre sus publicaciones más importantes están *To Build the Sky: To and From Utopia in the New Cuban Art*, (Minnesota: University of Minnesota Press, 2010); *Making Art Global (Part 1): La Tercera Bienal de la Habana*, (Londres: Afterall Books, 2011); *On Art, Artists, Latin America and Other Utopias*, [ed.] (Austin: University of Texas Press, 2009). Weiss ha sido profesora invitada en el Goldsmith's College y el Royal College of Art, ambos en Londres; Curtin University, en Perth, Australia, y la Academia Nacional de Bellas Artes de China, en Hangzhou.

Writer, educator and curator. She is currently professor of "Art Politics and Administration" at the Art Institute of Chicago. She has participated in many curatorial projects including *Global*

*Conceptualism 1950s-1980s: Points of Origin*, (Queens Museum of Art, New York [co-editor with Luis Camnitzer and Jane Farver]), *Ante América*, Bogotá (co-curator with Gerardo Mosquera and Carolina Ponce de León), *The Nearest Edge of the World: Art and Cuba Now*, (co-curator with Gerardo Mosquera) and *Imagining*. She has published on contemporary art in journals in the United States, Latin America, Europe, Asia and Australia. Her more important publications include *To Build the Sky: To and From Utopia in the New Cuban Art*, (Minnesota: University of Minnesota Press, 2010); *Making Art Global (Part 1): La Tercera Bienal de la Habana*, (London: Afterall Books, 2011); *On Art, Artists, Latin America and Other Utopias*, [ed.] (Austin: University of Texas Press, 2009). Weiss has been guest professor at Goldsmith's College and at the Royal College of Art, both in London; and at the Curtin University, in Perth, Australia, and at the Chinese National Academy of Arts, in Hangzhou.

**MINISTERIO DE EDUCACIÓN,  
CULTURA Y DEPORTE**

**Ministro**  
José Ignacio Wert

**REAL PATRONATO DEL MUSEO  
NACIONAL CENTRO DE ARTE  
REINA SOFÍA**

**Presidencia de Honor**  
SS. MM. los Reyes de España

**Presidente**  
Guillermo de la Dehesa Romero

**Vicepresidente**  
Carlos Solchaga Catalán

**Vocales**  
Montserrat Aguer Teixidor  
Marcelo Mattos Araújo  
Zdenka Badovinac  
Manuel Borja-Villel  
José Capa Eiriz  
Eugenio Carmona Mato  
Miguel Ángel Cortés Martín  
Marta Fernández Currás  
José María Lassalle Ruiz  
Javier Maderuelo Raso  
Michaux Miranda Paniagua  
Jesús Prieto de Pedro  
Fernando Benzo Sainz  
Ferran Mascarell i Canalda  
Cristina Uriarte Toledo  
Jesús Vázquez Abad  
Santiago de Torres Sanahuja  
Salvador Alemany  
César Alierta Izuel  
Emilio Botín Saenz de Sautuola y  
García de los Ríos  
Isidro Fainé Casas  
Ignacio Garralda Ruiz de Velasco  
Antonio Huertas Mejías  
Pablo Islas  
Pilar Citoler Carilla  
Claude Ruiz Picasso  
José Joaquín de Ysasi-Ysasmendi Adaro

