

GIRO GRÁFICO

RUMORES Y CLAMORES
DEL SUR

PROYECTO CASAMARIO FACULTAD DE ARTES (UDELAR) RED CONCEPTUALISMOS DEL SUR

GIRO GRÁFICO

RUMORES Y CLAMORES
DEL SUR

Exposición

Giro gráfico

Rumores y clamores del Sur

7 de octubre de 2023–
29 de febrero de 2024

Sedes expositivas

Intendencia de Montevideo

Teatro Solís, Comedia Nacional
Museo Juan Manuel Blanes
Museo de la Memoria (MUME)
Centro de Fotografía de
Montevideo (CdF)

Ministerio de Educación y Cultura

Espacio de Arte
Contemporáneo (EAC)
Sala Miguelete, EAC

Universidad de la República

Facultad de Artes

Patrocinios

Foundation for Arts Initiatives (FfAI)
Fundación Itaú a través de los
Fondos de Incentivo Cultural (FIC)
del Ministerio de Educación y
Cultura (MEC)



Auspicios

Barraca La Chacarita
Uruframe Steel Framing
Industria Gráfica del Libro Tradinco
Aquarela
Copiplan

Apoyos

Embajada de la República
Argentina en Uruguay
Embajada de México en Uruguay
Centro Cultural de España
en Montevideo, Cooperación
Española, AECID
Municipio B
Archivo General de la Universidad
de la República (AGU)
Comisión Sectorial de Extensión
y Actividades en el Medio, Udelar
(CSEAM)
Centro Serigráfico
Romis Nellymar
Badinel
MAPA Papelería Mayorista

Publicación

Autoría

Proyecto CasaMario
Facultad de Artes (Udelar)
Red Conceptualismos del Sur



Dirección

Sebastián Alonso
Camila Arbeláez
Cecilia Otero
Gabriel Peluffo Linari

Coordinación

Sebastián Alonso

Colaboración

Sabrina Amaro
Manuel Gallardo

Gestión y producción

Sabrina Amaro
Cecilia Otero

Textos

Ana Longoni, André Mesquita,
Guille Mongan, Sol Henaro
y Sylvia Suárez
Sebastián Alonso y Gabriel Peluffo
Cristina Híjar
Camila Arbeláez
Alfredo Villar
Sebastián Alonso y Fernando
Miranda
Fernando Davis, Guille Mongan
y Paulina E. Varas
Diego Sempol
Clarisa Appendino y Graciela
Carnevale
Moira Cristiá y Gabriel Peluffo

Fotografía general

Marcos Cataldo
Micaela Fernández
Yohnattan Mignot

Edición fotográfica

Marcos Cataldo
Micaela Fernández
Niklaus Strobel

Corrección

Anna Larocca

Diseño de cubierta y sobrecubierta

Juan Palarino

Dibujo de sobrecubierta

Federico Lagomarsino

Diseño gráfico

Niklaus Strobel

Ediciones CasaMario

18 de Julio 1744 apto. 1002
Montevideo, Uruguay



Producción

Esta publicación ha sido posible gracias al patrocinio de Fundación Itaú a través de los Fondos de Incentivo Cultural del Ministerio de Educación y Cultura, selección año 2024.



Esta publicación se enmarca en el Régimen de Dedicación Total del Profesor Sebastián Alonso, de la Facultad de Artes de la Universidad de la República (Udelar).



Impresión

Impreso a mil ejemplares en abril de 2025 en Tradinco S.A., Montevideo, Uruguay
Depósito legal n.º 387.223
Edición amparada en el decreto 218/996 (Comisión de papel)

ISBN: 978-9915-43-077-5

Agradecimientos

Saludamos y agradecemos fraternalmente a todxs lxs participantes de *Giro gráfico. Rumores y clamores del Sur*. Al grupo de investigación de *Giro gráfico* (Madrid y México) y al equipo coordinador integrado por Ana Longoni, Sylvia Suárez, Guille Mongan, Sol Henaro y André Mesquita, que hizo posible que nos comunicáramos con los protagonistas del proyecto. Especialmente quisiéramos saludar a Sol Henaro, quien nos recibió en la ciudad de México, en su casa y en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo, haciendo posibles las gestiones y conversaciones con los artistas, colectivos y organizaciones, así como gestionar el acopio y resguardo de materiales y piezas artísticas que trasladamos a Uruguay. Sin esta importante tarea no hubiera sido posible continuar con la investigación y realizar las exposiciones y el presente libro de *Giro gráfico. Rumores y clamores del Sur*. En este mismo sentido, saludamos a Guille Mongan por todo su apoyo y participación en las actividades

públicas, en el proyecto editorial y en las gestiones con quienes han participado desde Argentina. Agradecemos asimismo a Cristina Híjar, Edén Bastida, Alfredo Villar, Diego Sempol, Clarisa Appendino, Graciela Carnevale, Moira Cristiá, Fernando Davis y Paulina E. Varas por su generosidad y atención al proceso editorial. A lxs estudiantes y docentes de la Facultad de Artes de la Udelar, particularmente del Taller Javier Alonso y del Seminario de las Estéticas III, tercer nivel. A todas las instituciones que alojaron las exposiciones y actividades públicas, en especial a Silvia Maresca, Cristina Bausero y Gabriel Calderón por su involucramiento y generosidad. A las instituciones y personas que nos cedieron los permisos para la utilización de imágenes. A Stella Elizaga de la Fundación Itaú. A las empresas que apoyaron la producción de las exposiciones y a la imprenta Tradinco por su apoyo incondicional. Y a un inmenso equipo de Proyecto CasaMario que hizo posible este emprendimiento.

Converger para estallar: Giro gráfico Montevideo

Fernando Miranda

Decano de la Facultad de Artes
de la Universidad de la República
(Udelar)

Realizar una escala del proyecto *Giro gráfico* en la ciudad de Montevideo representa un hito cultural, artístico, social y económico de características extraordinarias en el contexto de la ciudad. Los límites de su dimensión, tanto como las derivas de sus alcances, son aún insospechados e insólitos, imposiblemente mensurables.

La parada aquí traza el cierre de un triángulo de colaboración y acción, cuyos vértices se completan en secuencia con Madrid y Ciudad de México y que concluye varios años de trabajo, pre y poscoronavirus, de un numeroso grupo de personas. Montevideo se vuelve punto de encuentro donde reunir producciones, obras, acciones y activaciones de un material simbólico variado, que refleja diversidad de identidades y motivos de reivindicación y presencia.

Las relaciones de cooperación, que incluyeron a la academia, a instituciones museísticas y expositivas estatales y públicas y a organizaciones de la sociedad civil, favorecieron la ocurrencia de este evento y generaron un conjunto de referencias urbanas, acogidas en distintos espacios habitables. De otro modo, esto no hubiera sucedido. He aquí la convergencia de voluntades políticas, de actuaciones profesionales, de esfuerzos docentes, de economía social, todo puesto en el logro de un objetivo

(poco) común: romper la monotonía de la capital más al sur del mundo organizando descontentos, promoviendo reclamos, favoreciendo la indisciplina, desajustando creencias.

Giro gráfico en Montevideo llevó, en la convergencia, el núcleo de las diversidades identitarias y políticas. Porque todo esto no se hace para encontrar soluciones, ni siquiera acuerdos estables; se cumple para abrir caminos de interpretación, para afectar sensiblemente, para rever el mundo que nos rodea. De alguna forma, es converger para distinguimos en horizontal, sin pretensión jerárquica ni moralizante, pero sí con determinación ética y producción poética y política. Las consecuencias y los alcances son imprescriptibles y van en sentidos tan distintos, y con tanta espesura y longitud, como lo permitan las sensibilidades de las personas que transitaron las experiencias que *Giro gráfico* propuso. Y he aquí el estallido.

Converger es los rumores. Es reunión y es cuchicheo, comentario próximo, casi íntimo. Es saludo y reconocimiento de las demás personas en cercanía. Es ir llegando, trayendo lo que cada quien, individuo o colectivo, puede aportar desde sí y al resto. Estallar es los clamores. Es el grito y el reclamo. Es la exigencia y la insistencia. Es ir volviendo, retornar

llevando aquello que nos hace más humanos porque mejora nuestras vidas en común.

El compromiso y esfuerzo de la Universidad de la República, y de su Facultad de Artes, respecto de *Giro gráfico* ha sido singular y poco habitual. En tiempos de tanto avasallamiento de lo público y común en nombre de la libertad, es algo de lo que nos podemos sentir dignos como institución educativa. Las universidades son espacios de reflexión y contestación, de dudas y de evidencias, y el desarrollo de esta experiencia nos ha permitido poner en esas claves el despliegue de las funciones de investigación, extensión y enseñanza.

Aún más, en términos de aprendizaje, no se puede salir inmune de una obra colectiva de este porte. Porque aprender es revisar maneras de ver, organizar informaciones y ordenar conceptos; pero también es poner en juego nuestros afectos y encadenar sensibilidades.

Giro gráfico en Montevideo ha planteado un desafiante juego de relaciones a quienes participamos de alguna forma en su despliegue geográfico, material y simbólico. Por eso, creo que ha sido un llamado de convergencia y reunión para decirnos que hay que salir y desbordar las instituciones, andar para provocar los estallidos.

Potencias y vicisitudes de una deriva relacional

Ediciones CasaMario,
Proyecto CasaMario

Giro gráfico. Rumores y clamores del Sur se desarrolló en la ciudad de Montevideo desde octubre de 2023 hasta febrero de 2024 como una deriva del proyecto transversal de investigación y curaduría *Giro gráfico. Como en el muro la hiedra*, que llevó a cabo la Red Conceptualismos del Sur (RedCSur) entre 2015 y 2023, con el apoyo del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS). Esta iniciativa fue el resultado de un largo proceso de investigación, en el que participaron cerca de 30 investigadoras e investigadores de las Américas.

Como se señala en la presentación de la exposición en el MNCARS, ella proponía “un recorrido por las iniciativas gráficas que, desde la década de 1960 y hasta la actualidad, han confrontado contextos de urgencias políticamente opresivos en América Latina, articulando estrategias de transformación y de resistencia que cambiaron radicalmente los modos de hacer, su forma de establecer vínculos intersubjetivos, de construir comunidades e, incluso, la propia circulación de los soportes gráficos. Con el objetivo de indagar en cómo estos procedimientos colectivos visibilizaron las diferentes demandas sociales, la exposición reúne una amplia selección de esos materiales y consignas de rápida y eficaz circulación fuera del campo del arte, de diversas procedencias y latitudes, que tienen en común tanto la precariedad de los componentes y de los medios como su potencial gráfico y de distribución que los activa como revulsivos revolucionarios”.

A raíz de la primera exposición, inaugurada en mayo de 2022 en el MNCARS, se estableció un acuerdo entre la RedCSur y el Museo Reina Sofía para que el proyecto viajara a Ciudad de México. Allí, en noviembre de ese mismo año, se realizó una primera itinerancia en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), con la producción y supervisión de la RedCSur y el MNCARS. En este contexto, se produjeron dos publicaciones que reúnen los ensayos y materiales que conformaron la investigación. Además, tanto en Madrid como en México, se desarrolló una programación de actividades públicas en torno a las exposiciones, que resultaron fundamentales para evidenciar la relación directa entre los movimientos sociales, activistas y artistas con el proceso curatorial e investigativo del proyecto.

Algunos investigadores de la Facultad de Artes de la Universidad de la República y miembros de Uruguay de la RedCSur participaron en aquellas exposiciones y actividades públicas, que fueron instancias claves para tomar la decisión de llevar a cabo en nuestro país la primera deriva no oficial del proyecto. En este sentido, se destacan dos momentos significativos.

El primero tuvo lugar en Madrid, en el MNCARS, bajo el título “Acción gráfica, revueltas y antifascismos”, donde un grupo de investigadores e investigadoras internacionales expuso públicamente los tópicos de las investigaciones desarrolladas, situadas en distintas realidades de América

Latina. En particular, la ponencia en tono discursivo de Cristina Híjar —presentada en este libro— nos hizo emocionar a quienes participamos del encuentro: la realidad de México en torno a la impunidad y la violencia hizo eco en sus palabras.

El segundo momento fue coordinado por el MUAC de México, donde se realizó Punto de Cruce – Encuentro Latinoamericano de Bordadorxs, que tuvo una duración de tres días. En primer lugar, sucedió una conferencia en la que la oralidad de los colectivos y organizaciones ocupó el museo dando espacio a relatos en primera persona sobre realidades marcadas por la extrema violencia y precarización humana. Los colectivos expusieron sus materiales y declamaron sus necesidades y urgencias en torno a las desigualdades de derechos y violencias latentes. El siguiente día sucedió fuera del museo y se enfocó en el bordado colectivo e individual como una forma de cuidar y dar lugar a quienes tomaban la palabra. Por último, siguiendo el ejercicio de ralentización del tiempo y reconfiguración del espacio, la actividad se trasladó al Centro de Artes y Oficios Escuelita Emiliano Zapata, en Santo Domingo, Coyoacán. Allí se continuó bordando, cuidando con alegría la participación de cada persona que estuvo presente. El barrio se hizo eco de lo que estaba sucediendo: una comida comunitaria, una disertación colectiva y un cierre musical entre cuerpos danzantes y colores estridentes.

Estas actividades nos permitieron desplazarlos de nuestra condición de investigadores y par-

ticipantes del proyecto *Giro gráfico* hacia una experiencia vivencial, donde los relatos, los encuentros y los materiales de reclamo y protesta nos interpelaron radicalmente. Escuchar directamente a las compañeras de La Voz de la Mujer —que expusieron su realidad como cooperativa migrante en Buenos Aires—, al colectivo Fuentes Rojas —que trabaja bordando incansablemente los nombres de cientos de miles de desaparecidos en México— y a los familiares de las víctimas de Ayotzinapa —que alzaron sus voces en el MUAC con las imágenes de sus hijos presentes en sus cuerpos, sus cánticos de desesperación y el reclamo por verdad y justicia— nos enfrentó a una inapelable urgencia. Desde el público, surgieron otros relatos de manera espontánea: una joven, en el centro de la sala, expuso una cruda historia sobre la desaparición de sus dos primas menores, que fueron arrebatadas de su hogar. El silencio y los cuerpos girándose una y otra vez para escuchar cada testimonio marcaron una escena indeleble.

La visita a Pedregales, a la casa de la entrañable doña Fili, una mujer plena de años de militancia, nos enseñó que para entender una realidad es necesario pronunciarla, cantarla, habitarla, hacerla cuerpo. En su hogar, la arquitectura improvisada se convertía en un palimpsesto de luchas y afectos. Entre símbolos políticos y objetos redentores, convivían Zapata y Marcos, Marx y Guadalupe, Ramona y Jara, banderas rojas y negras y la maqueta con sus muñecos de fieltro de aquel barco zapatista que, en 2021, cruzó el océano hacia España con siete tripulantes. Estas imágenes no proponían un altar a la historia, ni siquiera a una historia, sino un conjunto de vivencias locales y colectivas inscritas en la confianza y adoración a una cosmogonía iconográfica, poético-política, de un México disidente.

Mediante estas experiencias de acercamiento más allá de lo conceptual, consolidamos vínculos

afectivos con artistas, colectivos y organizaciones que reafirmaron el compromiso de llevar a cabo esta deriva uruguaya, ideada por un grupo de investigadores en el marco organizacional de Proyecto CasaMario y la Facultad de Artes de la Udelar.

Sobre la deriva uruguaya: rumores y clamores del Sur

Las primeras decisiones curatoriales abordaron varios aspectos que marcaron el sentido del proyecto. En primer lugar, se cuestionó la idea de que una investigación se traduce únicamente en una exposición. La extensa investigación de la RedCSur, con sus definidos ejes curatoriales, fue tomada como una plataforma inicial para proyectar una nueva realidad curatorial y museográfica adaptada, ampliada y situada en el contexto institucional de Montevideo. Nuestra vocación inicial fue concebir la gráfica como un dispositivo de articulación político-institucional-territorial que nos permitiera ajustar los criterios y temas elegidos a realidades específicas de cada espacio aprovechando las potencias, los recursos y materiales que cada institución traía consigo.

En segundo lugar, y a partir de los encuentros previos en Madrid y México, así como de sucesivos encuentros en Buenos Aires y Montevideo, se continuó priorizando un diálogo cercano con las organizaciones, colectivos y artistas como modo de operar la curaduría y acompañar las participaciones. De esta forma, las contribuciones de México y Colombia fueron desarrolladas y ampliadas en función de las piezas que nos fueron confiadas y del enriquecimiento del diálogo con sus protagonistas. Asimismo, la proximidad geográfica entre Argentina y Uruguay permitió profundizar los encuentros, facilitar el acceso a materiales y fortalecer la problematización historiográfica, haciendo posible una participación

y colaboración integral, que condujo a una fuerte impronta rioplatense en las exposiciones.

Una de las características centrales del planteamiento curatorial fue posicionar la ciudad de Montevideo como protagonista, tanto en sus espacios institucionales como en las prácticas públicas callejeras. Por sus condiciones diversas, se eligieron siete sedes para desplegar el proyecto, lo que permitió desarrollar acciones variadas, entre las que destacamos: la participación e involucramiento de estudiantes y docentes de la Udelar a través de cursos de las facultades de Artes y de Arquitectura, Diseño y Urbanismo; la activación de materiales, archivos y acervos para generar curadurías específicas, como en el caso del Museo de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, el Museo de la Memoria (MUME) y el Centro de Fotografía de Montevideo (CdF); la participación en otros acontecimientos culturales locales, como fue el caso del Teatro Solís y la Comedia Nacional; y la decisión de que el Espacio de Arte Contemporáneo (EAC) fuese la sede central del proyecto, mediante una exposición que ocupó todas las salas junto con un programa público de cuatro meses de duración.

La idea de introducir un proyecto como este en instituciones artísticas con un canon expográfico y museográfico normativo nos llevó a la complejidad y el reto que supone desplegar materiales que, de algún modo, pueden ser considerados como el “residuo” de un conjunto de acontecimientos sociales. Es decir, todas estas son imágenes residuales de hechos históricos recientes, son residuos de testimonios, de acontecimientos en la calle, pero dentro del museo dejan de ser los hechos en sí para convertirse en su representación. En este sentido, la pregunta que se instala es cómo este desplazamiento afecta su condición política. Podemos pensar en dos recorridos posibles: por un lado, en

su activación en tanto los materiales son interpelados y activados (“usados”) en las actividades públicas que acompañan las exposiciones, por lo que se produce su agitación y vibración en un presente continuo. Por otro lado, el problema que producen esos materiales en la institución podría ser tomado como una oportunidad para darles otro giro político distinto al que portaban en su origen, mediante una recodificación en un marco institucional con el cual friccionan. Esta fricción supone una doble lectura en el orden del poder, ya que dichos materiales molestan y pueden ser cuestionados por quienes administran la institución, así como desajustan, por su propio poder aurático, las condiciones del lugar donde se instalan, con los acervos y materiales de cada lugar.

Sobre los vínculos institucionales

Proyecto CasaMario fue invitado a participar en el acontecimiento cultural *Macondo*, en el Teatro Solís de Montevideo, que reunió a más de 200 artistas en diversas actividades en homenaje al autor Gabriel García Márquez. Este evento marcó el inicio de la programación de *Giro gráfico. Rumores y clamores del Sur*. El diálogo fluido con el equipo de la Comedia Nacional abrió la posibilidad de generar varias acciones específicas: una exposición de la vibrante gráfica chicha peruana, una serie de interferencias poéticas a raíz de dispositivos efímeros que se infiltraron en el espacio y una performance poético-musical que culminó con el público dejando sus butacas y tomando el escenario con el baile. Este cruce de prácticas, conceptos y creación de intervenciones situadas refleja la visión relacional que sostiene la curaduría de *Giro gráfico*.

En el caso de la Facultad de Artes, la instalación de carteles de gran formato en la fachada del edificio, con textos ligeramente editados de autores como Juan Carlos Romero y Raúl Zurita, colocó en un

lugar central de la vía pública uno de los ejes medulares del proyecto: la memoria. En la Marcha del Silencio del 20 de mayo de 2024, se produjo una imagen potente: los carteles se fundieron con la movilización colectiva, acompañando el reclamo de memoria, verdad y justicia por las personas desaparecidas durante la última dictadura cívico-militar uruguaya.

Con este mismo impulso, surgió la iniciativa de incorporar una producción gráfica expandida en los cursos regulares de la Facultad de Artes que vinculara la noción de archivo con su activación y traducción visual. Esta propuesta nos permitió acercarnos a una realidad histórica reciente, anterior a la dictadura. A partir del archivo fotográfico del diario *El Popular*, custodiado por el CdF, los estudiantes reconstruyeron fragmentos de ese pasado vinculados al barrio Peñarol, que posteriormente se expusieron en la fotogalería del barrio. Por otro lado, el mismo grupo de estudiantes abordó archivos familiares de esa misma época, involucrándose afectivamente con un período histórico que no vivieron directamente; el resultado se tradujo en una exposición acogida por la Sala Miguelete del EAC.

La memoria también tuvo su proyección en el MUME, un espacio fuera del circuito central, donde el intercambio institucional permitió una curaduría específica en diálogo con la museografía permanente y el parque circundante del museo. La generosidad de las y los funcionarios nos permitió trabajar con materiales sensibles, como los carteles de los desaparecidos usados en cada Marcha del Silencio, infiltrando las obras de *Giro gráfico* en la concepción museográfica del MUME. Además, la creación de obras de sitio específico por parte del artista Pablo Conde enriquecieron el recorrido por el museo. La colaboración se extendió a un acontecimiento festivo que sucedió en el marco de la Noche de los Museos y el aniversario del

MUME, y que reunió a funcionarios y funcionarias, a la Asociación de Madres y Familiares de Uruguayos Detenidos Desaparecidos y al equipo de *Giro gráfico* para generar una actividad pública de celebración, mediante una comida compartida y la impresión de grabados en linóleo.

Las relaciones con los espacios que dieron lugar a las diversas ramificaciones de *Giro gráfico. Rumores y clamores del Sur* fueron variadas y generosas, pero también estuvieron marcadas por la precariedad y la constante negociación con sus interlocutores. Quizás la propuesta más arriesgada y de estrecha colaboración haya sido con la directora del Museo Blanes, a quien el equipo curatorial le comisionó una curaduría que construyera vínculos entre materiales de *Giro gráfico* y la colección del museo. El resultado fue “Encorsetadas y desnudas”, un extraordinario planteamiento curatorial que despertó distintas opiniones entre el público pues interpelaba la historia de una forma crítica, mediante la confrontación, en diálogo directo, de obras del acervo que representaban el cuerpo y la feminidad con afiches callejeros disidentes que clamaban por los derechos de las mujeres.

En el EAC, sede central del proyecto, la intención de generar una coproducción de la exposición se vio frustrada por los recortes presupuestales que sufrió el espacio por parte de las autoridades ministeriales del momento. Por otra parte, el programa público priorizó la invitación a proyectos, colectivos y organizaciones a partir de una red de colaboraciones anteriores a la exposición, lo que problematizó el trabajo en colaboración con la institución. La idea de este programa era trabajar con grupos organizados y dar lugar posteriormente a la participación de los públicos, sin perjuicio de que la institución produjera otras propuestas. Si bien se partía de una planificación previamente estructurada, no se la planteaba de un modo cerrado. Teníamos el deseo de construir el

programa a partir de la lectura de la exposición, de sus usos, derivas e interpretaciones, y obviamente de sus participantes y sus agendas. Esto permitió acciones latentes e imprevistas que surgieron de las reuñones y asambleas.