**Secretaría**  
Fátima Morales González

**COMITÉ ASESOR**

María de Corral López-Dóriga  
Fernando Castro Flórez  
Marta Gili

**MUSEO NACIONAL CENTRO  
DE ARTE REINA SOFÍA**

**Director**  
Manuel Borja-Villel

**Subdirector Artístico**  
João Fernandes

**Subdirector Gerente**  
Michaux Miranda

**GABINETE DIRECCIÓN**

**Jefe de Gabinete**  
Nicola Wohlfarth

**Jefa de Prensa**  
Concha Iglesias

**Jefa de Protocolo**  
Carmen Alarcón

**EXPOSICIONES**

**Jefa del Área de Exposiciones**  
Teresa Velázquez

**Coordinadora General de Exposiciones**  
Belén Díaz de Rábago

**Arquitecta**  
Marta Ruiz

**COLECCIONES**

**Jefa del Área de Colecciones**  
Rosario Peiró

**Coordinadora General de Colecciones**  
Paula Ramírez

**Jefe de Restauración**  
Jorge García

**Jefa de Registro de Obras**  
Carmen Cabrera

**ACTIVIDADES PÚBLICAS**

**Directora de Actividades Públicas**  
Berta Sureda

**Jefe de Programas Culturales**  
Jesús Carrillo

**Jefe de Actividades Culturales  
y Audiovisuales**  
Chema González

**Jefa de Biblioteca y  
Centro de Documentación**  
Bárbara Muñoz de Solano

**Jefa de Educación**  
Olga Ovejero

**SUBDIRECCIÓN GENERAL GERENCIA**

**Subdirectora Adjunta a Gerencia**  
Fátima Morales

**Consejera Técnica**  
Mercedes Roldán

**Jefe de la Unidad de Apoyo de Gerencia**  
Carlos Gómez

**Jefe del Área Económica**  
Adolfo Bañegil

**Jefa del Área de Desarrollo  
estratégico y de negocio**  
Rosa Rodrigo Sanz

**Jefa del Área de Recursos Humanos**  
Carmen González Traves

**Jefe del Área de Arquitectura,  
Instalaciones y Servicios Generales**  
Ramón Caso

**Jefe del Área de Seguridad**  
Pablo Jiménez

**Jefe de Informática**  
Óscar Cedenilla

**UNIVERSIDAD NACIONAL  
DE TRES DE FEBRERO**

**Rector**  
Aníbal Y. Jozami

**Vicerrector**  
Martín Kaufmann

**Secretario Académico**  
Carlos Mundt

**Secretario General**  
José María Berraondo

**Secretario Económico Financiero**  
Jerónimo Carrillo

**Secretario de Gestión Institucional**  
Raúl Sánchez Antelo

**Secretario de Extensión Universitaria  
y Bienestar Estudiantil**  
Gabriel Asprella

**Secretario de Investigación y Desarrollo**  
Pablo Jacovkis

**MUSEO DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL  
DE TRES DE FEBRERO**

**Director**  
Aníbal Y. Jozami

**Subdirectora de Investigación y Curaduría**  
Diana B. Wechsler

**Coordinadora del Área Educativa**  
Hélène Andjell

**Coordinación de actividades de extensión  
Muntref-CAC**  
Valeria Traversa

**Coordinación de Producción**  
Sebastián Vidal Mackinson

**Asistentes de Producción**  
Diego Debenedetto  
Sol Marcelloni  
Eva Bongiovanni  
María Laura Lopez

**Coordinación Técnica**  
Juan Manuel Quesada

**Dirección de Arquitectura y Montaje**  
Gonzalo Garay

**Coordinadora Editorial**  
Natalia Silberleib

**Directora de Diseño Editorial y Gráfico**  
Marina Rainis

**Coordinación gráfica**  
Marcelo Tealdi

## EXPOSICIÓN

### Comisariado

Red Conceptualismos del Sur\*

### Equipo

Ana Longoni (Argentina), Miguel A. López (Perú), Fernanda Nogueira (Brasil), André Mesquita (Brasil), Jaime Vindel (España) y Fernanda Carvajal (Chile).

### Interlocutores

Roberto Amigo (Argentina) y Rachel Weiss (Estados Unidos)

### Investigadores

David Gutiérrez Castañeda, Sylvia Suárez, Luisa Fernanda Ordóñez, Halim Badawi (Taller de Historia Crítica del Arte, Colombia) / Emilio Tarazona, Dorota Biczal (Perú) / Felipe Rivas San Martín, Francisca García, Paulina Varas (Chile) / Lía Colombino (Paraguay) / Cora Gamarnik, Daniela Lucena, Ana Vidal, Fernando Davis (Argentina) / Sol Henaro (México)

### Itinerancias

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid  
25 de octubre de 2012 a 11 de marzo de 2013