Por otro lado, el EAC nos brindó la posibilidad de realizar un extenso montaje, de más de cuarenta días, que fue autogestionado por el equipo de *Giro gráfico* mediante un proceso lento y laborioso. Se incorporaron materiales y obras de artistas y colectivos en simultáneo con la producción de piezas *in situ*, lo que exigió una toma de decisiones y ajustes curatoriales de carácter colectivo. Esta progresión pausada en la configuración del espacio y la aparición de determinadas piezas intensificó gradualmente las tensiones con el espacio expositivo. Un punto de inflexión fue el “antifache” de Roberto Jacoby, producido en grandes dimensiones y ubicado en la fachada de la nave central del EAC. La obra, con la icónica imagen del Che Guevara y la frase “Un guerrillero no muere para que se lo cuelgue en la pared”, generó un primer desajuste visual para quienes observaban con cautela desde la Dirección Nacional de Cultura de ese período. A esto se sumaron otras piezas que tensionaron el espacio expositivo, como la *Casa Zapatera* o las camisetas impresas con consignas e imágenes disruptivas.

Los archivos de la RedCSur, impresos en formato A4 y vinculados a campañas contra la violencia contemporánea en países como Chile, Perú, Colombia y Palestina, añadieron una nueva capa de tensión con las autoridades ministeriales. Por este motivo, la inauguración se vivió con una incomodidad generalizada, tanto para el equipo de *Giro gráfico* como para quienes trabajaban en el EAC. Durante los primeros diez días, la exposición no tuvo comunicación oficial en el sitio web de la institución ni en sus redes sociales. Mientras tanto, la comunidad artis-

tica y la prensa seguían de cerca la situación, a la espera de un desenlace. Sin embargo, la decisión de quienes llevábamos adelante el proyecto fue no generar un enfrentamiento público, resguardar a las autoridades del EAC y continuar trabajando de manera autónoma en los espacios que habilitaba el programa público.

Habiendo transcurrido un año de la finalización de las exposiciones y actividades públicas, hemos generado instancias grupales desde Proyecto CasaMario para reflexionar pausadamente sobre todo lo ocurrido. Sostenemos que esta experiencia que se gesta en el trabajo colectivo y autogestionado, más allá de las dificultades y tensiones, nos permite proyectar nuevas prácticas con alegría e ilusión.

Hacemos nuestra la idea de que el presente es un pasado incompleto y el futuro, un presente incumplido; ello nos obliga a seguir imaginando nuevas formas de infiltración y *hackeo* institucional, formas de acción y lucha que seguirán en las aulas, en los espacios independientes, en las calles y en las esferas digitales. La mirada atenta al resurgimiento de nuevos autoritarismos nos recuerda que la lucha gráfica no es solo una reactivación de archivos del pasado, sino también un ejercicio de resistencia constante, una urgencia que se renueva y se reconfigura en cada gesto colectivo.

La estructura de este libro

Este libro nace de esta energía latente, de lo que se gestó en la incertidumbre y quedó parcialmente suspendido, entre momentos de construcción colectiva y resistencia. Más allá de un registro de lo acontecido, es un intento de dar continuidad a las preguntas, tensiones y colaboraciones que atravesaron la deriva uruguaya de *Giro gráfico*. Frente a las potencialidades y vicisitudes de toda esta dimensión relacional, se busca

reactivar ese murmullo, prolongar sus resonancias y abrir nuevas derivas.

La presente publicación es un trabajo colectivo impulsado y desarrollado por Ediciones CasaMario, con autoría compartida por Proyecto CasaMario, Red Conceptualismos del Sur y Facultad de Artes de la Udelar. Es un reflejo de la naturaleza relacional, desbordante y expansiva del proyecto *Giro gráfico*. *Rumores y clamores del Sur*, que integra voces, materiales y enfoques que dan cuenta de la investigación, las exposiciones y las actividades que se desplegaron en Montevideo.

La primera parte del libro abre con dos textos: por un lado, la RedCSur presenta *Giro gráfico* en contexto, en el marco de sus investigaciones y el devenir del proyecto; por otro lado, Sebastián Alonso y Gabriel Peluffo Linari presentan un ensayo que da cuenta de la dimensión curatorial y política de *Giro gráfico*. *Rumores y clamores del Sur*.

En el segundo bloque, se presentan una serie de ensayos con enfoques diversos, escritos por investigadores latinoamericanos, atravesados por los arcos temáticos centrales de *Giro gráfico*. Los autores nos ofrecen un diálogo entre las investigaciones previas de la RedCSur, al mismo tiempo que actualizan los debates a partir de nuevas líneas que surgen en las exposiciones de *Giro gráfico*. *Rumores y clamores del Sur*.

En el primer ensayo, la investigadora mexicana Cristina Híjar nos recuerda la necesidad imperante de generar reacciones vinculadas ante el número alarmante de asesinatos y desapariciones en México y en Latinoamérica. Aquí, la lucha de múltiples colectivos y agentes sociales toma especial relevancia en tanto activadores de la dimensión artístico-cultural, en acciones de protesta contra el silencio y el olvido.

Seguidamente, la investigadora colombiana y cocuradora de *Giro gráfico* en el MUME, Camila

Arbeláez, propone una lectura ética de la exposición en el Museo de la Memoria de Montevideo. A partir de diversas obras y estrategias artísticas, explora cómo los artistas y colectivos presentes interpelan el olvido y construyen espacios de compromiso con la memoria, de desacuerdo y sublevación.

En su ensayo, Alfredo Villar, artista y curador peruano, se adentra en la gráfica chicha, profundizando en el origen y la evolución de esta estética popular que emergió en la Lima de los años ochenta. Un fenómeno visual y sonoro que desafió las convenciones estéticas occidentales y dio lugar a una forma de resistencia artística y política vigente en la cultura popular peruana.

Por su parte, Sebastián Alonso y Fernando Miranda proponen una mirada situada sobre la fuerza disruptiva estudiantil universitaria en los años sesenta y hasta el periodo posdictatorial, en particular de los estudiantes y docentes de Bellas Artes. Analizan cómo las acciones gráficas colectivas se desbordaron al espacio urbano, transformándose en parte central de la experiencia pedagógica en aquellas décadas, y cómo es posible mantener su relevancia en las prácticas contemporáneas.

El texto de los investigadores Fernando Davis, Guille Mongan y Paulina E. Varas, también incluido en el catálogo de *Giro gráfico. Como en el muro la hiedra* (MNCARS), se detiene sobre los cuerpos gráficos, entendidos como dispositivos visuales y performáticos que surgen en el espacio público. Desde matrices de cartón hasta pancartas y serigrafías, estas formas gráficas efímeras y colectivas operan fuera de los circuitos institucionales, articulando resistencia y memoria a través del hacer manual y la circulación comunitaria.

El investigador uruguayo Diego Sempol brinda un recorrido por las políticas corporales en Uruguay, marcadas por el pudor, la discreción y el disciplinamiento,

y nos acerca a la disputa contemporánea por mayores espacios de libertad y goce de los cuerpos.

El ensayo de Sebastián Alonso y Gabriel Peluffo Linari sobre el secreto y la escucha rescata prácticas artísticas prolongadas, a veces ocultas, y de gran carácter testimonial, que revelan intentos de decir lo indecible.

Las investigadoras y curadoras argentinas Graciela Carnevale y Clarisa Appendino analizan el caso específico del proyecto *Tucumán Arde* a través de las prácticas del Grupo de Arte de Vanguardia en 1968, su impacto en el arte argentino y su relación con las vanguardias. Exploran el uso del manifiesto y la exposición como herramientas de denuncia, vinculándolo con *Giro gráfico* y su legado en la comunicación político-artística.

Finalmente, los investigadores Moira Cristiá y Gabriel Peluffo Linari presentan un texto previamente publicado en el catálogo de *Giro gráfico. Como en el muro la hiedra* (MNCARS), donde analizan el concepto de *arseñal*: un conjunto de dispositivos visuales que, como un arsenal, permanece cargado y disponible para su uso público, muchas veces a modo de denuncia social.

El último bloque de la publicación adopta la forma de un “catálogo narrativo”, un dispositivo que no solo documenta minuciosamente las siete exposiciones en sus respectivos espacios, sino que además busca construir un relato polifónico que entrelaza imágenes, textos y testimonios de artistas y colectivos participantes. Su carácter enciclopédico responde a la necesidad de visibilizar la amplitud de materiales que forman parte de este extenso entramado curatorial y de mostrar la complejidad de las piezas, sus narrativas y resonancias contemporáneas.

El presente libro se complementa con una segunda publicación, una caja de herramientas al uso que surge de las activaciones realizadas dentro del programa público en el marco de la exposición

del EAC. Nuestro deseo, mediante estos proyectos editoriales, es proponer una sistematización crítica de los materiales producidos y expuestos, reflexionar sobre esas experiencias y continuar profundizando en las necesarias relaciones entre la institucionalidad artístico-cultural, la sociedad civil organizada y la educación.

Índice

PREFACIO	Converger para estallar: Giro gráfico Montevideo Fernando Miranda Decano de la Facultad de Artes (Udelar)	9
	Potencias y vicisitudes de una deriva relacional Ediciones CasaMario, Proyecto CasaMario	11
INTRODUCCIÓN	Giro gráfico, como en el muro la hiedra: apuntes para un balance necesario Ana Longoni, André Mesquita, Guille Mongan, Sol Henaro y Sylvia Suárez	21
	Giro gráfico, rumores y clamores del Sur: una puesta gráfica en escena aluvional Sebastián Alonso y Gabriel Peluffo Linari	39
ENSAYO	Por la memoria somos Cristina Híjar	61
	Remover las aguas. Ética y responsabilidad con la memoria en Giro gráfico Camila Arbeláez	73
	Chicha: contraestéticas desde el arte pop/ular peruano Alfredo Villar	85
	Que vivan los estudiantes (en la calle) Sebastián Alonso y Fernando Miranda	99
	Cuerpos gráficos Fernando Davis, Guille Mongan y Paulina E. Varas	105
	Uruguay y sus políticas corporales. Una vieja macrocefalia Diego Sempol	117
	El secreto y la escucha Sebastián Alonso y Gabriel Peluffo Linari	131
	Tucumán arde, aquí y en otra parte Clarisa Appendino y Graciela Carnevale	139
	Arseñal Moira Cristiá y Gabriel Peluffo Linari	153
CATÁLOGO	<i>Montaje</i>	163
Teatro Solís	Entre aguas, textos y visualidades CRUJE (Claudio Burguez y Claudia Campos), Monkey, Yefferson Huamán, Edinson Urcuhuaranga, Alfredo Villar, Nandy Cabrera	177

Facultad de Artes	El texto como imagen gráfica atronadora. Sobre la institucionalidad artística y cultural en tiempos de urgencias transversales Estudiantes del Seminario de las Estéticas III – Tercer Nivel	187
	Seis intervenciones gráficas, revisitando cuerpos de textos y memorias difusas (primera intervención) Estudiantes y docentes del Taller Alonso	190
Espacio de Arte Contemporáneo	Giro gráfico. Rumores y clamores del Sur	195
Gráficas intempestivas	Roberto Jacoby, Edén Bastida Kullick, Facultad de Artes, Juan Carlos Romero, Proyecto CasaMario, Hamlet Lavastida, Archivo Resistencias Tipográficas.	200
Cuerpos gráficos	Vivas Nos Queremos Argentina, Mario Handler, Luz Donoso, Grupo de Graciela Figueroa, Cuerpo Puerco/Acento Frenético	210
Caso: Bellas Artes	ENBA, Jorge Errandonea, Pascual Grippoli, Ana Dolder, Silvestre Peciar, Tola Invernizzi, Anheló Hernández, Felipe Seade, Antonio Llorens, Lino Cabrera, Luis Camnitzer, Fernand Léger, Miguel Ángel Pareja, Mario Zlotnicki	214
Territorios insumisos	Juan Manuel Echavarría, Hugo Giménez, Beehive Design Collective, Chip Thomas, Gonzalo Castro Colimil	224
Caso: Archivo zapatista	Archivo Itinerante de Gráfica Zapatista	230
En secreto	Ana Laura López de la Torre, Sergio González, César Valencia Donoso, Clemente Padín, Hugo Vidal, Jorge Tiscornia	234
Caso: Detenidos desaparecidos en la dictadura cívico-militar	Agustina Fernández Raggio, Madres y Familiares de Uruguayos Detenidos Desaparecidos, Proyecto CasaMario	240
Caso: Tucumán Arde	Curaduría específica de Clarisa Appendino y Graciela Carnevale	244
Pasafronteras	Autores varios (Clemente Padín), Organización de Solidaridad de los Pueblos de África, Asia y América Latina (OSPAAAL), Jay Lynn Gómez y David Feldman, EDELO (En Donde Era La ONU)	246
Arseñal	Jean-François Labouverie, Fernando Solanas, Bénédicte Kermadec y Elena Salgueiro, colectivo Alvorada, colectivo HIJOS Argentina, colectivo Toxicómano, Sindicato de Manteros de Madrid, Serigrafistas Queer y otras autorías sin identificar, Cromoactivismo, Santiago Mazzarovich, Urbomaquia	256
La demora	Colectivo Fuentes Rojas, Bordados por Ayotzinapa, Cooperativa gráfica La Voz de la Mujer	262
Caso: Nicaragua	Aída Castil, Patricia Villalobos Echeverría	266
Contracartografías	André Mesquita (Red Conceptualismos del Sur), Iconoclasistas, Grupo de Arte Callejero	266

Subsuelo	Casa de Balneario, microutopías, Darío Marroche, Taller Ana Laura López de la Torre, Manuel Chelle, Martín de los Tantos, Lucía López Rodríguez, Carla Macabra, Serigrafistas Queer, Biblioteca cuir (RedCSur), Archivo Sociedades en Movimiento, Lu Fiera y Guille Oten para Tortas al Bar, Virginia Sosa Santos, Romina Lapaz, Agustina Fernández Raggio, Cortar el hilo (Marby Blanco y Alejandra García), Comunidad de mujeres trans privadas de libertad, Colectivo Diverso Las Piedras y multimostrx, Mesa de bordado colectivo, Casa do Povo, Hugo Vidal, Brigada Laura Rodig, Lucía Bianchi, Editorial pasafronteras (RedCSur)	274

CdF Fotogalería Peñarol	Visiones ferroviarias: exploraciones fotográficas entre el archivo y el hoy Estudiantes de 4.º año de la Licenciatura en Artes, op. Fotografía	289

Museo Juan Manuel Blanes	Giro gráfico. Rumores y clamores del Sur	297
Antesala	Dante Contestáble, Demetrio Urruchúa, Leandro Castellanos Balparda, Anheló Hernández, Tina Borche, Javier del Olmo	301
Caso: Encorsetadas y desnudas	Curaduría específica de Cristina Bausero Pedro Blanes Viale, Pedro Figari, Vicente Puig, Juan Manuel Blanes, Albert-Émile Artigue, Julio Romero De Torres, Carlos Alberto Castellanos, Nelson Balbela, Manuel Rosé, Gilberto Bellini, Campaña gráfica Vivas Nos Queremos Argentina	304
Sala María Freire	Juan Manuel Blanes, colectivo Boicot, Antonio Berni, Anheló Hernández, Rimer Cardillo, Javi Vargas, Pablo Uribe, Clemente Padín, José Luis Invernizzi, Leandro Castellanos Balparda, Natalia Iguíñiz, Carlos Palleiro, Gran OM, colectivo Fuentes Rojas, Archivo Resistencias Tipográficas	310
Atlas ideográfico	Curaduría específica de Sebastián Alonso y Gabriel Peluffo Linari Obras originales de Carlos Alberto Castellanos, José Pedro Costigliolo, Luis Camnitzer, Felipe Seade, Carlos González, Emilio Mas, Clemente Padín	332

EAC Sala Miguelete	Archivos vernáculos: 17 relatos/ versiones/resignificaciones sobre el pasado reciente Curso 4.º año de la Licenciatura en Artes, opción Fotografía	341

Museo de la Memoria	Solo aparece lo que antes pudo ser ocultado DjLu Juegasiempre, Demián Flores, Juan Ángel Urruzola, Acervo de Madres y Familiares de Uruguayos Detenidos Desaparecidos, colectivo Huellas de la Memoria, Archivo Resistencias Tipográficas, Magdalenas por el Cauca, Clemencia Echeverri, Pablo Conde	349

	<i>Públicos</i>	373

Índice de autores		383



Introducción

Giro gráfico, como en el muro la hiedra Apuntes para un balance necesario

Ana Longoni,
André Mesquita,
Guille Mongan,
Sol Henaro y
Sylvia Suárez

A Norita Cortiñas, nuestro archivo vital

Giro gráfico fue el segundo proyecto transversal de investigación y curaduría que encaramos de manera colectiva desde la Red Conceptualismos del Sur (RedCSur), en complicidad con el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, de Madrid. El primer proyecto –conectado a este en muchos sentidos, distinto en otros– fue *Perder la forma humana*, en el que participamos 32 investigadores preguntándonos por los nuevos modos de articulación entre arte y política en los años ochenta latinoamericanos, atravesados por dictaduras y violencias de Estado. Una década larga que decidimos iniciar con el golpe de Estado en Chile (1973) y cerrar con el alzamiento zapatista en México (1994) para dar cuenta de un tiempo histórico nebuloso y poco explorado –bien delimitado respecto de la época anterior (años sesenta y setenta), signada por expectativas de transformación radical de lo existente– y también distinto del ciclo de protestas globales y sus irrupciones poético-políticas que se manifestó a mitad de los años noventa.

En *Perder la forma humana*, nos propusimos indagar en cuatro grandes zonas: los activismos artísticos (sobre todo, los recursos creativos desplegados por los movimientos de derechos humanos en dictaduras), las formas de sociabilidad alternativas (el nacimiento del *punk*, escrito así, con “a”, en las periferias de las ciudades latinoamericanas), la irrupción de las desobediencias sexuales (particularmente en torno a lo travesti) y las redes y solidaridades internaciona- listas que buscaron amplificar complicidades y diseminar denuncias. Pronto nos dimos cuenta de que lo



Portada de *Perder la forma humana*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2013

Página opuesta:
Guache, *Sentir, pensar, actuar*,
2014-2018. Linograbado sobre
papel, 70 × 50 cm

realmente significativo, entre los casos que estábamos investigando, eran los entrecruzamientos e interpretaciones entre distintos territorios que, lejos de ser estancos o inconexos, se mezclaban y articulaban, se contagiaban y contaminaban. El proyecto –en el que trabajamos cinco intensos años antes de inaugurar, en 2012, la exposición en el Museo Reina Sofía– no se pretendía panorámico ni exhaustivo, sino que reunía un conjunto disperso y heterogéneo de casos intentando señalar sus relaciones, afinidades, genealogías, contaminaciones y contagios.

Siempre fue crucial para la RedCSur que nuestras investigaciones, si bien apoyadas desde el Reina Sofía, tuvieran incidencia y produjeran debates en las escenas latinoamericanas de las que daban cuenta. Así, como parte de su itinerancia oficial, *Perder la forma humana* llegó al Museo de Arte de Lima (MALI), en 2013, y al Hotel de Inmigrantes, parte de los Museos de la Universidad Tres de Febrero (MUNTREF) de Buenos Aires, en 2014. Luego, la RedCSur asumió la responsabilidad de itinerancias posteriores, como la exposición “Poner el Cuerpo” en Santiago de Chile (2016) y la deriva digital realizada desde Uruguay durante la pandemia (2020).

Del mismo modo, *Giro gráfico* implicó un proceso lento de trabajo, iniciado en 2015, entre más de treinta investigadores de distintas partes del mundo,¹ con muy distintos husos horarios y atravesados por la experiencia pandémica, lo que provocó que el proyecto se hubiera sostenido fundamentalmente en reuniones virtuales durante los fines de semana a lo largo de siete años –salvo una única ocasión, en 2018, en que parte del grupo pudo reunirse de manera presencial en Buenos Aires–.² Finalmente inauguramos la exposición en el Reina Sofía en 2022, y ese mismo año viajó a México, al Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC), donde trabajaba Sol Henaro, una de las coordinadoras del proyecto.

Allí terminó la itinerancia oficial para dar paso a nuevas derivas impulsadas por equipos locales de la Red, como las ocurridas en Montevideo (*Giro Gráfico*).

1 Integramos el equipo coordinador: Ana Longoni (Argentina), Tamara Díaz Bringas (Cuba), André Mesquita (Brasil), Guille Mongan (Argentina), Sylvia Suárez (Colombia), Sol Henaro (México). Y entre los investigadores estuvieron: Lucía Cañada, Fernanda Carvajal, Fernando Davis, Guille Mongan, Ana Longoni y Juan Pablo Pérez (Argentina); Clara Albinati, María Angélica Melendi y André Mesquita (Brasil); Nicole Cristi, Javiera Manzi y Paulina Varas (Chile); Tamara Díaz y Suset Sánchez (Cuba); Oscura Díaz y Sylvia Suárez (Colombia); Jesús Barraza y Josh MacPhee (EE. UU.); Carlos Henríquez Consalvi (El Salvador); Sol Henaro, Cristina Híjar, Elva Peniche y Annabela Tournon (México); Damián Cabrera (Paraguay); Moira Cristiá (Francia); Rodrigo Quijano y Rosanna del Solar (Perú); Miguel Piccini (República Dominicana); Sebastián Alonso, Fernando Miranda, Gabriel Peluffo y Gonzalo Vicci (Uruguay).

2 Ese año, aprovechando el plenario de la RedCSur en Buenos Aires, sesionamos un par de días en Coral, el taller de Mariela Scafati, y luego presentamos algunos avances de investigación en una actividad pública, en el Centro Cultural de la Cooperación.

Rumores y clamores del Sur, entre octubre de 2023 y febrero de 2024) y Santiago de Chile (*Re vueltas gráficas. Multitudes para cambiar la vida*, entre marzo y julio de 2024).

Dado que parte de quienes integramos la RedCSur nos desempeñamos en el quehacer profesional dentro de instituciones, variando de nosotros en museos, articulamos esas redes para posibilitar que *Giro gráfico. Como en el muro la hiedra* pudiera ser aprehendida desde México, aprovechando el lugar de Sol Henaro como curadora de acervos documentales del MUAC. La experiencia de gestión para llevar esto a cabo fue intensa: negociaciones de costos, de adaptaciones, corregir montajes, volver a tejer relaciones y redes. También entender esa nueva oportunidad para ajustar algunos procesos, estrechar comunicaciones con los implicados y proyectar un programa público consecuente con los detonadores ético-políticos que articulamos colectivamente durante la larga investigación. En cierto modo, fue un “volver a hacer”.

Es curioso cómo operan usualmente las itinerancias, pues la que llevamos a cabo en México y las que le han seguido después en Uruguay y Chile distan de ser una réplica calcada o un “llevar de allá y traerlo acá”, para operar, en cambio, como una suerte de cadáver exquisito donde hay algo que permanece y algo que va mutando; o quizás sea más correcto decir: sumándose. Revisar la deriva de *Giro gráfico* en sus diversas ediciones y sedes permite ver de modo explícito que las investigaciones continúan, mutan y dialogan constantemente. La exposición no la estimamos como un resultado fijo o concluyente, sino como un momento de algo que se sigue elaborando cada vez que “se presenta”.

El motor inicial de *Giro gráfico* fue indagar sobre formas de acción gráfica callejera —entendiendo gráfica en un sentido expandido, o mejor, estallado, que incluye iniciativas que van desde el bordado colectivo al ejercicio cartográfico—, situadas en el presente y remontándonos a algunas genealogías históricas ocurridas desde la década de 1960 hasta la actualidad. La



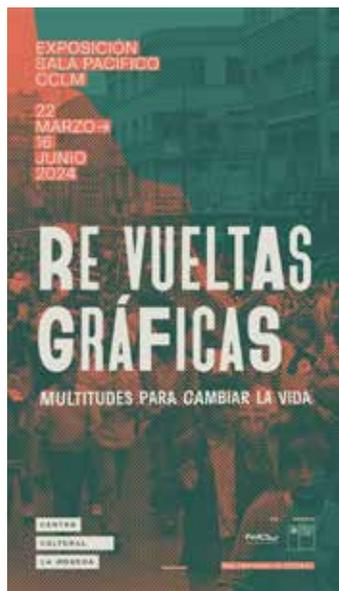
Portada de *Giro gráfico. Como en el muro la hiedra*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2022



Portada de *Giro gráfico. Como en el muro la hiedra*, MUAC, UNAM, Ciudad de México, 2022



Afiche de *Giro gráfico. Rumores y clamores del Sur*, Montevideo, 2023-2024



Afiche de *Re vueltas Gráficas. Multitudes para cambiar la vida*, Centro Cultural La Moneda, Santiago de Chile, 2024

investigación reúne muchísimas prácticas de diversos colectivos, artistas, activistas y movimientos sociales de Chile, Argentina, Uruguay, Paraguay, Brasil, Perú, Colombia, Nicaragua, El Salvador, República Dominicana, Cuba, México, Estados Unidos y el exilio latinoamericano en Europa.

El disparador fue la idea de un “giro gráfico” entendido como aquellas coyunturas históricas que afectan las formas de hacer arte y ponerlo en circulación. Algunos ejemplos históricos pueden ser la guerra de Vietnam o el Mayo francés: muchxs intelectuales y artistas, a partir del impacto de estos acontecimientos, transformaron sus prácticas y se volcaron a desplegar acciones gráficas colectivas e incluso anónimas. Luego, la idea de “giro” asumió un sentido más amplio. Aquí no estamos pensándola como algo auto-centrado estrictamente en el campo del arte, donde se recurre a la idea del giro (o en inglés, *turn*) para convocar una especie de nueva mirada del hacer artístico dentro de un sistema. Para nosotrxs, *giro* no tiene que ver con ese lugar hegemónico ni se entiende como desvío o cambio de rumbo, sino más bien como *revuelta*, a la vez desafío al poder e inversión de lo dado. Así, la deriva chilena de *Giro gráfico* recuperó tácticamente en su nombre la propuesta esencial de este proyecto en su sentido social, colectivo y político.

¿Para qué reunir en un museo de arte contemporáneo las formas y materiales de la protesta social? Aspiramos a ocupar el museo como caja de resonancia, amplificación y memoria de lo que está aconteciendo ahora mismo en las calles, resguardando y conectando esas prácticas y componiendo la posibilidad de hacer un archivo del presente. Lejos de la concepción del museo como máquina de captura, deshistorizadora, estetizante, anestesiante, nos propusimos tensionar la institución para habitarla de otras maneras, en tanto también es un espacio público, un ámbito del común.

Una caja de herramientas

Fuimos arribando a categorías aglutinantes o a conexiones entre casos, en largas sesiones plenarios

de trabajo y compartiendo casos, hipótesis, materiales y preguntas a lo largo de la investigación. Al igual que en *Perder la forma humana*, nunca intentamos imponer categorías preexistentes a las experiencias que estábamos indagando, sino escuchar y atender los conceptos que emanaban de las propias prácticas, muchas veces formulados por sus protagonistas. La batería de conceptos a los que fuimos llegando compusieron poco a poco una caja de herramientas disponibles, un glosario hecho de ensayos de escritura colectiva, que ponen en relación experiencias sucedidas en distintos momentos y geografías. Esos conceptos vertebraron también los núcleos que compusieron el recorrido expositivo, rompiendo cualquier bloque temporal o regional y proponiendo zonas de contacto a partir de los conceptos a los que arribamos finalmente, que son:

- *gráficas intempestivas*, que piensa la insistencia temporal de ciertas modalidades gráficas;
- *arsenal*, que alude a un arsenal de señales para tomar las calles;
- *cuerpos gráficos*, que interroga sobre los cuerpos que portan y sostienen la acción gráfica;
- *la demora*, prácticas que se contraponen a la urgencia y optan por la lentitud, como el bordado colectivo;
- *persistencias de la memoria*, la invocación a tantas víctimas de la violencia, su fuerza espectral;
- *en secreto*, que revisa prácticas gráficas refugiadas en la intimidad y la clandestinidad cuando la calle se vuelve hostil o peligrosa;
- *pasafronteras*, término que alude a saberes transfronterizos y migrantes;
- *territorios insumisos*, que llama la atención sobre gráficas no urbanas que señalan la defensa de los territorios; y
- *contracartografías*, que nuclea herramientas de mapeo colectivo.

También propusimos dos zonas monográficas, por la densidad y relevancia que tienen en cuanto a la acción gráfica: Nicaragua y Ayotzinapa. La primera consistió en una línea de tiempo que partía de la Revolución Sandinista de 1979 y las brigadas,



Parte del grupo de investigación en el primer encuentro en Buenos Aires, 2018





Imágenes de la exposición *Giro gráfico. Como en el muro la hiedra* y el encuentro internacional “Acción gráfica, revueltas y antifascismos”. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2022. Fotografías de Sebastián Alonso

acciones y convocatorias internacionales de apoyo entre artistas del mundo, para arribar a la feroz represión que el gobierno de Ortega ejerce sobre el pueblo manifestante, con un saldo de cientos de jóvenes asesinadxs. La segunda reunió un repertorio de herramientas gráficas, acuñadas dentro y fuera de México, que contribuyeron a visibilizar la desaparición de los 43 estudiantes normalistas, atroz acontecimiento que marcó un parteaguas en la movilización popular ante la escalada de violencia desatada en las últimas décadas.

Un tiempo espiralado

Una gran diferencia con el proyecto anterior radica en el modo de concebir el tiempo histórico: si en *Perder la forma humana* nuestro diagrama asumió la forma de una línea de tiempo y nos abocamos a pensar el período histórico entre dictaduras y posdictaduras, aquí el desafío de pensar el presente como lo que todavía tiembla en el aire o está sucediendo, aquello que no deja de cambiar y para lo que aún no tenemos palabras, nos llevó a buscar otras formas de concebir la temporalidad, no occidentales, no lineales, sino espiraladas y cíclicas, en las que el pasado puede situarse delante, no como tiempo clausurado, sino como potencial brecha hacia el porvenir. Arribamos así a un ejercicio diagramático, cuyo corazón está en la serpiente emplumada Quetzalcoatl (en alusión a un tiempo mítico enroscado y circular), de la que se desprenden ríos, islas y archipiélagos en un delta imaginario, un cuerpo abigarrado lleno de venas y flujos. La imagen de ese diagrama fue concretada por el diseño que otro de nosotrxs, André Mesquita, produjo como resultado de un ejercicio de pensamiento diagramático colectivo, que contó con la mirada de cada investigadorx del proyecto; asumió la forma de un cartel que funcionó como brújula o mapa general de la exposición en la zona de *contracartografías*, y también fue distribuido como póster o cubreportadas en la publicación que acompañó este proyecto. Ese ejercicio visual de conexiones y tramas torna visibles las relaciones de

Ixs artistas y colectivos presentes en *Giro gráfico* con cada uno de los conceptos/zonas de la exposición y, a la vez, articula un conjunto de historias que transitan entre tiempos, memorias y espacios que van más allá de relatos canónicos y totalizantes. Interpelar la temporalidad lineal y hegemónica de los modos de hacer arte y política es un compromiso que perseguimos en este proyecto, así como en otros desplegados desde la RedCSur.

Aunque siempre estuvo claro que queríamos abordar el presente, nos enfrentamos al dilema de que los ritmos y requerimientos institucionales exigían cerrar la lista de obras, al menos, dos años antes de inaugurar la exposición. ¿Cómo podíamos colar en ella el vertiginoso ciclo histórico que estábamos viviendo, a pesar de esa restricción? Optamos por aprender de las propias prácticas que revisábamos, apelando a un cierto ejercicio de anacronismo para señalar presencias desacomodadas, desconcertantes, como los carteles que el colectivo HIJOS salió a pegar en las paredes de Colombia durante las campañas electorales de los primeros años dos mil, con los rostros de candidatos que habían sido asesinados en los años setenta. ¿Qué hacían allí, mirándonos desde los muros, esos rostros espectrales, agitando esos programas políticos que parecían tan extemporáneos en medio del auge neoliberal? Otro modo del anacronismo consistió en evidenciar la persistencia, en algunos lugares, de técnicas gráficas artesanales ya caídas en desuso, como la utilización de la imprenta de tipos móviles para componer carteles callejeros, a la que apela el colectivo de colectivos Resistencias Tipográficas, que nuclea a más de cien integrantes en Argentina.

Intentando condensarlo todo en una frase, y luego de mucha deliberación colectiva, arribamos a una propuesta de subtítulo de la exposición muy descriptiva y densa: “Re-vueltas y acción colectiva en las calles de América(s), 2022-1960”. Tuvimos la fortuna de que el equipo del museo no lo aceptó y nos pidió algo más poético, y entonces surgió la idea de citar un verso de la conocida canción “Volver a los diecisiete”,

de la cantautora chilena Violeta Parra. El verso “como en el muro la hiedra” no solo hacía resonar –y retomamos aquí el concepto de Nelly Richard– la memoria del “archivo vital” de las protestas en América Latina y la latencia de las canciones de protesta de los años sesenta y setenta, entonadas de nuevo por las gargantas de jóvenes manifestantes durante la revuelta chilena de 2019, sino que también nos proporcionaba una preciosa metáfora vegetal acerca de la insistencia de volver a crecer en el intersticio, en la fisura, en la grieta, allí donde menos se lo espere.

Nos topamos también con los luminosos versos de la socióloga y poeta chilena Julieta Kirkwood: “Tengo ganas de salir con carteles a la calle y encontrarme en multitudes para cambiar la vida”, que funcionaron como un faro a la hora de aproximarnos a prácticas gráficas estremecidas por el riesgo, la urgencia, el deseo y la potencia colectiva, a pesar de circunstancias hostiles, represivas y acechantes.

Pequeños habitáculos para la desobediencia

No escapaba de nuestro horizonte afectivo la contradicción de fondo pues, en vez de “salir con carteles a la calle”, estábamos entrando con ellos al museo. Una contradicción para abrazar, para asumir en profundidad, a través de una suma de gestos que iban desde el sostén del propio cuerpo investigativo, deliberadamente dilatado, dialógico, polemizante y colaborativo, pasando por el cruce de materiales y de manifestaciones marginales con respecto a las instituciones museales y a otras instituciones de la memoria, hasta las propias derivas museográficas. A través de ciclos extensos de encuentros en línea para aterrizar la distribución de los materiales en las salas y el dispositivo museográfico que nos permitiría proponer un espectro singular de relaciones posibles con los cuerpos de lxs visitantxs, fuimos gestando la idea de incluir algunos espacios que permitieran una disposición diferente de esos cuerpos, espacios capaces de propiciar el encuentro con otrxs, erosionar la verticalidad, sugerir la posibilidad de detenerse, tumbarse,

hojear materiales, conversar, evocar y convocar radicalmente otros sentidos, especialmente el tacto y la escucha. Así surgieron nuestros “habitáculos”: el ágora del presente y la biblioteca cuir o *cuiroteca*. La primera trataba de mantener abierta una rendija por la cual las movilizaciones y luchas del presente pudieran continuar colándose en la muestra, a través de las narrativas audiovisuales y en diálogo profundo con la reportería espontánea que ha enriquecido tan profundamente los movimientos sociales en los últimos tiempos. En un poliedro formado por pantallas, se entretejieron, a través de la labor de edición, videos incidentales de movilizaciones, pases de fotografías y documentos, documentales breves y capturas de navegación de recursos web que permitieron dar cuenta de las emergencias del presente y de las acciones gráficas que se han intrincado con ellas.

La *cuiroteca* se abrió, a la vez, como un espacio disruptivo en el contexto museal, que exploraba las manifestaciones de una fenomenología cuir, y como una estrategia de flujo de materiales gráficos asociados al activismo cuir, que fueron donados para incluir en la muestra, para ser leídos *in situ*, intercambiados, ampliados en el transcurso de la exposición, en sus diversas versiones. Para adaptar la *cuiroteca* atravesamos pulsos ideológicos bastante intensos con los equipos de los museos, pulsos que iban desde las conversaciones incómodas mascadas por juicios de gusto (“Me rechinan los dientes de ver ese peluche rosa”) hasta las resistencias propiamente “técnicas”, relativas a la conservación de los materiales, la negativa a permitir su libre flujo, etc. Finalmente, luego de una larga negociación, acordamos que la biblioteca cuir sería un espacio no vigilado por cámaras ni por guardias de sala, y que esa condición excepcional sería explícita a las personas que la visitaran.

A pesar de los retos de alimentar y desarrollar los habitáculos en las distintas versiones de la exposición, estos se convirtieron en motores significativos de transformación de la muestra y de su articulación social, a través de las activaciones asociadas a ellos.



Imágenes de la exposición de *Giro gráfico. Como en el muro la hiedra* y el encuentro Punto de cruce. Encuentro Latinoamericano de Bordadorxs. Museo Universitario de Arte Contemporáneo UNAM, Ciudad de México, y Centro de Artes y Oficios Escuelita Emiliano Zapata, Santo Domingo, Coyoacán, México, 2023. Fotografías de Sebastián Alonso



Estallidos, asambleas y encuentros antifascistas

Durante la primera etapa de la investigación se fue diseñando y concretando, en articulación con el Departamento de Activaciones Públicas del Museo Reina Sofía —a cargo en ese período de una de nosotrxs, Ana Longoni—, un amplio programa de actividades que tuvieron lugar antes, durante y después de la exposición de *Giro gráfico* en Madrid, y que no solo ocurrieron en el espacio del museo. Las propuestas de activación confluyeron con la asamblea de Museo Situado, una red de colaboración de colectivos y asociaciones vecinales del barrio Lavapiés, en la que participa el Museo Reina Sofía como parte de su trabajo en diferentes redes locales, nacionales e internacionales.³ De esa confluencia entre Museo Situado y *Giro gráfico*, nacieron los Estallidos Gráficos, una serie de talleres con el objetivo de compartir herramientas gráficas provenientes del activismo en nuevos contextos. Contaron con la coordinación de otra de nosotrxs, Guille Mongan, y fueron dinamizados por algunos de los colectivos que tendrían participación en la exhibición. Ocho talleres tuvieron lugar entre el 8 de marzo de 2020 y los días de la inauguración en Madrid, en

3 Longoni, A. (2021). Museo Situado: crónica personal de un hacer colectivo. En *Carta(s). Museo en Red. Tejiendo ecosistemas*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Museo Situado:
Fiesta en el primer Picnic del barrio en el Museo Reina Sofía de Madrid. Actuación de las mujeres de la comunidad bangladesí.
Fotografía: Ela R que R



mayo de 2022, y luego un noveno en la itinerancia uruguay. El programa de Estallidos Gráficos continúa abierto, como la propia exposición, a las mutaciones y derivas que vayan sucediendo.

Es preciso recordar aquí también que las activaciones públicas se vieron interrumpidas o debieron ser reinventadas durante la pandemia. Bajo aquellas condiciones, proyectamos dos actividades virtuales ofrecidas por dos colectivos argentinos que participaban en la exposición: Cromoactivismo e Iconoclasistas. El primero se presentó como un Estallido Gráfico experimental, ya que vía Zoom y con artistas del Pacífico colombiano se encontraban organizando una muestra sobre las Black Panthers. El segundo fue un taller de mapeo colectivo, llamado Co-Cuidándonos, en el que la herramienta cartográfica fue utilizada para mapear el barrio Lavapiés: las redes de cuidado que históricamente se sostienen, las formas cooperativas y de autogestión que las configuran, así como también los vacíos existentes. El mapa producido durante este taller se integró a la exposición en el núcleo de *contracartografías*.

Durante la diagramación de *Giro gráfico* las actividades públicas no se pensaron como “activadoras” de la exposición, sino como uno de los vectores fundamentales del proyecto en su totalidad. Al igual que la publicación, que no asumió la forma de un catálogo convencional, sino la de un glosario de términos claves: cada uno de los conceptos fue abordado en un ensayo de escritura colectiva, donde se articulaban casos ocurridos en tiempos y geografías diversos. El libro incluye un sobre con once materiales gráficos que eran parte de la exposición, y que habilitaban la posibilidad de concretar una microexposición itinerante allí donde llegara un ejemplar de la publicación.

Otra de las propuestas movilizadas en cada una de las presentaciones de *Giro gráfico* y sus derivas fueron una serie de asambleas convocadas en los días siguientes a las inauguraciones en Madrid, México, Montevideo y Santiago de Chile. En ellas se propuso debatir sobre las herramientas que se vienen utilizando ante el avance de

las derechas y la necesidad de seguir pensando estrategias de alianza y de refugio colectivo. Se habilitó la pregunta sobre qué hace o qué nos hace hacer una muestra de gráfica política en un museo, qué contradicciones y fricciones desata. En México, además, se realizó un encuentro de serigrafía en alianza con Brillantinas MUAC y el colectivo Serigrafistas Queer, en el que se habitó el patio del museo como una plaza.

En la apertura madrileña, aprovechando que durante el montaje y la inauguración muchxs de lxs participantes del proyecto estuvieron presentes, se organizó un encuentro de dos días sobre acción gráfica y antifascismos, donde se presentaron los ejes de la investigación y se la puso en diálogo con prácticas activistas locales. La propuesta no fue únicamente hablar de lo que se exponía, sino poner en común modos de organización, propuestas, temores, proyecciones ante el panorama de la derechización del mundo.

Para el cierre de la muestra en su deriva mexicana, concretamos un soñado encuentro colectivo de bordadoras y grupos que, desde diferentes puntos de América Latina, recurren al bordado como herramienta política, donde se puso en práctica, se socializó y se conectaron modos de hacer a partir de los conceptos de *pasafronteras* (esos saberes entremezclados y migrantes) y *la demora* (el gesto lento y dedicado contra la urgencia y la inmediatez). ¿Cómo propusimos eso? Invitando al público a bordar. Durante las sesiones de presentación de Punto de Cruce - Encuentro Latinoamericano de Bordadorxs, que se realizó en una escuelita de artes y oficios en un barrio popular de la ciudad de México, mientras los colectivos contaban sus historias y mostraban sus trabajos, el público bordaba, poco a poco, lentamente, imágenes, consignas, palabras de lucha que se sumaban unas sobre otras. Un pequeño ritual colectivo de aprendizaje y colaboración. Allí sucedió uno de los gestos que dio mayor sentido a este largo proceso de trabajo colectivo: uno de los pañuelos bordados en los años ochenta por mujeres salvadoreñas contando el arrasamiento de sus comunidades campesinas por

la represión estatal, y que había permanecido todos estos años a resguardo en el archivo de Alberto Híjar en México, fue devuelto a Santiago Consalvi, fundador del Museo de la Imagen y la Palabra (MUIP) de El Salvador, quien participó del encuentro. En ese pequeño acto espontáneo se evidenció una trama solidaria y amorosa para resguardar esas memorias bordadas y darles cabida en el porvenir.



Giro gráfico, rumores y clamores del Sur Una puesta gráfica en escena aluvional

Las prácticas artísticas en América Latina han sido un territorio de litigios dentro del cual, con especial énfasis en los últimos tiempos, los discursos estético-políticos han tendido a registrar y dar estatuto simbólico apropiado a los nuevos frentes de conciencia y de acción colectivas. Las experiencias de arte-activismo llevadas a cabo en América Latina han demostrado, por varias razones, una particular eficacia a la hora de medir sus repercusiones en colectividades locales y regionales. En primer lugar, porque en este continente la distancia entre las realidades aludidas y los instrumentos comunicacionales utilizados para su comprensión y denuncia es extremadamente estrecha. En segundo lugar, porque dichos instrumentos recogen, por un lado, legados de artesanías gráficas y textiles de muy antigua data en las culturas continentales y, por otro, elementos lingüístico-discursivos que provienen de la genealogía histórica de las izquierdas políticas y de los movimientos populares que tuvieron lugar a lo largo del siglo xx.

Revisemos el primero de esos argumentos. Desde que los problemas sociales que ocupan al discurso activista latinoamericano son cotidianos y acuciantes, la distancia entre acción propia de lenguajes simbólicos, en parte desprendidos del tradicional “campo del arte”, y la acción directa en el terreno político se ha estrechado al punto de que, en ocasiones, ha tendido a desaparecer. Ya en los años sesenta y setenta esta cuestión se verificaba en la fragilidad del límite entre “vanguardia artística” y “vanguardia revolucionaria”, como sucedió, por ejemplo, con artistas argentinos que, en 1968, actuaron bajo la consigna “Tucumán Arde”, en circunstancias

Página opuesta:
Montaje del cartel de Roberto
Jacoby en la entrada del Espacio
de Arte Contemporáneo

Asaltaron Otro Banco Pero no Tardaron en Caer los Ladrones

Diez delincuentes penetraron en una sucursal bancaria de Lavraña y San Martín portando ametralladoras y se apropiaron de \$ 93.900. Fueron detenidos a una cuadra del local cuando trataban de escapar en un taxímetro. No se registraron víctimas, siendo recuperado íntegro el dinero hurtado luego de exitoso intento de rescate por parte de uno de los pillos.



Nota de prensa acerca del arresto del docente Julio Marenales, 1964

lindantes con las de la lucha armada, tanto que uno de sus integrantes, Eduardo Favario, se incorporó casi simultáneamente al Partido Revolucionario de los Trabajadores y perdió la vida en un enfrentamiento militar. O el caso uruguayo de estudiantes y docentes integrantes de la Escuela Nacional de Bellas Artes vinculados al Movimiento de Liberación Nacional Tupamaros, que en 1964 realizaron uno de los más renombrados atracos a la sucursal Brazo Oriental del Banco de Cobranzas. Julio Marenales, profesor de talla en piedra del área de Escultura de la escuela, integrante por aquel entonces de la directiva de la institución universitaria, fue uno de los principales protagonistas de aquel movimiento y presentó su renuncia docente luego del frustrado atraco.