Museo de Arte de Lima, MALI  
23 de noviembre de 2013 a 23 de febrero de 2014

Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, Buenos Aires  
20 de mayo a 10 de agosto de 2014

\*La Red Conceptualismos del Sur (RedCSur) es una plataforma internacional de trabajo, pensamiento y toma de posición colectiva fundada en 2007 por un grupo de investigadores y artistas, preocupados por la expropiación y la neutralización del potencial crítico de un conjunto de prácticas conceptuales que tuvieron lugar en América Latina a partir de la década de los sesenta. El trabajo de la RedCSur se ha materializado movilizándolo procesos de preservación y activación de la memoria de esas experiencias mediante la implementación de una serie de políticas de investigación, exhibición, institucionalización y puesta en valor de los archivos, así como tomas de posición públicas ante distintas coyunturas. Actualmente integran la RedCSur unas sesenta personas dispersas en distintos puntos de América y Europa, que impulsan diferentes proyectos comunes.

## PRESENTACIÓN/EXPOSICIÓN EN EL MNCRS

**Jefa del Departamento de Exposiciones**  
Teresa Velázquez Cortés

**Coordinación**  
Rafael García Horrillo  
Tamara Díaz Bringas

**Gestión**  
Natalia Guaza  
Ana Torres

**Registro**  
Clara Berástegui  
Iliana Naranjo  
Sara Rivera  
Marie-Caroline Willemín

**Restaurador responsable**  
Arianne Vanrell Velloso

**Restauración**  
Diana Lobato Mínguez  
Vanessa Magali Truchado  
Paloma Calopa Rodríguez  
Gema Grueso Otaño  
Clara Gómez González  
Paula Ercilla Orbañanos  
Cristina López Royo  
Elena Rodríguez González de Canales  
María Hortensia Paz Montero  
Erick Santos de Jesus

**Diseño**  
Manel Civit (usquam3)

**Montaje**  
Horché

**Audiovisuales**  
Shift

**Transporte**  
Manterola

**Seguros**  
Poolsegur

## PRESENTACIÓN/EXPOSICIÓN EN MUNTREF

**Director General**  
Aníbal Y. Jozami

**Subdirectora de Investigación y Curaduría**  
Diana B. Wechsler

**Coordinadora del Área Educativa**  
Hélène Andjell

**Coordinación de Producción**  
Sebastián Vidal Mackinson

**Asistente de Producción**  
María Laura Paredes

**Coordinación de Técnica**  
Juan Manuel Quesada

**Dirección de Arquitectura y Montaje**  
Gonzalo Garay

**Coordinadora Editorial**  
Natalia Silberleib

**Directora de Diseño Editorial y Gráfico**  
Marina Rainis

**Coordinación gráfica**  
Marcelo Tealdi

Esta exposición fue organizada por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid) en colaboración con el Museo de la Universidad Nacional de Tres de Febrero (Buenos Aires) y el Museo de Arte de Lima con el apoyo de la AECID. Ana Longoni y Fernanda Carvajal estuvieron a cargo de la curaduría en Buenos Aires.





**PUBLICACIÓN**  
**1ª edición (Madrid)**

**Edita el Departamento de Actividades Editoriales del MNCARS**

**Jefa del Departamento**  
María Luisa Blanco Lledó

**Coordinación editorial**  
Mabel Tapia, RCS  
Mercedes Pineda Torra, MNCARS

**Equipo de edición RCS**  
Fernanda Carvajal, André Mesquita,  
Jaime Vindel

**Traducciones**  
*Del inglés al español*  
Elisenda Julibert, pp. 260-266  
*Del portugués al español*  
Marta Pino Moreno, pp. 57-66, 171-181,  
217-226, 242-251  
Mercedes Pineda Torra, pp. 155-159

**Edición y corrección de textos y pruebas**  
Gala Lázaro Mur  
Mercedes Pineda Torra

**Diseño y maquetación**  
Hermanos Berenguer

**Fotomecánica e impresión**  
Brizzolis

**Encuadernación**  
Ramos

**Créditos fotográficos**

Irene Barajas  
Colección Museo Universitario  
Arte Contemporáneo, UNAM,  
Ciudad de México  
p. 129, fig. 9