Posteriormente, en los años ochenta, ante la necesidad de construir conciencia colectiva en torno a múltiples problemas y demandas una vez eclipsada la utopía de la revolución socialista, el arte-activismo reformuló las estrategias del discurso visual en función de tópicos diversos que giraron en torno al género, la etnicidad, los derechos humanos, y que otorgaron un nuevo filo crítico a las prácticas simbólicas volcadas al espacio público. De modo que *el arte como representación estética de la crítica política*, tal como se había practicado en la pintura y la gráfica del “realismo social” a mediados del siglo xx, se desplazó en la segunda mitad de la centuria hacia una *política de las estrategias críticas a través del arte*, lo cual llevó a primer plano las acciones performáticas, el gesto gráfico, la carga informativa de los mensajes, junto con nuevas formas relacionales de intervención social con sentido político. Los *happenings* de los años sesenta habían abierto esa perspectiva a una escala microgrupal, pero desde los años ochenta se buscaron estrategias de amplio alcance social, como lo hizo el Colectivo Acciones de Arte (CADA) en Chile, cuyas intervenciones urbanas lograron transgredir las normas de conducta implantadas por la dictadura militar y abrir instancias de insubordinación mediante inéditos instrumentos comunicacionales. El silencio o la

Colectivo de Acciones de Arte (CADA), *NO+*, río Mapocho, Santiago de Chile, 1983. Fotografía de Jorge Brantmayer. Archivo CADA, donado en 2016 por Lotty Rosenfeld y Diamela Eltit



censura que los regímenes autoritarios de la región han hecho recaer sobre la libre circulación de las ideas ha sido un estímulo para la búsqueda de nuevas estrategias discursivas, las cuales, a su vez, han implicado cambios sustantivos en las propuestas estéticas.

En Uruguay, Clemente Padín ensayó mediante las imágenes del *arte correo* diversas alegorías políticas de carácter esquemático en los primeros años setenta, que trascendieron fronteras con alusiones no solo a problemas mundiales acuciantes (el hambre, la guerra, la depredación capitalista), sino también a las dictaduras latinoamericanas, motivo que lo llevó durante dos años a la cárcel. Por su parte, en esa misma época, la Escuela Nacional de Bellas Artes realizó una titánica campaña de arte mural contra la represión y la violencia policial recurriendo a grandes impresiones sobre papel que reproducían obras de renombrados artistas europeos, reelaboradas formalmente con base en colores primarios y con leyendas agregadas. La censura policial requería la previa presentación de esos diseños para ser examinados, los cuales lograron, en general, la aprobación por tratarse de dibujos de Goya o de Picasso, quedando el mensaje subliminal fuera del alcance de los censores.

Con respecto al segundo argumento, referido a la vigencia de una genealogía histórica de las izquierdas



ENBA, campaña gráfica "Por el orden", 1969. Permiso sellado por la Jefatura de Policía



Aluche, *Mujer zapatista*, monotipo.
Archivo Itinerante de Gráfica
Zapatista



Eduardo Juárez, *Semilla roja*,
serigrafía. Archivo Itinerante de
Gráfica Zapatista

en América Latina, vale hacer algunas constataciones. En primer lugar, es necesario reconocer que, como fue dicho, si bien los partidos políticos de izquierda en el continente han debido renunciar al radicalismo de los años sesenta y setenta, el arte-activismo colectivo se ha diversificado y ha tomado, en muchos casos, lenguajes visuales que despuntaron en aquellas décadas para recodificarlos. En ese proceso, se incorporaron pautas de orden conceptualista que no reprodujeron mecánicamente los modelos anglosajones, sino que obedecieron a necesidades discursivas propias de los problemas y de las pautas culturales locales. El zapatismo, por ejemplo, en sus primeros años adoptó y adaptó recursos comunicacionales hasta entonces inéditos en los movimientos sociales del continente para reivindicar cierto pasado histórico de México y reencarnarlo en problemáticas del presente. En segundo lugar, la utopía histórica parece haber cambiado su tradicional índole *proactiva*, inscrita en un macroproyecto de emancipación colectiva (como puede encontrarse, por lo menos, desde la Revolución francesa en adelante), para adoptar otra esencialmente *reactiva*, en tanto se constituye como reacción o respuesta a situaciones de injusticia social presente en cuestiones determinadas y en circunstancias específicas, sin un horizonte común a mediano o largo plazo. Aquella idea metahistórica confiada en un futuro emancipador propia de los años sesenta y setenta retrajo ahora su temporalidad sobre un presente crítico en el cual se busca denunciar lo deplorable y reunir voluntades que lo condenen, configurando, de ese modo, un nuevo tipo de pensamiento utópico que podríamos llamar *utopías de la necesidad*. Denuncian el actual dolor y sufrimiento colectivos (cada uno en el marco de problemáticas concretas) sobre el trasfondo de una aceleración tecnológica global, insidiosa, ciega y descontrolada. La esperanza que pueden albergar ya no se ampara en un “infalible” sentido de la historia conducente a una humanidad emancipada, se ampara en el perentorio poder que los movimientos sociales aspiran alcanzar dando cuerpo y sentido a su propia existencia. Esta cultura

crítica, a la que la historia le ha negado toda idealización mesiánica del futuro, busca generalmente responder a las preguntas del presente, y lo hace, muchas veces, mediante una revisión escrupulosa del pasado. Por un lado, esto posibilita la continuidad histórico-discursiva de las izquierdas y, por otro, nutre el deseo de activar la fuente del “archivo” como instrumento hermenéutico y epistemológico, algo que viene sucediendo en América Latina con peculiar relieve en las dos últimas décadas.

El arte-activismo del siglo XXI opera, entonces, con base en iniciativas que, asumidas por grupos en directo contacto con circunstancias sociales críticas, pueden ser gestionadas de manera autónoma o hacerlo, sin reparos, a través de ámbitos institucionales ya existentes. En general, se trata de un activismo independiente (parainstitucional) que ha otorgado peculiar sentido al término “agenciamiento” para referirse, precisamente, a este tipo de prácticas en función política que operan colectivamente y adoptan los más diversos recursos para lograr sus objetivos.

En el marco de este planteo general, es posible abordar algunos de los principales lineamientos del guion curatorial propuesto en *Giro gráfico. Rumores y clamores del Sur*.

Insurgencias

El contenido de la exposición consiste, mayoritariamente, en testimonios de arte-activismo político latinoamericano de reciente data. No obstante, mira sesgadamente otros testimonios regionales del período 1960-1980 e incluso anteriores, como lo son ciertos eventos de gráfica política realizados en Uruguay durante los años treinta. Si bien este amplio espectro temporal es útil para ilustrar la continuidad histórica del recurso gráfico en la tradición discursiva de las izquierdas continentales, también brinda la posibilidad de otras reflexiones.

Al analizar el montaje de imágenes de distintos momentos del siglo XX que Chris Marker realiza en su film *El fondo del aire es rojo* (1977), Georges



Afiche de la película *El fondo del aire es rojo*, Chris Marker, 1977

1 Huberman, D. (2017). *Por los deseos. Fragmentos de lo que nos subleva*. Universidad Nacional Tres de Febrero (p. 85).

Didi-Huberman observa que “las sublevaciones suponen una solidaridad muy profunda que une a los protagonistas con sus duelos y sus deseos, pero que también hace confluir las épocas a través de las imágenes”.¹ Vale decir que las imágenes referidas a la insurgencia serían portadoras de cierto vínculo entre el duelo y el deseo –entre el abatimiento y el fervor– que atraviesa los distintos tiempos históricos y que sería constatable a pesar de los cambios producidos en ellas. Esta misma hipótesis –coincidente, en alguna medida, con la teoría de Aby Warburg– puede ser aplicada al concepto polisémico de utopía emancipatoria, lo cual permitiría un cotejo iconográfico entre sus representaciones del siglo XX (hasta 1980), para las cuales el dolor era el paso heroico que habilitaba el deseo colectivo de redención, y las representaciones de las actuales utopías reivindicatorias (o “utopías de necesidad”), en las que el dolor y el deseo convergen en la denuncia pública de ciertas circunstancias específicas procurando el empoderamiento colectivo capaz de combatirlas.

Siguiendo ciertas líneas genealógicas de este tópico temático en relación con *Giro gráfico*, es posible observar el tono beligerante y optimista que, acompañando acontecimientos mundiales del siglo XX, trasantan las imágenes de insurgencia y de resistencia a las dictaduras en Uruguay entre las décadas del treinta y del setenta de ese siglo. Ambos tipos iconográficos se inscriben en una matriz geométrica dotada de líneas inclinadas que aportan movilidad inestable al campo visual, indicando el camino hacia el logro de un objetivo superior. Lo mismo puede constatarse en otras imágenes de la gráfica latinoamericana correspondiente a ese período.

Este principio formal de inestabilidad dinámica del encuadre ha sido una idea-fuerza en la gráfica de todas las *utopías proyectivas* revolucionarias del siglo XX, desde el rostro vociferante de Lilia Brik en el célebre afiche soviético. Sin embargo, prácticamente desaparece en la etapa de las *utopías reactivas* actuales, constituida por una constelación diversificada, heterogénea, de postulaciones denunciatorias, sin que



Líneas inclinadas que aportan movilidad al campo visual: xilografías de Leandro Castellanos Balparda, 1938; ilustración de Tina Borche, 1938

ellas encuentren verdadero sentido dentro de un proyecto de futuro común ya que ese futuro se ha reconvertido en el actual proceso ciego del capitalismo neoliberal.

Denuncian la falta (ético-política), pero ya no pueden anunciar un horizonte redentor que resulta inexistente; anuncian, en todo caso, el imperioso deseo de reponer lo faltante, y lo hacen movilizandando todas las facultades inventivas y creativas disponibles. En otras palabras, estas utopías –en consonancia con la cancelación de todo rasgo metafísico en el pensamiento filosófico posmoderno– carecen ya de aquel horizonte histórico de emancipación colectiva que, con una dosis conjunta de marxismo y cristianismo, se dibujaba en los confines de la modernidad. Por esta razón, en la caracterización iconográfica de tales utopías reactivas predomina un sistema de imágenes estático, con una estructura narrativa que no registra estímulos dinámicos, sino que da lugar a una quietud *interpelante*.

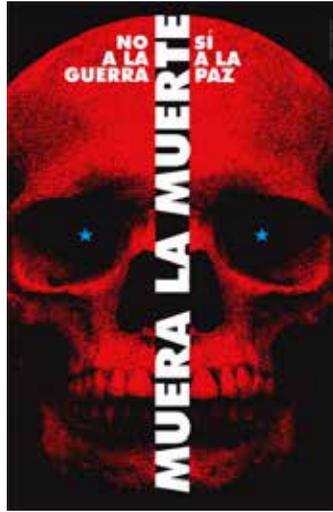
Incluso las respuestas al peligro de una guerra mundial han perdido la dinámica impugnación combativa que tuvieron, por ejemplo, en los años treinta para convertirse en una estática advertencia fatídica,



Figuras que evocan la tradición bíblica del padecimiento:
Anhele Hernández, *Fueron llorados*, 1975



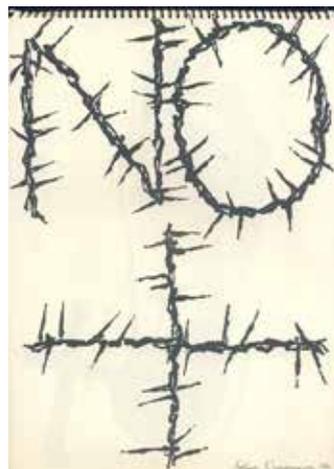
Giro narrativo que evita la figuración explícita: Juan Carlos Romero, *Violencia*, 1973-1977



Tránsito de estructuras gráficas dinámicas a otras estáticas:
Tina Borche, *Contra la guerra imperialista*, 1935; Carlos Palleiro, *No a la guerra*, 2006

con lo cual se vuelve a registrar el tránsito de estructuras gráficas dinámicas a otras predominantemente estáticas.

Este doble juego entre una iconología proyectiva (dinámica) y otra reactiva (estática) se corresponde también con el concepto de *insurgencia* que señalaba Didi Huberman, en cuyo seno se debaten el empoderamiento y el sufrimiento, el entusiasmo y el abatimiento, en una secuencia temporal oscilante. Un ligero cotejo de este largo friso de imágenes muestra ciertos cambios experimentados por la representación del sufrimiento individual y colectivo marcados por la violencia social. Hasta finales del siglo xx son frecuentes, por ejemplo, figuras que evocan la tradición bíblica del padecimiento acorde con el sentido universalista que adoptó el cristianismo occidental. Pero, en tiempos más recientes, se verifica un giro narrativo hacia problemáticas locales, que evita la figuración explícita para construir su poética con los vestigios sacrificiales de la violencia y con la memoria política de los cuerpos que la sufrieron.



Quietud interpelante:
Urbomaquia, *Los niños*, 2002;
Natalia Iguñiz, *Mi cuerpo no es tu campo de batalla*, 2004;
Colectivo de Acciones de Arte (CADA), *NO+*, 1984

El efecto interinstitucional

La exposición abre un espectro de imágenes que desborda la idea del impreso para extenderse a soportes y dispositivos visuales muy diversos, pero desborda también –en sus parámetros expositivos– el canon estético-museístico convencional. En primer lugar, porque la saturación de núcleos discursivos transgrede las clásicas pautas minimalistas del “cubo blanco” y su lacónica sintaxis mostrativa, imponiendo, en cambio, un espectro de imágenes aluvional. En segundo lugar, porque se presenta en varias locaciones diferentes simultáneamente, a saber, algunas netamente museográficas (Espacio de Arte Contemporáneo, Museo de Bellas Artes Juan Manuel Blanes y Museo de la Memoria), otras del ámbito pedagógico universitario (Facultad de Artes) y del ámbito teatral (Teatro Solís de Montevideo), pero también del espacio público, donde el Centro de Fotografía de Montevideo instala muestras itinerantes. Este “estiramiento” de los espacios y prácticas habituales del canon museístico (o del canon mostrativo de “arte”) permite que el énfasis de la muestra se desplace entre las obras expuestas como

hechos comunicacionales en sí mismos y la “puesta en obra” de una *caja de herramientas* abierta, que exhibe los lenguajes y dispositivos materiales utilizados, al tiempo que habilita el análisis comparativo de sus componentes a lo largo de los últimos 50 años.

Las piezas de origen latinoamericano destinadas a los museos que intervienen en esta exposición se inscriben de manera incómoda –a veces, incluso, provocadora– en la función museológica que habitualmente cumple cada una de esas instituciones, y, en el caso del Museo de la Memoria y del Museo de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, dialogan –en el último caso no sin fricciones– con sus correspondientes acervos. La primera cuestión que esto plantea es la pertinencia o no de llevar al museo las imágenes y, en general, toda la mensajería visual acompañante del accionar público de ciertos movimientos desprendiéndolas de ese activismo social que les dio origen y presentándolas como testimonio residual. En primera instancia, esto coloca el acontecimiento que sustenta cada imagen en un lugar apartado del presente, en un sitio atemporal, lo cual, si bien de algún modo contribuye a construir memoria social, se hace a través de una mediación institucional que la separa del *continuum* de la experiencia cotidiana. Una iconografía concebida para incidir en el accionar de los movimientos sociales perdería eficacia política, según esta visión, al inscribirse en el aura del museo. Sin embargo, la apuesta expositiva es otra, es que todo ese material con tan diversificados perfiles disidentes pueda crear un megarruido en el silencio del museo, generando un cortocircuito bipolar entre el “arte” y el “panfleto”. Mediante esta disidencia con el orden normativo del espacio canónico destinado a exposiciones de arte, la exposición da continuidad de sentido al acontecimiento callejero en otro plano diferente, no por eso exento de dimensión política. Lo recicla transgrediendo la condición estético-aurática del arte (sin pecado concebido) y generando interrupciones poéticas que se contagian entre sí, convocan a la reflexión y burlan la censura al tiempo que la provocan.



Marcha del Silencio del 20 de mayo de 2024 pasando frente a la Facultad de Artes

En *Giro gráfico. Rumores y clamores del Sur*, las piezas gráficas, textiles, fotografías y videos se muestran intercalados con otros dispositivos creados expresamente para esta ocasión, sin un orden que conduzca a realizar recorridos predeterminados. Es una puesta en escena aluvional que no solo mezcla temáticas, lenguajes y objetos diversos, sino también temporalidades diferentes, buscando crear condiciones para una impugnación reflexiva opuesta a la genuflexión o al miedo ante los hechos enunciados y denunciados. La abundancia y diversidad del material se corresponde, además, con el concepto genérico de crisis, que implica conflicto y a la vez confusión. Estamos en crisis porque vivimos una temporalidad donde se mezclan temores, memorias y expectativas en un marco de derrumbes y emergencias. En tal sentido, la idea curatorial se basa en la hipótesis de que esta articulación de imágenes en diversos soportes materiales –aun siendo portadora de estéticas muy disímiles–, al sumar, en el mismo espacio, otras actividades de carácter colectivo como talleres públicos, conferencias y eventos conexos, alcanza una vibración propia capaz de formular preguntas y crear espacio público en sentido deliberativo.

Dentro del guion curatorial de esta exposición, el Espacio de Arte Contemporáneo (EAC) del Ministerio de Educación y Cultura abarca la mayor cantidad de piezas referidas a movimientos sociales recientes y actuales de diversos países, como Perú, Nicaragua, Cuba, Paraguay, Colombia, Chile y Estados Unidos, y entre los que México ocupó un lugar central, conjuntamente con materiales referentes a los años sesenta y setenta en Argentina y Uruguay. El criterio curatorial de *Giro gráfico. Rumores y clamores del Sur* en el Espacio de Arte Contemporáneo (EAC) parte de una base conceptual diagramática que reinterpreta la planteada por el colectivo Red Conceptualismos del Sur en *Giro gráfico. Como en el muro la hiedra*. La propuesta museográfica se conforma a partir de un glosario polifónico que despliega una serie de núcleos temáticos transversales de la investigación, tales como: *gráficas*



Despliegue del Archivo Resistencias Tipográficas previo al montaje, Museo de la Memoria



Colocación del bordado 197 de Agustina Fernández Raggio, Espacio de Arte Contemporáneo

intempestivas, formas colectivas y anónimas de acción gráfica que irrumpen socialmente contra una noción del tiempo cronológico; *cuerpos gráficos*, artefactos sensibles, expresivos y performáticos, cuerpos parlantes y portantes que soportan y devienen superficies de inscripción gráfica; *territorios insumisos*, que invocan modos de resistencia centrados en el territorio y en su articulación con sujetos y comunidades; *en secreto*, un repliegue del gesto gráfico a escala íntima como resistencia frente a ejercicios de control ideológico y censura; *contracartografías*, acciones gráficas de señalamiento de condiciones sociales, políticas y económicas que se pretende transformar; *arsenal*, un conjunto de dispositivos visuales que se caracteriza por estar disponible para un uso público reiterado; *la demora*, acción política lenta y dislocada en las prácticas del bordado y el tejido; *persistencias de la memoria*, acciones, prácticas y piezas gráficas contra las narrativas oficiales respecto a hechos y agravios históricos; y *pasafronteras*, la posibilidad de apertura permanente al tránsito, a ese entrelugar que desdibuja fronteras a la vez que las porta.

El concepto “ampliado” de lo gráfico con el que operan estos materiales permite incluir en el EAC piezas del activismo textil latinoamericano, representado en los colectivos mexicanos Fuentes Rojas y Pedregales, este último instituido como taller de bordado para evocar a los desaparecidos de Ayotzinapa. También en ese espacio, Proyecto CasaMario comisiona a la artista uruguaya Agustina Fernández Raggio el bordado del número 197 a gran escala (en alusión a los desaparecidos políticos durante la dictadura cívico-militar) con las tres cifras por separado, como un marcador macabro de la historia reciente. Del mismo modo, la construcción en madera, ubicada dentro de la sala 6 del EAC, constituye un contenedor de dibujos y pinturas callejeras que desborda el concepto de gráfica tradicional para referirse a la *Casa Zapatera*, creada en México por la conjunción de expresiones zapatistas y de panteras negras estadounidenses. Un activismo artístico globalmente comprometido que

busca proporcionar ideas sobre las formas en que diferentes tradiciones de arte político y activismo social pueden fusionarse.

La referencia histórica a la Escuela Nacional de Bellas Artes de la Universidad de la República (Uruguay) como caso específico evoca otro desborde –ya no técnico, sino institucional y político– cuando la actividad gráfica de la Escuela sale a la calle bajo la forma de un activismo social expansivo, inclusivo y provocador. Estudiantes actuales de la hoy Facultad de Artes produjeron para esta exposición –conjuntamente con docentes y artistas– frases que contienen reflexiones sobre el papel de la institucionalidad en la producción cultural y, particularmente, en la producción gráfica como polémico territorio de convergencia poético-política.

Asimismo, se le asigna un papel específico al Museo de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, en el que confluyen materiales muy diversos, que no solo abarcan un amplio espectro temporal (1933-2023), sino que, en su parte nuclear, presenta una usina de imágenes que contiene ciertos núcleos genéticos de la iconografía política presentada en la muestra. Se trata de un dispositivo diagramático desde el cual puede pensarse todo el contenido de *Giro gráfico. Rumores y clamores del Sur*. Este complejo, denominado *Atlas ideográfico* (en un guiño al *Atlas Mnemosine* de Warburg) está



Estudiantes de la Facultad de Artes retocando cartel, Espacio de Arte Contemporáneo

Dispositivo *Atlas ideográfico*, Museo Blanes



contenido en un dispositivo de paneles paralelos similar al usado para la conservación de colecciones pictóricas en los museos, dentro del cual se disponen varias series de imágenes relacionadas con algunas ideas-fuerza de la exposición, tales como la insumisión y resistencia a los poderes, la violencia, las patrias alegóricas, el feminismo y la moral disidente en torno a la sexualidad y el género, para mencionar solamente algunos tópicos. El dispositivo fue pensado como un gran condensador de imágenes a modo de una coreografía del *pathos* social contemporáneo. En efecto, su contenido transiconográfico recoge registros diversos de la figura humana que apuntan a una sintomatología cultural de las crisis sociales actuales.

Otras piezas gráficas que ocupan tres de las paredes de la sala tienen, como denominador común, la narrativa de los cuerpos en diferentes contextos discursivos: el del feminismo militante, el de las memorias de la dictadura, el de la construcción alegórica de la nación y el de la desagregación del individuo en un marco de anomia colectiva. En esa sucesión de representaciones del sujeto social, asoman restos del humanismo lírico de los años sesenta, resabios de un surrealismo que busca encarnarse en cuerpos despedazados en tiempos de dictadura militar, y también alegorías de la patria encarnadas en figuras erótico-demoníacas.