Joaquín Cortés/Román Lores  
MNCARS  
p. 53, fig. 3; p. 54, figs. 6, 9;  
p. 55, figs. 10, 11; p. 56, fig. 13;  
p. 94, fig. 2; p. 238, fig. 10;  
p. 239, figs. 11, 12; p. 240, fig. 13;  
p. 254, fig. 2

Eduardo Hirose  
Diario *La República*. Lima  
p. 129, fig. 8; p. 131, fig. 12

Gustavo Lowry  
p. 30, fig. 4; p. 31, figs. 5-7;  
p. 37, fig. 2; p. 152, figs. 1, 2;  
p. 154, fig. 11; p. 156, figs. 1-4;  
p. 249, fig. 8

Patricia Novoa  
Museo de Arte Contemporáneo (MAC),  
Facultad de Artes, Universidad de Chile  
p. 210, figs. 1-4; p. 211, fig. 5

Ben Pegram  
p. 206, fig. 2

Se han hecho todas las gestiones posibles para identificar a los propietarios de los derechos de autor. Cualquier error u omisión accidental, que tendrán que ser notificados por escrito al editor, serán corregidos en ediciones posteriores.

© de esta edición, Museo Nacional  
Centro de Arte Reina Sofía, 2012  
© de los textos de la primera edición, los  
autores  
© Paz Errázuriz, Adalberto Roque,  
VEGAP, Madrid, 2012

NIPO: 036-12-025-6  
ISBN: 978-84-8026-462-4  
Depósito Legal: M-39416-2012

Catálogo general de publicaciones oficiales  
<http://publicacionesoficiales.boe.es>

**Distribución y venta**  
*España y Latinoamérica*  
[www.mcu.es/publicaciones/index.html](http://www.mcu.es/publicaciones/index.html)

Este catálogo se publica con motivo de la exposición *Perder la forma humana*.  
*Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, organizada y producida por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en colaboración con la AECID.

**PUBLICACIÓN**  
**2ª edición (Buenos Aires)**

**Reedición**  
Mabel Tapia, RCS

**Coordinación Editorial**  
Natalia Silberleib

**Traducción al inglés**  
Stephen Wright  
David Jacobson

**Corrección de textos en inglés**  
Lawrence Wheeler

**Adaptación de diseño**  
Marina Rainis

**Producción gráfica**  
Marcelo Tealdi

**Impresión**  
Edge \_ Premedia

Untref realizó esta reedición bilingüe con motivo de la presentación de la muestra *Perder la forma humana* en Buenos Aires. La publicación busca ampliar el horizonte de lectores de este valioso trabajo colectivo. Untref y Red Conceptualismos del Sur agradecen el valioso aporte de la Ffai que hizo posible el trabajo de traducción de estos textos.

©Edición original en 2012 por el MNCARS, en español (ISBN: 978-84-8026-462-4)  
©UNTREF -Universidad Nacional de Tres de Febrero- para EDUNTREF. Reservados todos los derechos.  
© de los textos: sus autores.  
Segunda edición mayo de 2014.  
Hecho el depósito que marca la Ley 11.723.  
Impreso en la Argentina.  
Queda rigurosamente prohibida cualquier forma de reproducción total o parcial de esta obra sin el permiso escrito de los titulares de los derechos de explotación.

*Perder la forma humana: Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina* / Mabel Tapia, Jaime Vindel, Fernanda Carvajal, André Mesquita... [et. al.]. –1a ed.–  
Sãoenz Peña: Universidad Nacional de Tres de Febrero; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2014.  
448 p.; 23x17 cm.  
ISBN 978-987-1889-39-6  
1. Historia Política Latinoamericana. I. Tapia, Mabel (coord. ed.)  
CDD 320.980

El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y la Red Conceptualismos del Sur quieren expresar su agradecimiento a las personas e instituciones sin cuya colaboración esta exposición no hubiera sido posible:

A la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID), en especial a Itziar Taboada, Guillermo Escribano y Pilar Sánchez.