Construcción alegórica de la nación:

Juan Manuel Blanes, *Alegoría del Golpe de Estado*, c. 1897; Colectivo Boicot, "Nuestros cuerpos no son territorios de Conquista" y "Cultura del recorte", serie *Retratos a la Patria*, 2023. Sala María Freire, Museo Blanes



Feminismo militante:
Caso: Encorsetadas y desnudas,
 curaduría específica de Cristina
 Bausero, Sala María Freire, Museo
 Blanes



Memorias de la dictadura:
Pablo Uribe, *Doble pensar*, 2008.
 Sala María Freire, Museo Blanes

Desagregación del individuo:
José Luis Invernizzi, *Siesta con capucha, Muera, Hoy liquidación*,
 1984, Sala María Freire, Museo
 Blanes



La dimensión política

Cabe la pregunta acerca del papel local que una exposición de este tipo puede jugar en la actual “batalla cultural” pautada por las ultraderechas en ascenso. Mientras las izquierdas han disminuido su presencia crítica en el campo del espectáculo y de otras manifestaciones públicas del “campo de la cultura”, las derechas han procedido no solo a ganar ciertos territorios en ese campo, sino a una ofensiva mediática inédita tanto en los grandes medios como en las redes sociales. Esta ofensiva produce deliberada ceguera respecto al efecto destructivo del capital trasnacional en las tramas de solidaridad social, fomenta una cultura del odio y la violencia hacia el “otro”, ya sea un otro racial, social o ideológico, y oculta los problemas existenciales por los que atraviesa actualmente la humanidad desalentando todo activismo disidente. En este marco, se ve surgir, con el uso de las redes por parte de organizaciones negacionistas, una presunta justificación y banalización del terrorismo de Estado ejercido durante las últimas dictaduras latinoamericanas, lo cual es, en parte, una reacción ante la perseverancia de los movimientos sociales que reivindican “verdad y justicia” por las desapariciones forzadas. Vale la pena pensar los alcances de esta reivindicación más allá de sus efectos políticos inmediatos. En una carta enviada por Santiago Gómez a Manuel Borja Vilel, entonces director del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, se expresa lo siguiente:



Justicia, cartel en la fachada del IENBA en el marco de los reclamos por verdad y justicia por los detenidos desaparecidos en la dictadura cívico-militar, 2006



Esta *no es solo una guerra cultural y política, es una disputa por la definición de la realidad*. Por eso también defendemos lo que saben nuestros cuerpos, nuestras experiencias compartidas, los procesos que hemos construido a lo largo de años ... Desde diversos proyectos independientes e institucionales promovemos e insistimos en construir entramados que resistan de algún modo las inclemencias, las violencias y los intentos de borramiento. Alianzas transfronterizas que anudan proyectos poético-políticos institucionales donde se ha hecho de la disidencia un espacio habitable y donde importa promover la reflexión sobre la función social de los museos como espacios vivos, no como mausoleos.²

Desde fines de los años setenta, asistimos a una banalización de la vida misma, en el marco de un sistema capitalista que se muestra aceleradamente auto-destructivo. La pregunta sobre el sentido final de la existencia ha sido cooptada y obnubilada a nivel masivo por los objetivos mercantilistas, mientras cierto pensamiento filosófico *mainstream* ha desacreditado y desmantelado no solo la metafísica clásica –que hoy ya no sería motivo de reivindicación, obviamente–, sino también todo rastro de pensamiento humanista dirigido a refundar un sujeto crítico capaz de resituar el sentido de la vida y de la muerte en el trágico contexto actual del mundo, que impide el vislumbre original del ser al sepultarlo en la fosa común abierta por el capital trasnacional y el culto a la mercancía. En este marco, la denuncia de las desapariciones forzadas y las movilizaciones masivas por “verdad y justicia”, que reclaman por la memoria de los muertos desaparecidos en una situación histórica concreta, conducen, de manera más amplia, a repensar la violencia y la vida humana desde una perspectiva ético-metafísica. La violencia estatal autoritaria y la violencia paramilitar, causantes directas de la desaparición de personas en América Latina, sumadas a un macroproceso capitalista que hace peligrar la sobrevivencia en el planeta, han abierto una grieta en el sistema, a través de la cual

2 Gómez, S. Carta a Manuel Borja Vilel. *Red Conceptualismos del Sur* (s/f). redcsur.net/2023/01/20/apoyo-a-manuel-borja-villel-y-a-un-modo-de-construir-colectivo/

se hace necesario introducir *la vida* como la utopía política por antonomasia, con las subsiguientes consecuencias en los decursos y discursos de los movimientos sociales.

Las respuestas a esta situación desde los espacios discursivos e institucionales disponibles –o creados especialmente en el marco de esta “batalla”– no provienen, por lo general, de estructuras político-partidarias, sino de los movimientos sociales surgidos, desarrollados y expandidos en el vacío que dejaron esas estructuras. Precisamente, *Giro gráfico. Rumores y clamores del Sur* da cuenta de esta situación y del ejercicio de poder que practican dichos movimientos mediante el uso político de las imágenes. Es natural, entonces, que la propia exposición juegue un papel en esa batalla, no solamente por mostrar testimonios de narrativas visuales que atañen directamente a los conflictos sociales, sino por producir mediante esa mostración, fricciones con el aura del poder institucionalizado.

Actividades públicas y sentido deliberativo

La idea de dar forma a un programa de actividades públicas en el Espacio de Arte Contemporáneo puso énfasis en el *sentido deliberativo* arriba mencionado y supuso interrogar colectivamente varios aspectos centrales del proyecto *Giro gráfico*: los tópicos curatoriales que dan sentido al planteo de *Giro gráfico* en Uruguay; cómo pensar todas sus exposiciones y materiales desplegados en los espacios de representación desde una perspectiva de aprendizaje colectivo y de reverberación de lo expuesto; problematizar los modos de diálogo y acuerdos (agencia) con las instituciones públicas que le dieron cabida al proyecto, con los problemas que supone la escasa experiencia de actividades de empoderamiento por parte de colectivos, organizaciones y cursos universitarios en la institucionalidad artística y cultural local; y, por último, habilitar, en el marco temporal de las exposiciones, las vicisitudes de un *presente de urgencias políticas* que escapa a los dispositivos de exposición (un

Asamblea el día posterior a la inauguración en el Espacio de Arte Contemporáneo. Momentos previos a la pegatina.



“ágora del presente” como fue denominada por la Red Conceptualismos del Sur en Madrid y en México) para, de este modo, asumir un presente activo que implique un compromiso y una correspondencia con una serie de situaciones conflictivas de agenda con quienes problematizan la esfera de lo público.

Manuel Borja Villel, en conversación con Marcelo Expósito, expresa lo siguiente:

No te voy a negar que cualquier institución tiene sus limitaciones. No se pueden provocar cambios generales desde un solo lugar. Pero esta advertencia vale para un museo, para una película, para un colectivo activista o para un centro social autogestionado. Si te das cuenta, lo que yo planteo es justamente que no basta con introducir contenidos críticos en una institución. Se trata de intentar hacerla funcionar como un espacio verdaderamente público, en relación con lo que está pasando fuera.³

Esta vocación práctica y política de lo público se sostiene en una dimensión de la democracia que es esencialmente participativa en su máxima radicalidad, donde la institución da lugar a la administración de las diferencias (identificaciones de grupos) y,

3 Expósito, M. (2015). *Conversación con Manuel Borja Villel*. Turpial (p. 131).



Programa público: Taller de Upcycling y Estampa Crítica. Reflexiones sobre las prácticas del vestir y los sistemas de producción contemporáneos. Curso de Lucía López, EUCD, Fadu, Udelar

4 Preciado, Paul B. (2019). Cuando los subalternos entran en el museo: desobediencia epistémica y crítica institucional. En Belén Sola Pizarro (Ed.). *Exponer o exponerse. La producción en museos como producción cultural crítica*. Catarata (p. 25).

por lo tanto, al empoderamiento (en el acuerdo o en el disenso) de lo que es común a todos. La institución no es propiedad de una administración o de una gestión específica, es un espacio posible de activación pública para su uso, para el conflicto, donde se establecen acuerdos con quienes eventualmente la atraviesan. Esta versión del uso de los espacios institucionales, así como de otros espacios de condición mixta (organizaciones, colectivos) ha sido una constante de reflexión crítica por parte de Proyecto CasaMario en los últimos años. La propuesta es dotar de mayor agencia pública al espacio donde se reside, es decir, habilitar la toma de decisiones por parte de organizaciones, colectivos, artistas, estudiantes y docentes a través de actividades como residencias, talleres, conversatorios y con una plataforma establecida de producción de imágenes (impresión).

Este dispositivo de actividades y encuentros permitió un margen de libertad de trabajo, de autoorganización de las actividades en un espacio artístico y cultural con hábitos relativamente novedosos. La convivencia espacial de las distintas dinámicas de producción, necesidades y deseos colectivos canalizadas en las actividades (producciones simbólicas, conversaciones, asambleas, talleres, etc.) hicieron posible que las asignaciones de singularidades identitarias de los distintos grupos que habitaron el EAC se vieran movilizadas e imbricadas: las identidades singulares se movilizaron hacia identidades relacionales. Como sostiene Paul B. Preciado, “la colección autoriza, la exposición produce, el programa público reproduce”.⁴ Esta reproducción no solo sostiene y amplifica lo expositivo, sino que intenta interpellarlo, redimensionarlo y proyectarlo a otras formas y formatos. Pero las actividades públicas y su organización también insistieron en la posibilidad de conformar un espacio-tiempo autónomo, que interpelara las jerarquías y formas de hacer de la institución a través del trabajo colectivo y horizontal, confiando en la asamblea y en el espacio de producción como un dispositivo que permite conversar, disentir, cuidar y

producir imaginarios políticos y acciones poéticas, así como emplazar espacios instituyentes con comunidades diversas.

El interés curatorial de este programa de actividades públicas no priorizó una convocatoria abierta a posibles públicos interesados, como se suelen orientar las actividades públicas en Uruguay, sean estas de mediación, educativas o de expansión de lo expuesto. El interés se concentró en instalar dispositivos de producción y uso del espacio para potenciar las formas existentes de organización colectiva y toma de decisiones por parte de grupos capaces de desarrollar proyectos específicos (académicos, sociales, artísticos) con sus propios modos de acción y representación públicas. La propuesta tuvo claros antecedentes en los vínculos construidos en los últimos años por Proyecto CasaMario con diversas comunidades, grupos y artífices. La estructura organizativa fue proponer una agenda de invitados que presentaran trabajos en torno a una gráfica expandida, al tiempo que generaran reflexiones sobre sus modos de producción y organización. Estos agentes alentaron un segundo orden de participación activa dirigida hacia otras personas, colectivos y grupos. Los procesos de trabajo abierto, así como los resultados, fueron expuestos en los cierres de esas actividades mediante convocatorias públicas.

En este sentido, las prácticas desarrolladas en los cinco meses de actividades deliberativas en el EAC, donde convivieron producciones gráficas, textiles, editoriales, asambleas, conferencias y talleres, hicieron posible, nuevamente, que el *continuum* entre institución pública y experiencia cotidiana propiciara un entusiasmo colectivo habilitador de la esperanza.



Programa público: ¿Qué tiene que ver el agua con nosotrxs? Prácticas somático-gráficas en torno a las problemáticas del agua. Actividad coordinada por Guille Mongan y Jorgelina Mongan



Por la memoria somos

Cristina Híjar

Somos la memoria que tenemos y la
responsabilidad que asumimos.
Sin memoria no existimos y sin responsabilidad
quizá no merezcamos existir.

José Saramago, *Cuadernos de Lanzarote I*

Es necesario acudir a la memoria literal para dar cuenta de los tiempos infames: cerca de 130 mil desaparecidos y cerca de 300 mil asesinados en los últimos nueve años; 11 mujeres asesinadas cada día; más de 50 mil restos humanos sin identificar; periodistas, defensorxs de derechos humanos, de la tierra y el territorio asesinados cotidiana e impunemente; miles de desplazados por las violencias criminales. En mi dolido país, México, las violencias no tienen tregua.

Denunciar y revertir la normalización de este mal vivir implica, para muchxs, activar constantemente el pensamiento crítico y la memoria ejemplar. Bien advierte Susan Buck-Morss de la inversión estética de la que somos objeto por los medios de información, la industria del espectáculo y la contingencia cotidiana por la sobrevivencia individual y familiar, señalando la urgencia de *desanestesiarnos*.¹ La economía moral de la multitud, definida por E. P. Thompson como esa radicalización de la indignación ante lo intolerable que impulsa a la movilización social general contra la indiferencia y la apatía generalizadas,² no acaba de cuajar en una tendencia sostenida, apareciendo solo activada en momentos intermitentes de crisis profundas.

Sin embargo, es necesario advertir los procesos de politización que esta situación ha provocado: la emergencia de agentes sociales no definidos por identidades rígidas o por organizaciones políticas tradicionales. El ejercicio de lo político ha experimentado grandes cambios desde finales del siglo pasado, que se han exacerbado en el siglo que corre. Hemos sido testigos del poder de agencia de los pueblos originarios,

Ponencia presentada en la mesa redonda "Memorias intempestivas", en el marco del Encuentro Internacional sobre Giro gráfico – Acción gráfica, revueltas y antifascismo (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 18 de mayo de 2022), y revisada para la presente publicación.

1 Buck-Morss, S. (1993). Estética y anestésica. Una revisión del ensayo de Walter Benjamin sobre la obra de arte. *La balsa de Medusa* (25), pp. 55-98.

2 Thompson, E. P. (1989). *La formación de la clase obrera en Inglaterra*. Crítica.

Cristina Híjar González (México) es investigadora en artes visuales del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (Cenidiap - INBAL) y Maestra en Comunicación y Política por la UAM-X. Pertenece al Grupo de Trabajo Artes y Política del Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO) y al Colectivo Híjar, dedicado a acciones estético-políticas por la memoria histórica.

Página opuesta:
Colectivo Huellas de la Memoria,
instalación (zapatos e impronta
sobre papel)

de los colectivos de familiares organizados de víctimas de todo tipo de agravios impunes, de lxs defensorxs de la tierra y el territorio, de lxs indignadxs, de lxs migrantes y desplazadxs por el capitalismo por despojo, que nos han informado e interpelado con sus acciones de lucha y resistencia constantes y con acciones estético-políticas variadas, materia y corazón de la exposición que nos convoca: *Giro gráfico. Como en el muro la hiedra*.

En México, como en otros países, muchas y muchos trabajadores del arte y la cultura, desde el siglo pasado, han puesto al servicio de estas luchas sus recursos de significación cumpliendo así con uno de los principios enarbolados por una producción artística de utilidad social. Hay muchas experiencias históricas y toda una genealogía de trabajos individuales y colectivos de los que se abreva hoy. Siqueiros, por ejemplo, el más radical de los muralistas históricos, dejó un legado de propuestas teóricas alrededor del arte público dignas de atenderse ante los desafíos actuales; entre ellas, la propuesta del *artista-ciudadano*, definido como aquel situado en su momento histórico con capacidad de agencia. Muchos frentes, coaliciones y talleres se crearon a lo largo del siglo xx con propósitos compartidos a partir de la necesidad de constituir el frente artístico-cultural de los movimientos sociales. Afectar todo el proceso –la producción, la circulación y las puestas en acción– sigue siendo una consigna vigente, solo posible con el trabajo colectivo y la forma *taller*, impulsados desde entonces como modo de organización fundamental para dar lugar, en su máxima expresión, a lo que Mabel Piccini denomina como “dispositivos colectivos de enunciación” y “máquinas colectivas de expresión”;³ y que retomamos para hacer referencia a esta particular producción de significación acompañante y parte fundamental, orgánica, de los procesos político-sociales, en donde las autorías, los prestigios y el mercado quedan fuera.

Las y los trabajadores del arte y la cultura (la denominación importa para distinguirlos de las pesadas connotaciones de la palabra *artista*) tienen claro

3 Piccini, M. (1993). La sociedad de los espectadores. Notas sobre algunas teorías de la recepción. *Versión* (3), pp. 13-34. UAM-X.

que no se trata solo de ilustrar las distintas temáticas, sino de activar la dimensión estética de la protesta y las resistencias procurando una afectación sensible con consecuencias. Los lenguajes artísticos permiten el despliegue de capacidades y recursos, de toda una caja de herramientas para los propósitos políticos. Incluso de ahí la improcedencia de nombrarlas como obras artísticas, porque son mucho más, son artefactos por su producción y manufactura material, es decir, hechos con arte; son dispositivos por su forma de operar y ponerse en acción, y transformadores por sus propósitos. Esta tríada de nociones conceptuales *artefacto-dispositivo-transformador* apunta al abordaje de su complejidad.

Es necesario hacer referencia a aquello que plantea una fundamental línea de demarcación con el arte, en general, y sus paradigmas operantes: el lugar de enunciación, desde dónde se producen, nos interpelan, circulan y se ponen en acción las producciones artísticas. Todas estas producciones se ubican como parte del discurso social, se sitúan en la batalla y proponen sentidos concretos a través de signos y símbolos socialmente erigidos y comunitariamente cobijados; por ello resultan significativos. Procuran, esencialmente, establecer actos comunicativos a través de múltiples recursos de argumentación: la relación lingüístico-icónica, la reiteración, el uso del cuerpo, la creatividad manifiesta en muchas de ellas al innovar formas y soportes que también resultan significantes. Incluso inscribiéndose en lo que Nelly Richard califica como “panfleto útil”:⁴ todas aquellas producciones que procuran encender “fueguitos de la identidad, la memoria y la esperanza”, al decir de Eduardo Galeano,⁵ incendiarlo todo, a través de signos conocidos, emblemáticos, fácilmente identificables. Saint Simon, en el siglo XVIII, atribuyó a los artistas la responsabilidad de proveer la pasión general, nada menos.⁶

Activar la dimensión afectiva de lo social plantea retos importantes y da lugar a muchas y muy distintas expresiones, resultantes de la imaginación y la creatividad de quienes emprenden estas tareas. Cualquier

4 Richard, N. (1971). Lo político en el arte: arte, política e instituciones. *E-misférica* 6.2. Hemispheric Institute. <https://hemisphericinstitute.org/pt/emisferica-62/6-2-essays/e62-ensaio-lo-politico-en-el-arte-arte-politica-e-instituciones.html>

5 Galeano, E. (1984). Literatura y cultura popular. Diez errores o mentiras frecuentes. En A. Colombres (Comp.), *La cultura popular*, pp. 93-109. Premia Editora.

6 Véase Ricoeur, Paul (1991). *Ideología y utopía*. Gedisa.



Renombramiento de calles,
marcha por Ayotzinapa, Ciudad de
México, julio de 2018



Marcha de la Dignidad Nacional,
Día de la Madre, Ciudad de
México, 10 de mayo de 2019



Antimonumenta, Av. Juárez frente
al Palacio de Bellas Artes, Ciudad
de México

Instalación del Antimonumento
+72, dedicado a lxs migrantes,
frente a la embajada de EUA.
Paseo de la Reforma, Ciudad de
México, 22 de agosto de 2020



Bordados por Ayotzinapa de la Asamblea de Pueblos, Barrios y Colonias de los Pedregales de Santo Domingo, Ciudad de México, 2018



Instalación del Antimonumento 68, dedicado al movimiento estudiantil. Zócalo de la Ciudad de México, 2 de octubre de 2018



Instalación del Antimonumento +65, dedicado a los mineros sepultados en Pasta de Conchos, Coahuila. Paseo de la Reforma frente a la Casa de Bolsa, Ciudad de México, 18 de febrero de 2018



Glorieta de las y los Desaparecidxs, Paseo de la Reforma, Ciudad de México, 30 de agosto de 2024

proyecto político requiere *sujetarse* y esto implica la construcción permanente de ese sujeto social capaz de emprender los cambios y las transformaciones necesarias, constituido por la suma de miles de individualidades que se han erigido en comunidades político-afectivas, en donde importa tanto la demanda y la exigencia concreta como las relaciones sociales de nuevo tipo establecidas en su seno: de solidaridad, empatía, resiliencia, en la construcción común de nuestra existencia. Advertir esto tiene que ver con la memoria. En primer lugar, la memoria como necesidad contra el silencio y el olvido, es decir, el derecho a la memoria. Pero no de cualquier memoria, hablamos de memorias ocultadas, ignoradas, despreciadas e incluso combatidas, “memorias heridas”⁷ que enfrentan múltiples obstáculos para construir su propio relato y dejar testimonio de lo acontecido.

7 Ricoeur, P. (2000). *La memoria, la historia, el olvido*. FCE.

“Memoria, verdad y justicia” es la consigna que sintetiza la lucha constante por el derecho a la memoria. Memoria herida que se construye y erige cotidianamente entre quienes, por pertenencia o adscripción, asumen como propios los hechos y acontecimientos que no dejan de acontecer porque prevalece la impunidad y la apuesta por el olvido. En estos casos, la memoria desborda el ámbito privado del dolor y la impotencia para construirse colectivamente y *okupar* el espacio público, espacio ciudadano por excelencia para la expresión política. Solo el reconocimiento del otro brinda consuelo al agravio sufrido.

Imaginación y creatividad son indispensables para las acciones por la memoria histórica. Mismos dolores, mismos agravios presentes en América Latina, encuentran en el escrache, en la gráfica, en el mural, en los bordados, en los antimonumentos, en la instalación de placas y baldosas, entre otras acciones y prácticas, los modos, medios y soportes para mantener viva la exigencia memoriosa. Constituyen señales, huellas, gritos visuales tanto para interpelar al poder del Estado como para establecer actos comunicativos que informan y proponen sentidos concretos que apelan a la solidaridad y a la empatía social. La violencia

aniquila el lenguaje, plantea Veena Das,⁸ de ahí el recurso de la vía poética para comunicar lo intransmisible de otra manera, entendiendo la poética no solo como los particulares modos y medios del decir, sino con toda su potencia de construir la verosimilitud indispensable para ampliar el principio de realidad a lo imaginable, a lo posible; no solo con la palabra y sus muchos recursos retóricos y argumentativos, sino con el cuerpo, el movimiento, los signos visuales que resultan “poéticamente significativos cuando son puntos de unión o mediación de afanes humanos”, citando a Alberto Híjar.⁹ Marcas simbólicas y materiales, territoriales, de un sujeto social en construcción permanente ante las emergencias del presente.

No es producto de la casualidad que encontremos, por ejemplo, bordados en toda la geografía de América Latina. Hay una memoria de la resistencia compartida por nuestros pueblos. Los repertorios de la protesta se comparten hoy con mucha mayor facilidad por las redes sociales y descubrimos que lo hecho en Argentina, Colombia, Uruguay o cualquier otro país con los mismos agravios sociales nos es útil, nos representa y contribuye a alzar la voz. Contagios y réplicas de acciones estético-políticas que plantean modos de realización constitutivos de identidades colectivas por su lugar de enunciación y argumentación; por ejemplo, las mujeres feministas gritando “¡Vivas nos queremos!” en todo el mundo y de todas las formas posibles. Advertimos también procesos similares que nos hermanan; por ejemplo, los itinerarios recorridos por los retratos desde su condición indicial de identificación necesaria a erigirse como símbolos de una condición identitaria no elegida, sino impuesta: la de desaparecidxs. Esa condición terrible. No hay lugar para lxs desaparecidxs que no sea entre nosotros, nos recuerda el poeta mexicano Eduardo Vázquez Marín en su poema “Los nuestros”,¹⁰ y lo saben bien en Uruguay con sus 197 detenidxs desaparecidxs que marchan presentes cada 20 de mayo. Emblemas preservados con amor y cuidado en el Museo de la Memoria por una comunidad doliente, pero en lucha hasta encontrarlos,

8 En Ortega, Francisco (Ed.) (2008). *Veena Das: Sujetos del dolor, agentes de dignidad*. Universidad Nacional de Colombia/ Pontificia Universidad Javeriana.

9 Híjar, A. (2001). Poética, razón, emoción. *Blanco móvil* (83), pp. 34-39.

10 En Híjar González, Cristina (2019). 43Ayotzinapa, un grito colectivo: comunicar, narrar, significar. *Discurso Visual* (43), pp. 18-21. Cenidiap. <https://www.discursovisual.net/dvweb43/>



Muro de la Memoria, memorial en mosaico frente a la Fiscalía General de la República (FGR), Glorieta de los Insurgentes, Ciudad de México. Destruído por la FGR en abril de 2024



Colectivo Huellas de la Memoria, instalación (zapatos e impronta sobre papel)

que arropa sus presencias-ausencias para siempre, algo que ninguna ley de caducidad podrá impedir nunca. Poéticas de resistencia que contribuyen a otro relato y narrativa históricos soterrados, pero vivos y operantes, alternativos y opuestos al discurso social hegemónico. Sabemos que la acción social no solo moviliza recursos artísticos y culturales, también los crea y para muestra, *Giro gráfico*.

“Nuestra lucha es por la vida”: la consigna del Concejo Indígena de Gobierno del Congreso Nacional Indígena de México resume y hermana los objetivos de todas las luchas, y los cuerpos aliados son evidencia de ello. Poner el cuerpo en estos empeños resulta un imperativo, no basta con la conmoción momentánea y el escalofrío emocional sin consecuencias, como tampoco con la romantización de estos empeños para así despojarlos de su razón de ser, de toda su potencia política, significativa y expresiva. Esta realidad demanda una praxis estética constante y esto apunta no solo a significar con otros lenguajes las causas, dolores, demandas y exigencias de los movimientos sociales, sino también a procurar otras relaciones sociales, otras experiencias estéticas. De ahí la fiesta, las celebraciones colectivas, las ritualidades instauradas, la performatividad de los afectos, la alegría ante el descubrimiento de lo común. Como la decisión de la Asamblea de los Pedregales de Santo Domingo, Coyoacán –surgida en defensa de un venero de agua que afloró cuando construían unos edificios en el inacabable proceso de gentrificación urbana–, de realizar los bordados por Ayotzinapa, gráfica demorada y comunitariamente gozosa, durante las largas jornadas en el plantón vecinal. La no reconciliación como principio estético, recomienda Marcelo Expósito, la no reconciliación con el mal vivir en cualquiera de sus manifestaciones.

Giro gráfico. Como en el muro la hiedra es una expresión de memoria viva, operante, atemporal porque todo lo que la suscita no ha dejado de acontecer, no mientras no haya verdad, justicia, castigo a los responsables y garantías de no repetición. No hay memoria sin imágenes y cada una de las contenidas

en estas muestras constituye nuestro archivo visual memorioso, con una doble calidad de testimonio. Por un lado, da cuenta de lo producido en momentos históricos concretos: formas, soportes, técnicas, puestas en acción y, por el otro, brinda información histórica de los asuntos colectivos y de los acontecimientos sufridos, que dan a luz emblemas significativos, como los retratos de nuestros desaparecidos o los numerales 197, 30 000 o 43, tras los que hay hechos, historias, memorias en lucha, relatos con historia opuestos a su reducción a cifras y estadísticas.

Doña Rosario Ibarra de Piedra, mujer tenaz y ejemplar, referente indispensable en la organización de las familias buscadoras en México, llevó a cabo miles de acciones buscando a su hijo Jesús, detenido desaparecido en 1975. En una de ellas, enfrentando al presidente de turno responsable del terrorismo de Estado, le dijo: “Dentro de 500 años nadie sabrá quién era Echeverría, pero todos sabrán quién es Jesús Piedra Ibarra, lo garantiza su madre”. Ese es el tamaño del desafío compartido, la querencia como motivo, como plantea una compañera teatrera, y la memoria histórica que distinguirá a las figuras de las figurillas, como dijo bien Julius Fučík, el periodista combatiente antifascista checo, asesinado en 1943 en la cárcel de la Gestapo en Pankrác, Praga:

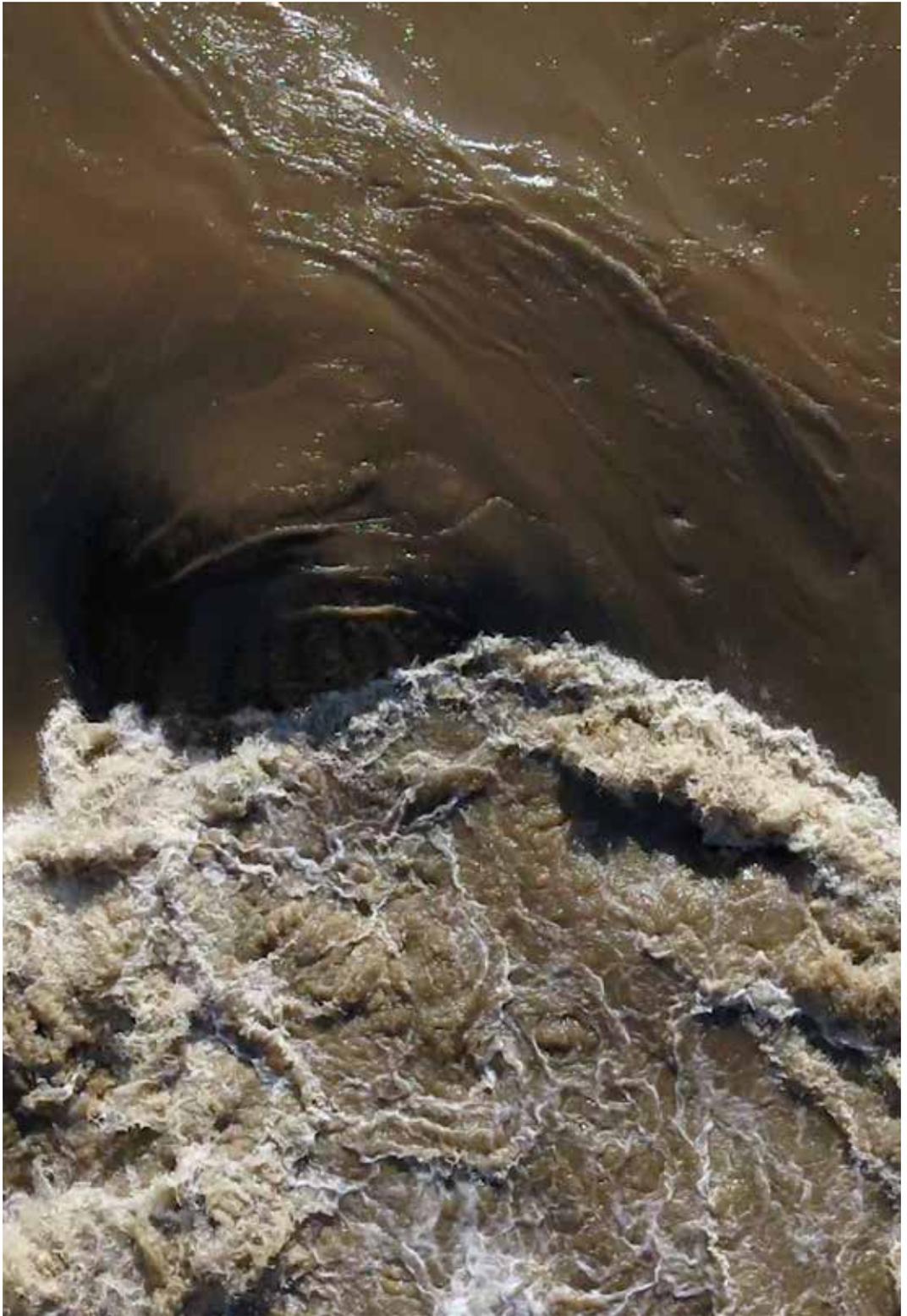
Figuras y figurillas

Solo pido una cosa: los que sobrevivan a esta época no olviden. No olviden ni a los buenos ni a los malos. Reúnan con paciencia testimonios sobre los que han caído por sí y por nosotros. Un día, el hoy pertenecerá al pasado y se hablará de una gran época y de los héroes anónimos que han hecho historia. Quisiera que todo el mundo supiera que no hay héroes anónimos. Eran personas con su nombre, su rostro, sus deseos y sus esperanzas, y el dolor del último de los últimos no ha sido menor que el del primero, cuyo nombre perdura. Yo quisiera que todos ellos estuvieran cerca de ustedes, como miembros de su familia, como ustedes mismos ...

Amen por lo menos a alguno de ellos, como si fueran hijos de él y siéntanse orgullosos de él como de un gran hombre que ha vivido para el futuro. Cada uno de los que han servido fielmente al futuro y han caído por hacerlo más bello es una figura esculpida en piedra. Y cada uno de aquellos que, con el polvo del pasado, han querido construir un dique para detener la revolución no son más que figurillas de madera, aunque tengan los brazos cargados de galones dorados. Pero es necesario ver también a estas figurillas vivientes en su infamia, en su imbecilidad, en su crueldad y en su ridículo, porque es un material que nos servirá para el futuro.¹¹

11 Fučík, J. (2024). *Reportaje al pie de la horca*. Ocean Sur (p. 52).

Para eso y más sirve la memoria. Ejercemos nuestro derecho a ella a través de huellas simbólicas y materiales, *okupaciones* y construcciones del espacio público, ritualidades cívico-políticas conmemorativas, construcción de comunidades político-afectivas; finalmente, la afectación de algo más que el metro cuadrado que tenemos alrededor, como propone el Grupo de Arte Callejero (GAC). De ellos y ellas, generosxs y políticamente activxs, colectivxs y compañerxs, quienes realizan todo el tiempo este trabajo, es todo el mérito.



Remover las aguas Ética y responsabilidad con la memoria en Giro gráfico

Camila Arbeláez

También el mar fue para la Antigüedad grecolatina símbolo de muerte; la mitología clásica prodiga sobre esta imagen numerosos ejemplos. En la antigua cartografía latina, en el Oceanus Atlanticus –cuyo nombre se vincula con la mítica figura de Atlas– solían dibujarse monstruos marinos y, junto a ellos, la inscripción *non plus ultra*, “no más allá”, ya que las débiles naves que pretendían surcar ese vasto mar eran, literalmente, devoradas por los monstruos a los que he aludido.

Hugo Francisco Bauzá,
Sortilegios de la memoria y el olvido

El video inicia con pausa, un tenue sonido de ambiente nos introduce lentamente a la imagen repetida de un río de aguas turbias y oscurecidas. A medida que avanza, el sonido se hace cada vez más fuerte, hasta abrir paso a una nueva imagen ensordecedora de aguas agitadas, en la que vemos una persona removiendo del río, con una larga rama de madera, una pieza de ropa llevada por la corriente.

En *Treno*, la artista colombiana Clemencia Echeverri nos recuerda que las aguas de muchos ríos colombianos portan memorias ocultas y que han sido testigos de eventos históricos dolorosos; el río ruge como un grito desesperado. Siguiendo al filósofo Gustavo Chirolla sobre la obra: “En la instalación de Clemencia Echeverri el hablar cantado se convierte en un lamento que no encuentra respuesta en la otra orilla, el puente se ha roto y el tumultuoso sonido del río ahoga las voces”.¹

Entre voces silenciadas y lamentos que no encuentran respuesta, el gesto de remover las aguas invoca una determinación, un deseo de sacar a la superficie. Las aguas guardan, insisten en devorar, pero la memoria también insiste, hay historias que piden ser reveladas,

1 Chirolla, G. (2010). Política de una trenodia audio-visual. *Revista Kepes* 7 (6), 175-194 (p. 182). kepes.ucaldas.edu.co/downloads/Revista6_12.pdf

Camila Arbeláez (Colombia) es licenciada en Letras, Artes y Mediación Cultural (UNILA, Brasil), con estudios de posgrado en el programa de Estudios Contemporáneos de las Artes (UFF, Brasil). Ha investigado temáticas relacionadas al cuerpo en el arte contemporáneo, así como la producción artística en Latinoamérica, con especial interés en las intersecciones entre arte, filosofía y política. Reside en Montevideo, Uruguay.

Página opuesta:
Clemencia Echeverri, *Treno*, 2007
Captura de video

escuchadas. Ciertas prácticas del arte contemporáneo emergen como espacios de reconocimiento del otro, actos de resistencia y afirmaciones éticas de la memoria. *Treno* fue una de las obras presentes en la deriva de *Giro gráfico* en Uruguay, un cuerpo de exposiciones que abrió, además, las puertas para ampliar el debate sobre las formas de acción artístico-política desde y más allá de la gráfica, permitiendo la inclusión de piezas audiovisuales y de sitio específico que ofrecieron alternativas de disenso poéticas y de ritmos pausados.

Este texto, centrado en la experiencia uruguaya de *Giro gráfico* en el Museo de la Memoria, pone en diálogo diversas estrategias usadas por artistas y colectivos para insistir en la pertinencia de un pensamiento ético vinculado a las artes contemporáneas; en particular, aquellas que lidian con memorias traumáticas, coyunturas políticas y acciones de disenso en el espacio público. Los artistas y colectivos aquí presentes insisten en remover estas aguas, en desafiar a los monstruos del olvido.

En este escrito, me enfoco en algunos aspectos éticos centrales que surgen en la exhibiciones de *Giro gráfico*. En su desarrollo, exploraré ideas sobre el compromiso ético con la memoria y con el otro en varias de

Exhibición de *Treno*. Foto de archivo cedida por la artista



las obras expuestas, la responsabilidad de crear espacios para el desacuerdo a través del arte y la necesidad de no claudicar ante la urgencia de formular futuros posibles, guiados por un sentido de compromiso.

Desde *Treno* de Clemencia Echeverri a Magdalenas por el Cauca, la iniciativa de Gabriel Posada y Yorlady Ruiz, pasando por las obras de sitio específico de Pablo Conde y el colectivo Huellas de la Memoria, así como los rostros persistentes de Demián Flores y los carteles que recuerdan a los detenidos desaparecidos por la dictadura militar uruguaya, las obras, en su multiplicidad, ofrecen un recorrido por la producción artística reciente en Latinoamérica. La insistencia sobre la memoria es constante en todos los trabajos y nos plantea preguntas sobre la pertinencia del diálogo entre ética y arte, el compromiso frente al otro como postura ético-política y la posibilidad que nos ofrecen las prácticas artísticas de pensar futuros otros, colectivos y comprometidos.

Compromiso como postura y compromiso con la memoria

En el trabajo de sitio específico de Pablo Conde *Como la memoria*, se erige en el suelo un contramonumento compuesto de piezas fragmentadas de un antiguo jarrón de la casa quinta (hoy Museo de la Memoria de Montevideo) de Máximo Santos, ex militar y dictador uruguayo del siglo XIX. La obra no termina de completarse, sus piezas se reúnen en un intento de reconfigurar una memoria fragmentada, pero no todas las partes están, los espacios vacíos se hacen evidentes y el jarrón no adquiere la estructura suficiente para reposicionarse sobre su pedestal. Al otro costado, un jarrón intacto con una planta desbordante se levanta en claro contraste con su par en el suelo.

Los estudios contemporáneos sobre la memoria han subrayado la pertinencia de los esfuerzos por mantener vivas las memorias de eventos traumáticos ocurridos, en contraste con una narrativa común que sugiere que enfocarse en el pasado podría limitar nuestra capacidad de imaginar futuros posibles.



Detalle de obra *Como la Memoria* de Pablo Conde. MUME, 2023

2 Ver Huyssen, A. & Eser, P. (2018, 29 de junio). State of the art in memory studies. *Politika*. politika.io/fr/article/state-of-the-art-in-memory-studies



Las huellas siempre están de Pablo Conde. MUME, 2023

Andreas Huyssen, uno de los pensadores más relevantes del campo, insiste en que los discursos sobre la memoria siguen gozando de plena vitalidad, aunque estén fuertemente amenazados por la proliferación de falsas memorias, tanto del pasado como del presente.²

En la obra de Pablo Conde hay una reiteración de esta pertinencia del debate; Pablo convoca las memorias, aun como narrativas inconclusas. Incluso en la fragmentación, el contramonumento resiste, nos recuerda la imposibilidad de una memoria unificada y nos abre las puertas a pensar la multiplicidad de los relatos y la conformación de nuevas narrativas polifónicas sobre la memoria.

En esta polifonía encontramos también al colectivo Huellas de la Memoria, que enmarca sus acciones bajo el lema “Caminar y buscar.” Vemos expuestos cuatro pares de zapatos y cuatro pares de huellas verdes; son los zapatos de familiares de desaparecidos en el conflicto en México, madres, padres, hermanos, abuelos que, sin importar el monumental esfuerzo, continúan buscando los rastros de sus seres queridos, caminando largas distancias con el objetivo de develar alguna pista que lleve a la verdad de sus paraderos.

Las huellas del colectivo Huellas de la Memoria nos conectan nuevamente con Conde. En otra de sus obras en el Museo de la Memoria, vemos pasos dispersos de pies descalzos grabados en las baldosas típicas de nueve panes de las calles motevideanas. Huellas que no se borran y que Conde vincula a las secuelas vigentes del periodo dictatorial en Uruguay. En ambas obras, las huellas operan como sedimentos; en contraste directo con los esfuerzos por el olvido, las huellas permanecen, a veces sutiles, casi imperceptibles, pero todavía cargadas de historias y testimonios de una memoria que nunca llega a ser completamente aniquilada.

En consonancia, la propuesta expositiva de *Giro gráfico* en Uruguay fue central en emplear una aproximación tanto local como transnacional a la memoria. El proyecto se presentó como altamente contextual, con particular énfasis en las especificidades de Uruguay y

su pasado reciente y, al mismo tiempo, manteniendo el vínculo con experiencias similares en el continente latinoamericano.

Es justamente en el diálogo entre trabajos contextualizados en las memorias y luchas de Uruguay y trabajos que amplían el debate hacia una mirada regional y transnacional lo que permite ver líneas comunes de la lucha, de los esfuerzos en contra del olvido y la negación de las historias que desafían versiones oficiales. Como señala Huyssen:

Simplemente quiero afirmar el poder afectivo y cognitivo del arte de memoria para crear un atisbo de solidaridad humana entre culturas que permanecen, en gran medida, distantes entre sí, abrir horizontes de historia y comunidad humanas que se ajusten a nuestra convivencia en este planeta: la comparación como un desafío a la imaginación, fomentando conexiones transnacionales y aprendiendo unos de otros.³

Aun en la fragmentación de la memoria, es necesario poder pensar un compromiso ético transnacional de ver en las narrativas locales puntos de encuentro con experiencias de memorias traumáticas en otros contextos, desde nuestras realidades latinoamericanas hasta, por qué no, historias transatlánticas que resuenan por su cercanía, sin que ninguna pierda su localidad y necesidad de análisis contextual.

Reconocimiento del otro

Otra constante en las exposiciones de *Giro gráfico* en Uruguay fue la presencia de múltiples rostros. Al abrir espacio a colectivos y familiares de las víctimas, las exhibiciones reivindicaron la importancia de mirar a las víctimas cara a cara. Estar en la presencia del otro implicaba no solo un desafío ético, sino también ontológico, de reconocer al otro en su existencia y recordarnos el valor de sus vidas. Siguiendo a Mario Gil en su lectura de Levinas, “estar frente al Otro, es destotalizarme sin dejar ser lo que soy como acontecimiento”.⁴

3 Huyssen, A. & Susik, A. (2022, 16 de octubre). The utopian horizon of memory art: A conversation with Andreas Huyssen. *Los Angeles Review of Books* (p.6). Traducción propia. lareviewofbooks.org/article/the-utopian-horizon-of-memory-art-a-conversation-with-andreas-huyssen/

4 Gil Claros, M. G. (2022). Más allá de sí mismo: La ética frente al otro como aprendizaje. *Boletín Redipe 11* (9), 67-68 (p. 17). doi.org/10.36260/rbr.v11i9.1881

Los rostros buscaban nuestra mirada y nos interpelaban. En el MUME, en la sala principal, dos grupos de rostros se erigieron: por un lado, los 43 jóvenes desaparecidos en Ayotzinapa en 2014, en un hecho de nuestra historia más reciente latinoamericana; frente a ellos, los rostros de los 197 desaparecidos durante la dictadura cívico-militar uruguaya, entre 1973 y 1985. La historia se miraba a la cara y, en el medio de ese encuentro entre pasado reciente y no tan reciente, los visitantes no tenían otra posibilidad que dejarse atravesar por esas miradas, cruzarlas, verlas a los ojos de regreso. Este acto de “estar frente al otro” no se agota, sin embargo, en la simple presencia; implica también un llamado ético que demanda acción y posicionamiento político. El compromiso con el otro y una ética del otro se posiciona como una urgencia, como una necesidad de regresar al encuentro con el otro aun en lo que pareciera ser un plano de diferencias radicales e impenetrabilidad.

La responsabilidad que tenemos con el otro es una responsabilidad activa, que requiere de acción, toma de posicionamientos y reconocimiento del otro en su diferencia, sin reducirlo a nuestra propia imagen. Como menciona Gil, los otros “se presentan con sus rostros, tal como son, caracterizados por su cercanía, manteniendo su alteridad, que evita ser absorbida por la totalidad, por lo Mismo. El Otro permanece externo y se conserva tal cual a pesar de la proximidad”.⁵

En sus usos fuera de los espacios de exhibición, tanto las estrategias de Demián Flores, con sus linóleos de los jóvenes desaparecidos en Ayotzinapa, como los carteles hechos por las Madres y Familiares de Uruguayos Detenidos Desaparecidos buscan interpelar al otro en el espacio público, sacudirlo, sacarlo de su estatismo. “El Otro es un encuentro, un roce que me modifica, me sacude o, mejor, me despierta, provocando en mí un compromiso existencial, el cual, una vez llevado a cabo, genera una política intencional de relacionarme.”⁶ Tanto en espacios expositivos como en la arena pública, ese otro presente en imagen permanece externo, como propone Gil, pero posiblemente

5 Gil Claros (2022, p. 4).

6 Ibidem (p. 5).



Rostros de detenidos
desaparecidos en Uruguay



Rostros de desaparecidos en
Ayotzinapa, por Demián Flores.
MUME, 2023



Detalle de afiches del colectivo Resistencias Tipográficas. MUME, 2023

no más ajeno a nosotros: en su encuentro, el otro nos invita a que lo recibamos, que le demos acogida, que lo reconozcamos.

Responsabilidad de crear espacios de disenso para pensar futuros otros

En la sala Resistencia Popular del Museo de la Memoria, se presentó una composición de afiches del colectivo argentino Resistencias Tipográficas, cuya propuesta gráfica remite a modos contemporáneos de lucha y producción de disenso en el espacio de la calle, reafirmando la fuerza de las formas de protesta que ponen particular énfasis en la palabra y la acción colectiva.

Como mencionan Raquel Masci y Juan Pablo Pérez, coordinadores del archivo de Resistencias Tipográficas, “el coro de voces impresas en diferentes papeles de colores con tipos móviles de madera y metal multiplican la palabra gráfica ante la embestida antidemocrática y antipopular de los poderes concentrados”.⁷ Este acto de imprimir y amplificar la palabra se convierte en un gesto político que se opone a la “lógica del consenso”, aquella que, como ha descrito Jacques

⁷ Fragmento del texto que acompaña la exposición de las obras del colectivo, reproducido en este libro en la sección Catálogo.

Rancière, está insertada en un régimen policial, que opera con el intento de eliminar toda posibilidad de desacuerdo. Rancière, en *El desacuerdo: política y filosofía*, señala:

La actividad política es la que desplaza a un cuerpo del lugar que le estaba asignado o cambia el destino de un lugar; hace ver lo que no tenía razón para ser visto, hace escuchar como discurso lo que no era escuchado más que como ruido.⁸

8 Rancière, J. (1996). *El desacuerdo. Política y filosofía*. Nueva Visión (p. 21).

En este sentido, la política, entendida como *espacio de disenso*, se contrapone al régimen policial, caracterizado por silenciar voces disonantes y producir “acuerdos” artificiales, que ocultan el potencial del conflicto propio de la sociedad contemporánea. La creación de espacios para ofrecer visiones contrastadas, es decir, la apertura a la partición de lo sensible es pensada entonces como posibilitadora de lugares otros, una heterogeneidad de partes de *los que no tienen parte*, en palabras de Rancière, un quiebre con las divisiones sensibles del orden policial. Desde esta perspectiva, las propuestas artísticas contemporáneas, como en el caso de Resistencias Tipográficas, se sitúan en este umbral, abren nuevas zonas de desacuerdo, visibilización y escucha, permiten que lo negado emerja como posibilidad.