A los directores de los Centros Culturales de España en Lima y Buenos Aires, Juan Sánchez y Ricardo Ramón Jarne respectivamente, así como a sus equipos.

A Carlos Alberdi, de la Organización de Estados Iberoamericanos (OEI).

A Miguel Albergo, de Acción Cultural Española (AC/E).

A Natalia Majluf, Sharon Lerner y el equipo del Museo de Arte de Lima, A Guillermo Alonso, Roberto Amigo y el equipo del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires. A Roberto Jacoby y el equipo del Centro de Investigaciones Artísticas de Buenos Aires.

A Frederick B. Henry y Antoine Schweitzer, de la FfAI, por su sostenido apoyo a proyectos como el *Archivo en uso* del grupo chileno CADA; la publicación de los fanzines *Enola Gay* y *El Maldito Chocha* y la reedición bilingüe de este libro.

A la Embajada de Brasil en España y al Ministério da Cultura de Brasil, al Programa Ventanilla Abierta del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes de Chile y al Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) de México por apoyar la participación de varios artistas e investigadores.

A todos los prestadores, particulares e institucionales, así como a las personas que facilitaron las gestiones para materializar este proyecto:

Pablo Altuve, Ana Alvarado, Archivo Taller Historia Crítica de Arte (Bogotá), Bernardita Birkner, Raíza Bruscky, Juan Caloca, Centro de Artes Visuales/Museo del Barro-Colección de Arte Indígena y Adrián Simeone, CeDInCi (Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas en Argentina) y Vera Carnovale, Centro de Estudios Legales y Sociales, Archivo Fotográfico Memoria Abierta (Buenos Aires), Colección Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM (México), Colección Museo de Arte Contemporáneo (MAC), Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Colección Museo de Arte de Lima, Colección Nuwa Luna, Laura Coll de Deisler, Fundación Augusto y León Ferrari. Arte y Acervo, Carlos Gatica, Márcia Hack, Le peuple qui manque, Daniel Liurette, Taís Lobo, Paulo Loiacono, Eric Londait, Mauricio Marcín, José Luis Martín

Márquez, André Martirani y Caio França, Elio Martuccelli, Archivo Nacional de la Memoria, Secretaría de Derechos Humanos (Buenos Aires) y Julio Menajovsky, Centro Universitario SENAC (São Paulo) y Cristiane Camizão Rokicki, Heloísa Orosco Borges da Fonseca (Luhli), Miriam Priotti, Revista Caretas, Claudio Romero, Adriana Rosenberg, Kiwi Sainz, Archivo Clemente Padín, Archivo Guillermo Deisler, Archivo La República (Lima), Archivo Memoria Abierta Centro de Documentación del Palacio de la Moneda (Santiago de Chile), Galería Laura Marsiaj (Río de Janeiro), Galería OMR (México), Mäuss Art, Maximumrocknroll, The Michael Buxton Collection y Kalli Rolfe Contemporary Art (Melbourne), MP, B Produções, Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (Santiago de Chile), Museo de la Ciudad de México.

A todas aquellas personas que se involucraron activamente con sus obras, testimonios y documentos:

Rolf y Heidi Abderhalden, Elías Adasme, Osvaldo Aguirre, Juan Aguzzi, Fabián Alberdi, Katja Alemann, Patricia Alfaro, Luis Alfonso, Luis Alvarado, Goyo Anchou, Alejandro Andam, Fabiana Andrés, Alex Ángeles, Lucy Angulo, Álvaro Barrios, Arnulfo Aquino, Pablo Ares, Aspix, Raúl Avellaneda, Fernando Balcells, Pichón Baldinu, Roberto Barandalla, Jorge Bassani, Christian Basso, Fernando "Coco" Bedoya, Sergio Bellotti, Marcela Briones, Rafael Bueno, Paulo Bruscky, Miguel Bugni, Maris Bustamante, Claudio Caldini, Antonio Carlos Callegari, Rafael Calviño, Rubén Campitelli, Daniel Canale, Lina Capdevilla, Hector Carballo, Becquer Casaballe, Francisco Casas, Juan Castillo, Jorge Cerezo, Pedro Chaskel, Omar Chauvié, Ricardo Chiari, Marta Cocco, Guillermo Conte, Leticia Cordero, Adolfo Cornejo, Arturo Corte, Renate Costa, Gregorio Cramer, Armando Cristeto, Gerardo Dell'Oro, Horacio Devitt, Neide Dias de Sá, Marcelo Díaz, Wladimir Dias-Pino, Marula Di Como, Ileana Diéguez, Gonzalo Donoso, Iván Edeza, Diamela Eltit, Silvina Epszteyn, Paz Errázuriz, Pablo Espejo, César Espinosa, Patricia Espinosa, Ticio Escobar, Adrián Fanjul, Aarón Flores, Diego Fontanet, Horacio Gabin, María José Gabin, Jesús Romeo Galdámez, Víctor Gaviria, José Luis García, Daniel García, Gustavo Gauvry, Tatiana Gaviola, Carlos Ghioldi, Guillermo Ghioldi, Guillermo Giampietro, Alberto Gieco, Eduardo Gil, Eduardo Grossman, Mauricio Guerrero, Gustavo Guevara, Graciela Gutiérrez Marx, Jaime Higa, Jenny Holmgren Donoso, Ariel Invasor, Eduardo Kac, Guillermo Kexel, Mauricio Kurcbard, Pablo Lasansky, Pedro Lemebel, Gabriela Liszt, Eduardo Longoni, Gustavo López, Marcos López, Kena Lorenzini, María Luy, Carolina Magis, Oscar Malca, Mario Manusia, Jhoni Marina, Francesco Mariotti, María Evelia Marmolejo, Alfredo Márquez, Ney Matogrosso, Frido Martín,

Mónica Mayer, Daniel Melero, Pablo Melgacho, Daniel Merle, Gianni Mestichelli, Sarah Minter, Adriana Miranda, José Alcides Molina, Alejandro Montoya, Irene Moszkowski, Horacio Mucci, Nelson Muñoz, Luis Navarro, Eduardo Magoo Nico, Blanca Noval, Glexis Novoa, Martín Nuñez, Domingo Ocaranza, Rubén Ortíz Torres, Álvaro Oyarzún, Clemente Padín, Elías Palti, Peter Pank, Hernán Parada, Roberto Pera, Havilio Pérez Arancibia, Gustavo Piccinini, Dea Pompa, Helmut Psotta, Verónica Quense, Luiz Sergio Ragnole, Sergio Raimondi, Olkar Ramírez, Mario Ramiro, Adrián Rocha Novoa, Renato Rita, Agustín Rodríguez, Gloria Rodríguez, Herbert Rodríguez, Miguel Ángel Rojas, Marcelo Roma, Gustavo Romano, Juan Carlos Romero, Lotty Rosenfeld, Enrique Rosito, Patricio Rueda, Vicente Ruiz, Rafael Saar, Pablo Salas, Daniel Sanjurjo, Edward Shaw, Graciela Simeoni, Claudia Sinesi, Patricia Scipioni, Carlos "Indio" Solari, Lucio Solari, Julieta Steimberg, Ana Torrejón, Claudia Torres, Omar Torres, Carlos Troncoso, Teresa Valdés, Adriana Urrea, Héctor Vázquez, Sandro Ventura, Ral Veroni, Omar Viola, Jorge Villacorta, Álvaro Villalobos, Horacio Villalobos, Rogelio Villarreal, Carlos Villoldo, Rafael Wollman, Sarah Yakhni, Dani Yako, Sergio Zevallos, Raúl Zolezzi, Silvio Zuccheri y Raúl Zurita.

La Universidad Nacional de Tres de Febrero se une al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y a la Red Conceptualismos del Sur para agradecer también a Nadia Cox, Verónica Hachmann, Sebastián Vidal Mackinson y a todos aquellos que han trabajado incansablemente en la exposición en Buenos Aires y la reedición de este libro.