El trabajo del colectivo argentino nos recuerda nuevamente la importancia de la polifonía de voces para la construcción de memorias colectivas. Al reivindicar relatos de disenso frente a narrativas hegemónicas de violencia estatal y actos de lesa humanidad, subrayan cómo el seguir recordando y reposicionando esta multiplicidad de voces puede llevarnos a construir sociedades más éticas y responsables frente al otro. Contar y recontar sin cesar se convierte en antidoto contra el olvido. Asimismo, cuando el otro no está nos convertimos en su testigo, cargamos su testimonio, nos comprometemos con su historia, con la construcción de presentes y futuros de no repetición. En esta misma línea, obras como Magdalenas por el

Cauca actúan como testimonio vivo, recordándonos que las prácticas artísticas también son un espacio ético donde se forjan compromisos colectivos.

Las acciones artístico-políticas en el marco de *Giro gráfico* nos ofrecieron una oportunidad de pensar la centralidad de la memoria en la construcción de futuros otros, más justos y responsables, particularmente en contextos marcados profundamente por la violencia, como es el caso de América Latina. Para Paula Satne “conmemorar [las] injusticias tiene valor moral e impone demandas morales en los actores políticos de una sociedad transicional o posconflicto.”⁹

En este sentido, Satne nos avisa que los argumentos sobre el beneficio de recordar en la construcción de sociedades más democráticas son múltiples. Recordar puede ser un gran aliado en evitar la repetición de pasados violentos, sirve como una advertencia a otras sociedades que no han atravesado por conflictos similares, ayuda a reconstruir relaciones de confianza entre partes de una ciudadanía, promueve una cultura del respeto, a los otros y al valor intrínseco de sus vidas. Finalmente, Satne argumenta sobre la importancia de dar espacios a las víctimas para que se reconozca su dolor en el contexto público, y que en el diálogo y vínculo con otros puedan recuperar sus salud psicológica y afectiva.¹⁰

Imaginar futuros posibles es un esfuerzo colectivo y subversivo de exigencia por la verdad y la no repetición. Georges Didi-Huberman, quien retoma los planteamientos que hace Foucault sobre la intersección entre estética y ética, señala que la esfera estética puede abrirse a “una *ética* cuyo *estilo* sería el de, si podemos decirlo así, una sublevación presupuesta en todo ‘coraje de la verdad’”.¹¹ Así, Huyssen nos recuerda:

Debemos protegernos contra el peligro de privilegiar el pasado sobre el futuro. Los estudios de la memoria surgieron en las décadas de 1980/90 como una reacción a la pérdida de las utopías futuristas del siglo xx, pero esto no debería ser tomado como una justificación para no pensar en el futuro hoy.¹²

9 Satne, P. (2021). La ética de la memoria: una perspectiva kantiana. En N. Sánchez Madrid, J. Muñoz Velasco y J. L. Villacañas Berlanga (Eds.). *El ethos del republicanismo cosmopolita. Perspectivas euroamericanas sobre Kant*, 169-192. Peter Lang (p. 13). wlv.openrepository.com/bitstream/handle/2436/624077/Satne_La_Etica_de_la%20_Memoria_2021.pdf?sequence=3&isAllowed=y

10 Ibidem.

11 Didi-Huberman, G. (2018). El arte de la vida otra, o cómo no ser gobernado. *Chuy, revista de estudios literarios latinoamericanos* (5), 4-22 (p. 8). revistas.untref.edu.ar/index.php/chuy/article/view/236/197.

12 Huyssen & Eser (2018, p. 3). Traducción propia.

Nos enfrentamos a la responsabilidad de apertura de espacios otros, espacios de disenso, de sublevación. Por algunos meses, en Uruguay, *Giro Gráfico* lo fue, momentáneo, frágil, pero intentando erigirse, desde la resistencia de las prácticas artísticas colectivas, frente a las fuertes aguas del olvido. La memoria, lejos de ser un ancla, fue un faro que iluminó nuevos caminos para ensayar futuros posibles, más comprometidos y solidarios.



Chicha: contraestéticas desde el arte pop/ular peruano

Alfredo Villar

Un fantasma recorre las gráficas pop/ulares latinoamericanas. Es el fantasma de la chicha. Nacida como una estética asociada a la música tropical peruana, la gráfica chicha fue la primera gran conquista visual de una masa que se desbordaba invadiendo las ciudades y transformando sus periferias en nuevos centros de creatividad. El cartel serigráfico chicha comenzó a inundar las calles de la ciudad de Lima a comienzos de la década de los ochenta, de una manera tan subversiva e ilegal como el grafiti lo hacía por aquellos años en la ciudad de Nueva York. Ambos cambiaron el rostro de esas dos megaciudades y de sus naciones, y aunque el grafiti y el hip hop sean ahora globales, gracias al mercado capitalista que cooptó rápidamente sus aristas más rebeldes, la chicha, tanto gráfica como musicalmente, asoma como una alternativa aún indisciplinada y cuestionadora de las estéticas occidentales.

Hay dos elementos claves para comprender esta “contraestética” chicha: por un lado, las tipografías lúdicas y sorprendentes que pueden llegar a usar los rotuladores y artistas del cartel y, por otro, su uso del color, donde sobresalen las fosforescencias. Por el lado de las tipografías podemos rastrear la apropiación de distintas estéticas foráneas que provienen del diseño gráfico de las tapas de discos, pósteres, logotipos y *stickers*; no es casualidad que las tipografías de la mayoría de las agrupaciones chicha hayan sido diseñadas primero para las cubiertas de los discos de vinilo, realizadas en aquel entonces bajo la técnica de la fotomecánica. Estos diseños, después, pasaron a los carteles publicitarios para conciertos; en un principio, estas publicidades se hacían en *offset* con letras rectas, pero cuando pasaron a elaborarse de manera artesanal esto permitió dibujar las letras y hacerlas más originales y vivas. El proceso de impresión que se empezó a

Alfredo Villar Lurquin (Perú) tiene estudios de lingüística y literatura por la Pontificia Universidad Católica del Perú y de historia del arte por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Es curador, poeta, DJ e investigador en arte, con énfasis en arte popular y amazónico.

Página opuesta:
Monky/Cholita chic, *Cholita chic*,
2019, serigrafía

usar fue el serigráfico y, al comienzo, no se utilizaban colores *flúor* porque no se encontraban entonces esos pigmentos para papel –recién esto será posible en la segunda mitad de la década de los ochenta.

El uso de las fosforencias en el arte popular peruano nos remite a la peculiar antropofagia y a ese “colonialismo invertido” que consiste en canibalizar las influencias foráneas e imperiales y crear no un discurso anti, pos o decolonial, sino uno más complejo, donde lo occidental es parte de un banquete que se devora y se devuelve totalmente transformado. Esta metamorfosis caníbal de lo imperial y lo colonial es, quizás, una de las características más importantes de las culturas pop/ulares latinoamericanas, que la música y la gráfica chicha han llevado a sus extremos.

¿Cuándo se comenzaron a utilizar las fosforencias en el arte pop/ular peruano? Este producto apareció por primera vez a fines de los años cincuenta, en forma de pintura esmalte, y se comenzó a usar, según el testimonio del artista callejero Rodolfo Ponce el Caribeño, para pintar las partes traseras de los camiones de carga. Pocos años después, aparecería una de las primeras tipografías populares, la denominada *carga máxima*, que se usaba también para los camiones, pero que se extendió por todo el país convirtiéndose en una de las tipografías vernaculares más usadas hasta la actualidad.

Las fluorescencias y fosforencias se pueden encontrar en la naturaleza, ya sea en rocas o en algunas especies marinas, pero su aislamiento como producto industrial se lo debemos a los hermanos Switzer, que, en la década de los treinta, crearon las primeras pinturas fosforecentes y fundaron la aún vigente compañía Day Glo. Los primeros usos de estos pigmentos fueron tanto para la cultura del entretenimiento como para la industria bélica del imperio norteamericano, durante la Segunda Guerra Mundial. En los años sesenta, estos colores fueron apropiados por la escena musical psicodélica, pero también fueron esparcidos en Latinoamérica en forma de anilinas sintéticas por los Cuerpos de Paz. Creados por Kennedy como parte

de la contracampaña imperial para evitar nuevos focos guerrilleros en nuestro continente, los Cuerpos de Paz brindaban atención médica, alimentos y demás donaciones, pero, a su vez, ejercían una vigilancia panóptica sobre las poblaciones más empobrecidas. Lo que es importante entender aquí es cómo la introducción de las anilinas sintéticas en las poblaciones campesinas de los Andes peruanos significó toda una revolución en la textilera vernacular. Lo que sucedió fue que, hasta la llegada de las donaciones de estos pigmentos industriales, las ropas y textiles andinos se teñían de manera natural utilizando pigmentos minerales o vegetales, y la llegada de la anilina sintética simplificó este proceso, que se masificó rápidamente. Pero, además de esta revolución, hubo otra cromática con la introducción de las anilinas fosforescentes: “colores escandalosos”, como los llamaba la abuela del pionero de los carteles chicha Pedro Rojas, alias Monky, quien la recuerda teñiendo prendas con estos pigmentos a fines de la década de los sesenta.

Es un fulgor de la memoria de mi infancia y adolescencia la presencia de los ovillos de lana flúor brillando intensamente bajo el sol de ciudades como Arequipa o Cuzco, así como la imagen destellante de mujeres del Ande con faldas y chompas naranjas, rojas y amarillas neón iluminando las grises calles limeñas. Actualmente, no hay textil andino que no tenga la presencia de hilos con aplicaciones flúor, ya que este producto proveniente del imperio que nos coloniza ha sido canibalizado hasta convertirse en algo principalmente local y vernacular, una apropiación transcolonial podríamos decir. Pero esto no solo sucede en Perú, el uso del color flúor se ha vuelto parte de casi todos los productos artesanales del continente; cuando Pixar mira a México lo hace bajo lentes fosforecentes, y eso que se ve como una señal de identidad nacional es lo más transnacional que existe.

Aunque el uso de la fosforencia para casar una cultura musical con una visual es principalmente chicha, también se puede encontrar en la cultura picotera del caribe colombiano. Los colores flúor en los



Taller de afiche chicha de Monkey, alrededor de 1986. Fotógrafo desconocido



Rodolfo Ponce el Caribeño. Fotografías: Ruta Mare



Tapa de vinilo del grupo Alegria,
1985

parlantes de los *sound systems* y en los carteles pintados a mano es algo que caracteriza esa escena local, pero ella, a diferencia de la chicha, no ha tenido proyección nacional.

La antropofagia chicha peruana se acelera en la década de los ochenta, pero también podríamos rastrear sus hibrideces hasta la época colonial, sobre todo en las piezas arquitectónicas del barroco andino, que entremezclan estilos occidentales, orientales e indígenas en una amalgama indefinible. A veces, al contemplar las iglesias del sur andino, no puedo evitar asociar sus frondas de piedra y caprichosas figuras con los juguetones amarres tipográficos de algunos logotipos de grupos chicheros.

Cambio, no cumbia

En la década de los noventa, el populismo del régimen de Fujimori encontró en la música y la cultura chicha una fuente para crear un entretenimiento evasivo que hiciera olvidar a la masa la barbarie política que vivíamos. El uso de grupos y canciones de tecno-cumbia para las campañas del Chino y de los tabloides denominados como “diarios chicha” para la demolición de políticos opositores fueron la constante en esos años. Es interesante cómo la desregulación neoliberal abarcó casi todos los aspectos de la sociedad peruana, por lo cual se empezó a hablar hasta de “política chicha” o de “cultura combi” para explicar la anomia y la informalidad del capitalismo salvaje que vivíamos. Pero explicar lo chicha únicamente como la transgresión y la negación de cualquier legalidad es solo ver un lado de la cultura popular, el más hiperindividualista y psicótico hasta el tánatos. Los diarios chicha eran la representación impresa de esa esquizofrenia de las pulsiones, donde el deseo sexual se mezclaba con el morbo criminal: las *vedettes* mostrando sus pulposidades al lado de cadáveres. Tabloides sensacionalistas que considero como un tipo de chicha bastarda, que confunde lo popular con la ansiedad chabacana, a la masa con la irracionalidad y el egocentrismo neoliberal. Quizás la pieza fílmica más representativa de

aquellos años sea la película de serie B *Mi crimen al desnudo*, del Ed Wood peruano Leónidas Zegarra. Calificado por algunos como el peor cineasta peruano, en realidad, Zegarra era un diestro artesano de lo popular que, inspirándose en la estética chirriante de los diarios, la *mass media* y la farándula chicha, logró crear una obra hilarante y perturbadora a la vez, fusionando morbosamente erotismo y crimen, agregando dosis de locura y alucinación nunca antes vistas en el cine peruano.

A fines de los noventa, la luna de miel neoliberal con la masa comenzó a resquebrajarse, y es por esa época que las movilizaciones populares empezaron a encontrar un eco en los colectivos artísticos y ONG de la mesocracia. Fue entonces que el afiche chicha encontró una funcionalidad más allá del simple hecho publicitario de anunciar conciertos. Es así que instituciones como el Instituto de Estudios Peruanos (IEP), los Servicios Educativos Rurales (SER), el Estudio para la Defensa de los Derechos de la mujer (DEMUS), organizaciones como el Movimiento Homosexual de Lima (MOHL) y feministas como Flora Tristán encargaron afiches chichas para campañas por más derechos políticos y civiles, confrontando al fujimorismo por lo que verdaderamente era: una dictadura. Proyectos como La Perrera o Las Pelangochas, colectivos como Sociedad Civil, artistas como Christian Bendayán, Lucuma, Giuseppe Campuzano, Natalia Iguñiz, Susana Torres, Félix Álvarez, entre otros, usaron elementos de gráfica chicha o realizaron afiches flúor. Fue fundamental, en este proceso, la participación de los talleres de impresión de Cailoma y Rufino Torrico, Serigrafía Vanessa, Serigrafía Gisela, pero, sobre todo, de Visual Urcuhuaranga Sociedad Anónima (VIUSA), dirigido por Fortunato Urcuhuaranga, un locutor y promotor de eventos folclóricos que se introdujo en la década neoliberal a trabajar como publicista callejero. Fueron sus hijos Edinson y Elliot los que aportaron el lado creativo de la empresa familiar que mejor entendió las otras posibilidades que se le abría al afiche chicha. Elliot Urcuhuaranga se convertiría en el artista

Elliot Tupac y llevaría el cartel, pero, sobre todo, la tipografía, a niveles de refinamiento y experimentación nunca antes realizados. Elliot ha destacado también como artista urbano y muralista, y el usar espacios públicos le ha permitido, de alguna manera, escapar a la privatización y fetichización del arte chicha para usos corporativos.

Toda esta nueva experiencia de colaboraciones mesocráticas, burguesas ilustradas y populares tiene una primera revisión en la exposición “Neón colonial. El afiche chicha en el arte, 1992-2004”, realizada por el curador Gustavo Buntinx y Susana Torres. Las colaboraciones de Micromuseo con Lucuma, Elliot Tupac y talleres y artífices populares señalaba la posibilidad de nuevos caminos para el arte pop/ular, ahora encaramándose en el frágil ecosistema artístico peruano de galerías y espacios museográficos.



Afiche de Micromuseo para la exposición “Neón colonial”, 2004

Sabor y saber pop/ular

En el año 2005, el colectivo Kacharpari (Christian Bendayán, César Ramos, Santiago Alfaro y Alfredo Villar) realizó una serie de conferencias con artistas populares llamada “Sabroso: encuentro con los sentidos populares”, donde se le daba voz y protagonismo a figuras de la música y la gráfica chicha. Para anunciar los eventos se hizo un afiche flúor de dos cuerpos, impreso por Serigrafía Vanessa. Posteriormente se publicó una revista, también diseñada por Bendayán, que era un homenaje cromático tanto al cartel chicha como a la pintura callejera y rescató el testimonio de personajes como Delia Flores o Jaime Moreyra. Los proyectos de Christian Bendayán, como artista y como curador, me habían llamado siempre la atención, desde el año 2001, cuando pude ver una exposición curada por él que me impresionó sobremanera: “Puro sabor: el arte popular urbano de Iquitos”. Esta reunión de artífices amazónicos fue definitiva en plantear museografías que desafiaban el arte contemporáneo desde lo popular. Mucho más complejas fueron las experiencias de “Poder Verde I” (2009) y “Poder Verde II” (2010), donde tuve la oportunidad de asistir

en la curaduría, ya que, además de arte pop/ular, se hacía dialogar arte indígena, visionario y amazonista. La puesta en escena de ambas exposiciones convirtieron el Centro Cultural de España en un enclave amazónico, donde debutaron bandas como Los Chapillacs y se resucitó del olvido a Los Wembler's de Iquitos. Poco después de la primera exposición, en junio del 2009, ocurrieron los luctuosos sucesos del Baguazo, que significó el enfrentamiento y muerte de 33 personas entre indígenas y fuerzas del orden. Las piezas de "Poder Verde II" fueron una respuesta desde el arte a este suceso, como las *Llanchamas* de Luis Torres, grabadas con oro negro (petróleo) recordando a los muertos y desaparecidos del río Utcubamba, o las pinturas de reivindicación indígena de Brus Rubio. Pero hay una pieza que me interesa mencionar especialmente y es la que hicieron en colaboración Christian Bendayán con Daysi Ramírez. La sencillez y, a la vez, la magnitud del significado de esta tela kené con la estructura de un cartel chicha es enorme: siguiendo la regla semiótica de colocar en la parte superior izquierda la fecha, en la parte superior derecha, el lugar y en la parte central, el nombre de los grupos, se dispuso el "5 de junio" y la "Curva del Diablo BAGUA" arriba de la tela y, en su parte central, se colocaron los nombres de los dos grupos más famosos de cumbia amazónica con sus tipografías características. El mensaje central decía así: "La selva está KALIENTE, pronto habrá una EXPLOSIÓN en la Amazonía". Un *detournement*, pero, sobre todo, un manifiesto político que es, a la vez, un gran homenaje al cartel chicha y al arte indígena.

Toda esta experiencia curatorial se sumó a mi trabajo personal de investigación con la gráfica pop/ular en "A mí qué chicha I" (2013), explorando sus manifestaciones en Lima, y en "A mí qué chicha II" (2014), explorando todo el Perú. En la primera versión, gracias a la guía de Elliot Tupac, pudimos encontrar a uno de los cartelistas chicha de comienzos de los ochenta: Pedro Rojas o Monky, con quien pudimos conocer un poco más sobre los orígenes del cartel chicha, su evolución a la policromía flúor y sus



Textil shipibo y afiche chicha
hecho en colaboración entre Daysi
Ramírez y Christian Bendayán.
Fotografía: Christian Bendayán

influencias fuertemente marcadas por la textilería del Valle del Mantaro. Y es que el manto típico del Valle del Mantaro es fondo negro con flores de colores intensos. El afiche chicha tradicional cromáticamente es lo mismo, aunque con letras en vez de flores. Este ha sido renovado en los últimos años por la cartelaría piurana y norteña, que empezó a jugar con fondos multicolores; pero el cartel clásico chicha ha sido, sobre todo, una creación de artífices huancas, donde Monkey es pionero junto con Juan Tenicela, los hermanos Barreto y Santana. El único de esa primera generación que ha podido regresar al afiche ha sido Monkey, quien por su carácter díscolo, de campesino extraviado en la ciudad, primitivo casi, representa el estilo más salvaje y *brut* del arte chicha.

La elaboración de cartel chicha, creado entre Huancaayo y la ciudad de Lima, se expandió rápidamente por todo el país; actualmente no hay ciudad mediana que no tenga un afichero local y, en el norte, sobre todo por el reciente éxito de la cumbia de esa zona, los talleres se han multiplicado, siendo la región de Piura el lugar de mayor producción junto con Lima. Los talleres en la capital llegan a la docena que firman con el nombre de la empresa, aunque hay muchos anónimos que podrían duplicar esa cantidad. La ventaja del cartel chicha es que es un modo de impresión que, a pesar de que requiere buena cantidad de mano de obra, usa un material de producción barato ya que se trata de una serigrafía sin malla quemada, sobre *stencil*, lo que lo hace más trabajoso, pero también más económico.

En 2015, Elliot y Monky viajaron a Washington DC, bajo mi curaduría, para el Folklife Festival organizado por el Smithsonian Institute. Fue el encuentro y casi desencuentro entre dos formas de asumir el arte chicha casi opuestas, una más atenta a lo formal y la

Carteles de Chicha Ads en Washington DC.
Fotografía: Nomu Nomu



otra más desbordada. Pero, después de estas primera y segunda generación, había aparecido una nueva ola de artistas de origen popular y provinciano que estudiaban en Bellas Artes y que hacían un arte chicha que usaba tanto la mano alzada como lo digital: Alinder Espada, Yefferson Huamán y Gonzalo Leandro crearon inicialmente un colectivo llamado Ruta Mare, que después se separó para conformar Carga Máxima y Brocha Gorda.

En el año 2019, recibí el encargo de un colectivo de artistas de Washington DC que querían hacer una campaña política con afiches chicha. Se encargaron ocho pósteres con lemas políticos a favor de un candidato a la alcaldía afroamericano y rapero; los lemas cuestionaban los programas oficiales, rechazaban la represión policial del Immigration and Customs Enforcements (ICE, Servicio de Control de la Inmigración y Aduanas de los Estados Unidos) y la precariedad de la vida en los barrios africanos, y reclamaban por casas fuera de la especulación inmobiliaria. El diario *Washingtonian* denominó a aquella como la mejor campaña política que hubiera llegado a DC, y aunque no puedo tener certeza de eso, sí puedo reconocer que el cartel chicha es capaz de transmitir un mensaje poderoso desde lo político, ya que el color y las formas se vuelven gatilladoras de sentido.



Cartel de Chicha Ads

Para realizar estas piezas conformamos un colectivo que denominamos Chicha Ads, junto con Edinson Urcuhuaranga, Monkey y Yefferson Huamán. El proceso, después de la idea original, pasaba por el lápiz de Monkey para el diseño de las letras, luego por la digitalización y composición visual de Yefferson y, finalmente, por la impresión de Edinson. En la pandemia, el colectivo recibió un estímulo económico para realizar un proyecto serigráfico; optamos por cuatro grandes personajes de la cumbia y el folclore: Chacalón, Princesita Mily, Juaneco y Flor Pucarina.

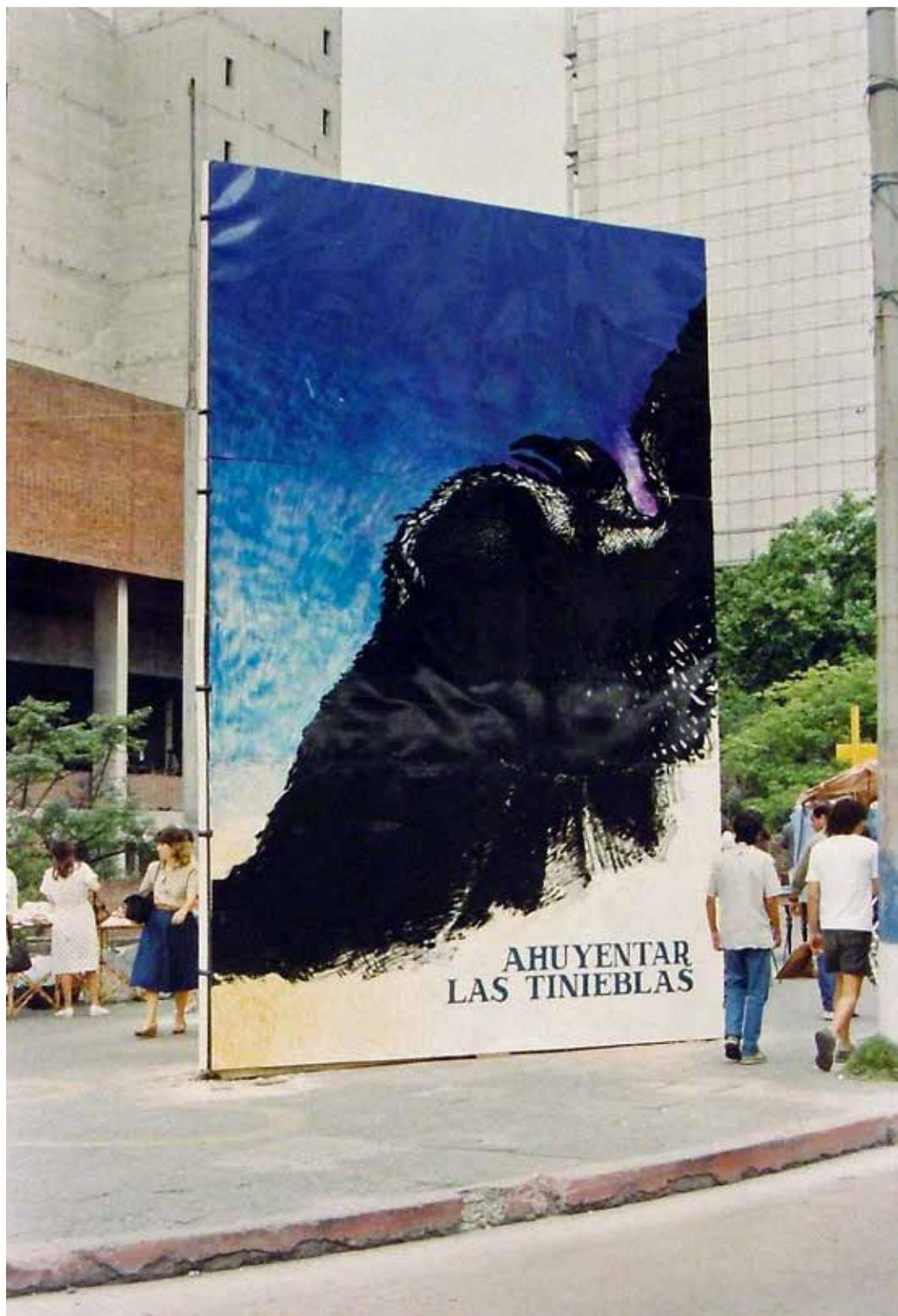
En 2021, se realizó la primera exhibición colectiva de carteles chicha fuera de Perú, durante el festival de Biarritz, llamada “Neón Chicha”, que después estuvo de gira y se metamorfoseó por Europa, durante ese

y el siguiente año, en ciudades como Madrid, París, Toulouse, Vilna, Londres y Newcastle (en 2023 viajaría a Montevideo como parte de *Giro gráfico*). Pero el proyecto más interesante como propuesta museográfica fue *Chicha Land*, una instalación de objetos chicha y otros encontrados en las calles europeas, muy en el espíritu de las ambientaciones de Georges Adéagbo, donde el cuarto oscuro realizado por Yefferson fue uno de los puntos altos.

En la actualidad, el cartel chicha se ha convertido en un paisaje habitual en publicidades corporativas, campañas políticas, programas de tele y diseño gráfico. Aparecen nuevos artistas que utilizan las fosforecencias, como Martín Yepes, o que renuevan el cartel como *nación chicha*. Parecería que esta “contraestética” se está volviendo parte de la hegemonía local, pero es un triunfo más simbólico que político, y muchas de las apropiaciones resultan superficiales y carecen de riesgo y aventura compositiva. Se cree que solo usando colores neones y repitiendo un mismo estilo de letra *script* se logra un “diseño chicha”, pero quienes conocemos el cartel y la gráfica pop/ular notamos las imitaciones *truchas* y desangeladas. La potencia del cartel se encuentra todavía en su capacidad de invadir espacios públicos, cambiar el paisaje urbano y seguir anunciado la siempre postergada victoria de la masa. Porque *lo chicha es la promesa de lo popular tomando el poder*.



Instalación *Chicha Land*.
Fotografía: Charlotte Béja



Que vivan los estudiantes (en la calle)

Sebastián Alonso y
Fernando Miranda

Que vivan los estudiantes (en la calle) o *Contra el entierro de la Universidad* son formas de paráfrasis textuales a favor de la posibilidad de encontrar, en distintos archivos universitarios, los antecedentes de las líneas de larga duración que nos llegan, desde los años sesenta hasta hoy, como movimientos circulares y persistentes.

Las narrativas gráficas y visuales de entonces, las de 1968, son continuadas por las que podemos reconocer en el tiempo final de la dictadura uruguaya (con la llamada generación de 1983), o la del acto estético y político de forrar de tela negra el edificio central de la Universidad de la República –como lo hubiera podido proponer Christo– en 1994, o las experiencias gráficas del estilo de combinación gráfica –y tipográfica– en formato de acción colectiva.

El relato visualizado de los estudiantes como movimiento renovado en ilusión de continuidad y el luto –o el entierro simulado, da igual– ante la permanente acción supresora del poder contra la universidad pública son una constante de expresión de las luchas urbanas más genuinas de la ciudad, y esas parecen no tener fin evidente ni próximo. Este relato nos habilita a pensar en una activación permanente, en una inevitable condición circular.

La universidad, y particularmente el movimiento estudiantil, tuvieron un rol central en la vida política de los años sesenta. Sin embargo, volvemos al inicio, el vasto material de archivo sobre las acciones públicas de demostración contra los regímenes autoritarios no puede entenderse solo por los muros y el papel, sin el entramado múltiple de las visualidades del cine experimental, el registro fotográfico o el testimonio más urgente en el grito y la consigna.

La caracterización de una federación universitaria tercerista y la participación de la Escuela Nacional

Sebastián Alonso (Uruguay) es artista y curador, investigador en régimen de Dedicación Total en la Udelar y profesor titular del Taller de libre orientación estético-pedagógica “Sala de pruebas” de la Facultad de Artes. Es miembro de la Red Conceptualismos del Sur y coordinador de Proyecto CasaMario, cuyas prácticas curatoriales ponen en tensión la relación entre arte y política, en los ámbitos del arte contemporáneo, la cultura visual y la pedagogía. En los años recientes, Alonso ha enfocado sus prácticas en los modos de colaboración entre artistas, colectivos, organizaciones e instituciones.

Fernando Miranda (Uruguay) es decano, investigador y docente de la Facultad de Artes de la Udelar, doctor en Bellas Artes con orientación en Educación Artística por la Universidad de Barcelona y licenciado en Ciencias de la Educación por la Udelar. Integra comités científicos de revistas internacionales y ha sido investigador en colaboración con las universidades públicas de Barcelona, Navarra, País Vasco y Valencia (España) y de Goiás (Brasil), entre otras.

Página opuesta:
ENBA, campaña gráfica “Por los pueblos y su cultura en libertad”, 1990

de Bellas Artes (en el caso uruguayo y como entidad autónoma y disruptiva en esas tensiones de fuerzas sociales en puja) explican y expresan la parte más evidentemente revulsiva de la gráfica (in)surgente.

Las campañas públicas de la Escuela en Montevideo establecen una verdadera relación con el medio social, sin intermediación de la superestructura de la construcción partidaria ni de la “corrección” política. Las acciones están soportadas en la acción gráfica como forma expresiva estética y política que da cuenta de la realidad del momento —y de su espacio—, al tiempo que cuestiona, critica, promueve y reflexiona socialmente y en colectivo, sin la pretensión autoral.

Los espacios urbanos, las calles de la ciudad, son los lugares ampliados sobre los que se proyecta y ejecuta el desborde de la institución universitaria y la trascendencia de sus muros, físicos e imaginarios, para la acción gráfica directa. Para esto, la referencia autoral sale de la individualidad pretenciosa del nombre propio y se configura como marca colectiva, de la forma y del dibujo, contenida en diversos soportes. Allí es donde la reproductibilidad expresa su potencial y multiplica sus efectos.

En otro orden, las y los protagonistas de estas actividades encuentran en las acciones públicas un vehículo para expresar gráfica y performativamente sus reclamos y opiniones sobre el acontecer político y social. Los cuerpos, la gráfica, el volumen en el espacio y la acción furtiva constituyen un cuerpo de lucha que se mueve orgánicamente en lo urbano.

Relevamos decenas de formas simples, casi mínimas, evocadoras de una posibilidad a desarrollar. Buscamos en cientos de hojas amarillentas que aún conservan, con ánimos de perpetuidad porfiada, juegos de colores primarios y sus opuestos.

Las combinaciones de dibujos y relaciones cromáticas relevadas poseen una clara ingenuidad forjada en el tiempo transcurrido, conservando aún una noble intención de atrapar ideas pedagógicas y diseminarlas como manera de acción social de los años sesenta. Gran parte de aquellos ejercicios evocarán la



Mario Handler, *El entierro de la Universidad*, 1965
Película 16 mm, silente, 2' 55"



Abajo el miedo, 1969. Taller imprenta de Bellas Artes, imprenta y serigrafía, tríptico, 75 x 36 cm



ENBA, campaña gráfica "Por los pueblos y su cultura en libertad", 1990



Udelar, fachada de la Facultad de Derecho cubierta de negro. Huelga en defensa de la universidad pública, mayo de 1994. Edición de la intergremial de la Escuela Nacional de Bellas Artes



Capturas de video cedidas por el Área de Foto-Cine-Video de la Facultad de Artes



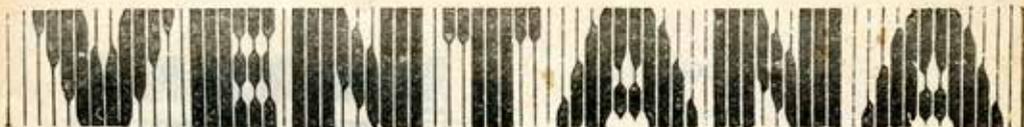
modernidad europea –como una variedad diatópica del lenguaje de la Bauhaus– para involucrarse con los conceptos educativos de la Escuela Nueva y su, por la época, esperanzada transformación del mundo.

Tomamos la gráfica en tanto origen posible de la experiencia educativa de las artes visuales en la universidad de los años sesenta. Es necesario comprender cuánto fue –sigue siendo– útil, desde sus condiciones objetivas de forma y color, para construir la ilusión de la reforma educativa.

La gráfica se expandió en expresiones variadas y múltiples que combinaron el ámbito más acotado y fermental de los talleres universitarios con la acción pedagógica masiva. Y esta acción, a su vez, salió del marco institucional para expresarse tanto en el rol pacífico del vínculo con lo social como en la confrontación callejera. La gráfica habitó los diseños, los barrios, las calles, las publicaciones, las marchas, los reclamos. No fue el fin, fue el instrumento, y permitió hacer literalmente visible la idea educativa de una generación.

La añoranza no nos conducirá a la revuelta (ya no alcanza solo con saber que lo que fue no volverá), sino que el sentido deberá encontrarse en la acción afectada de pasión e inspirada de ideas.

Somos contradictoriamente pacientes respecto a una necesidad urgente, y nos moviliza la posibilidad de un proyecto diseñado en colectivo. Ahí está el desafío de reconocer lo esencial e imprescindible, la evidencia visual, recogiendo materiales, fotografías, esquemas, películas, dibujos y muchos ejemplos variables de lo gráfico. Es necesario saber del pasado, pero el reto es graficar la utopía y construirla de modo proyectual: gestionar su idea y dibujarla, ponerla en juego y en debate desde la expresión visible. Transitamos la experiencia educativa en diferentes momentos; por lo que ahora hay que imaginar el futuro, pensar, actuar y hacerlo gráfico.



2

VALOR \$ 30.00

BOGOTA - COLOMBIA

GAY

TECNICAS DEL AMOR GAY

**LA LEY Y LA
HOMOSEXUALIDAD**



**LESBIANISMO /
FEMINISMO**

OCTUBRE

LIBERACION PARA QUE?

Fernando Alvear

Cuerpos gráficos

**Fernando Davis,
Guille Mongan
y Paulina E. Varas**

Nada más frágil que una matriz de cartón que será utilizada una y otra vez para marcar un muro, una calle, una camiseta o cualquier otro soporte que multiplicará su imagen. Un artefacto portátil que se inscribe en una economía del reciclaje y una política del “hazlo tú mismx”, un dispositivo gráfico reutilizable y un modo de hacer, susceptible de ser socializado entre muchxs. La delicadeza con la que debe desprenderse esa matriz precaria indica un modo de hacer aparecer la marca, o la imagen, como parte de un rito callejero donde el cuerpo está atento a ese despliegue. Este universo paralelo de la imagen es aquella existencia de lo tenue, de lo inacabado, de lo que está haciéndose en la medida que lo percibimos, donde radica una posibilidad para resistir el presente y componer formas subjetivas sensibles a nuestros tiempos.

Una bandera pintada a mano es arropada por una multitud de cuerpos que se ponen de acuerdo silenciosamente en el andar para que pueda leerse lo que llevan escrito sobre sí. Alrededor de un árbol se despliegan cartones, tintas, pinceles, una mesa improvisada, mallas serigráficas. De mano en mano circulan estampas, se imprimen camisetas, se lleva la gráfica sobre el cuerpo. Cuerpos gráficos y parlantes trazan en las calles coreografías políticas y polifónicas.

Hablamos de *cuerpos gráficos* para referirnos a un conjunto múltiple de artefactos sensibles y expresivos, visuales y performáticos, que introducen procedimientos y materiales precarios o devaluados, marginales respecto de la gráfica canónica y sus protocolos tecnológicos e institucionales. Desplegados, generalmente, en respuesta a una convocatoria, alrededor de un acontecimiento, una conmemoración, una denuncia, una consigna o demanda, nos interesa interrogar en qué formas estas apelaciones a lo minoritario contribuyen a hacerlas visibles y pensables.

Texto publicado originalmente en *Giro gráfico. Como en el muro la hiedra*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2022

Fernando Davis (Argentina) es profesor titular e investigador de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata y curador independiente. Integra, desde su fundación en 2007, la RedCSur.

Guille Mongan (Argentina) es curadora, docente, investigadora y artista. Magister en Historia del Arte Contemporáneo y Cultura Visual (MNCARS/UAM, España), profesora adjunta de Arte Contemporáneo B en FdA-UNLP, Argentina, y coordinadora de la plataforma RedCSur. Sus investigaciones y producciones giran en torno a las metodologías, narraciones y performatividades de la investigación artística, y a las prácticas artístico-políticas del Sur.

Paulina E. Varas (Chile) es académica e investigadora titular del Campus Creativo de la Universidad Andrés Bello y doctora en Historia y Teoría del Arte por la Universidad de Barcelona. Es miembro de la RedCSur desde 2007 e investiga sobre las relaciones entre arte, política, feminismos y producción de subjetividad. Ha publicado libros y artículos en diversos medios nacionales e internacionales.

Página opuesta:
Portada de la revista *Ventana Gay*,
octubre de 1980



Luz Donoso, matriz de calado para Ramona Parra

1 Puede hacerse un vínculo transtemporal con las obras de papel calado del artista Hamlet Lavastida presentes en la exposición.

2 Paulina E. Varas y Luz Donoso (2018). *El arte y la acción en el presente*. Ocho libros.

Estos artefactos pueden ser individuales, a manera de series gráficas realizadas por unx solx artista, o colectivos. Habitualmente tienen cierta unidad formal (formato, técnica, medidas) y un propósito: su apropiación por cualquiera, la sencillez de impresión y reproducción o el hacer evidente la suma de voces. Su producción tiene en cuenta su circulación física o electrónica, y una voluntad de socializar recursos, procedimientos y modos de hacer susceptibles de ser apropiados y puestos a circular por muchxs.

Cuerpos gráficos en la calle

Los cuerpos gráficos irrumpen y escarban en el sentido del poder mayoritario, extracciones al poder, tanto de las formas de sujeción como de los cánones o las formas de opresión. La artista Luz Donoso, en el contexto del régimen dictatorial chileno en los años ochenta, dedicó parte de su tiempo a marcar lugares de la ciudad a partir de lo que llamaba *Calados* (1978). Son marcas de pintura espray a partir de una matriz, pero también son parte de una tradición artesanal, la manualidad con las tijeras y el papel.¹ Los *Calados* aparecen y se multiplican sin ser autorizados. Permiten reproducir la imagen como un grabado impreso en un papel, como una marca, “como en el muro la hiedra”.

Los *Calados* fueron pensados inicialmente para “marcar fechas y lugares determinados de la ciudad”,² Santiago de Chile, en los inicios de la dictadura. Entonces los lugares eran aquellos donde se habían cometido todo tipo de formas de violencia, como detenciones ilegales, atentados contra la sociedad civil por parte de las fuerzas represivas, centros de detención y tortura, etc. Hay una fragilidad que se expresa, en el sentido de que aquellas marcas podrían ser “casi no vistas”, solo unx transeúnte atentx a ellas podría enfrentarse a su horror. Los *Calados* también insisten en interpelar la historia y se preguntan: ¿qué tipo de relatos interpelaremos y a quiénes recordaremos? Por ello aparecen con insistencia las imágenes de la joven comunista chilena Ramona Parra, asesinada en 1946



Luz Donoso,
Calado de Ramona Parra

por el gatillo fácil, y la imagen de Lila Valdenegro, joven mujer detenida y desaparecida en los inicios de la dictadura. En este sentido, vale preguntarse si no han sido las mujeres, relegadas históricamente de los relatos mayoritarios, quienes se toman con insistencia los espacios públicos como parte de su potencia de vida en el presente.

Mirar o no mirar, esa es la cuestión. Las imágenes fotocopiadas ya nos enfrentan a esta posibilidad de atención, desde su condición básica de la trama que la compone ya que, en su expansión del punto, puede hacerla desaparecer. Qué contradicción para este polvito negro fijado por una gran cantidad de energía que multiplica la imagen, una materialidad animista que hace aparecer espectros en tramas de zonas contrastadas. Puedo elegir no mirar, pero difícilmente puedo elegir no ver. En parte de las “acciones de apoyo” que realizaban Luz Donoso y Hernán Parada en las calles de Santiago, estas cuestiones son tensadas al pegar en un muro de la ciudad la imagen fotocopiada de un rostro anónimo, como si existiera el anonimato en un rostro en los años dictatoriales mientras miles de cuerpos eran secuestrados y otros asesinados. Pero la fotocopia del rostro permanece en el muro y dirige su mirada a quienes pasan por su lado, aunque difícilmente es vista y, por lo tanto, tampoco es retirada del muro, simplemente está allí. Estos cuerpos gráficos sin duda se potencian, desde esa invisibilidad, pero no por ello se tornan inexistentes.

Con la acción de “transformar una obra gráfica en señalización”,³ Donoso propone sacar a la calle sus grabados, que habían sido expuestos en espacios del arte, para arriesgarse hacia la posibilidad de otro sentido, pero, sobre todo, otro uso de estas gráficas. Este nuevo uso le quita algo a la imagen de su sentido artístico protegido y le otorga una cuota de fragilidad. Adherirse a un muro “cualquiera”, pero elegido para la señalización. Transformar por una urgencia, porque el uso táctico de esos cuerpos gráficos en la calle permite hacer emerger un signo de atención, ¿darle voz a un muro? Una señalización podría ser esa forma de



Luz Donoso, Sin título, de la serie *Señalamientos*, 1979

3 Varas y Donoso (2018).

devenir minoritario que algunxs sujetxs adquieren en nuestra sociedad, la potencia de vivir por momentos aquellos espacios. Ese poder de transformación procesual puede verse en estos grabados y en otras obras procesuales que, en sí mismas, tienen esa potencia de ser modificadas en algún momento de su existencia.

Voz a los movimientos del deseo

En segundo lugar, *cuerpos gráficos* también designa el despliegue de la gráfica en la calle, en medio de la protesta, como parte de la ocupación efímera en la ciudad. Las formas de esta apropiación de muros y veredas se realizan por grupos, colectivos y brigadas gráficas que, junto al paso de lxs manifestantes, empapelan vitrinas, señales de tránsito y fachadas de instituciones o edificios privados. Ocupan, de este modo, la zona temporalmente autónoma que abre una marcha por el período de su duración, ese momento donde, a pesar de la amenaza inminente e incluso de la eventual intervención policial, existe como un instante donde es posible rayar, pegar, pintar, marcar, tachar, escribir la ciudad. Para esto se requiere seguir un desplante coordinado donde se suben unxs a otrxs, se montan y escalan edificios con escobillones y tachos de engrudo, armando estructuras de apoyo mutuo, del peso de unxs sobre otrxs de una cuadra a la siguiente. Los cuerpos toman las calles y delimitan zonas con talleres efímeros, con estudios a cielo abierto, con mantas, con banderas.

En 2011, en la Marcha del Orgullo LGTTBQI y como reclamo por una ley de identidad de género en Argentina, surge ENDO, un proyecto impulsado por dos colectivos, Cuerpo Puerco y Acento Frenético, quienes ya venían trabajando –no necesariamente juntos– en torno a la deconstrucción de las identidades sexuales, de género y los cuerpos desorganizados que las “encarnan”. Durante una de las etapas del proyecto, se desplegó un dispositivo fotográfico móvil en Plaza de Mayo, que consistía en un estandarte sin fin construido con una lona reciclada que decía “Registra tu cuerpo desobediente, disidente, desterritorializado,



Cuerpo Puerco/Acento Frenético, proyecto ENDO, 2011

desorganizado”, y un taburete en el que podían sentarse las personas que decidían fotografiarse. El objetivo era poder armar una imagen de esa multiplicidad de cuerpos con todas las imágenes recopiladas de torsos, superponiéndolos en capas de transparencia para devenir un cuerpo colectivo, vibrátil. La plaza devenía esa zona temporalmente autónoma.

Cuando se arma una malla serigráfica de manera casera se tira una moneda sobre ella para ver si está tensa. Si rebota, la tela estará lista para recibir su futura imagen. Es un secreto a voces que el látex, utilizado para efectos especiales en el cine, puede usarse para dibujar las imágenes que se quieren multiplicar. También se ha hecho popular el uso de radiografías cortadas cuidadosamente como espátula para tapar los poros donde no ha llegado el bloqueador. Así como estas hay muchas más técnicas, secretos, consejos o “inventos” que van adaptándose según los contextos y situaciones. A veces estos saberes se materializan en pequeños fanzines que circulan de mano en mano, o van transmitiéndose de manera oral.



Serigrafistas Queer, *Abecedario invertido*, 2014

En los encuentros de Serigrafistas Queer, compartir estos saberes es uno de los objetivos. Enseñar la técnica de serigrafía artesanal mientras se conversa, discute, se prueban dibujos y consignas para luego llevarlos colectivamente al espacio público. En sus inicios, Serigrafistas Queer organizaba sus reuniones previamente a la marcha del orgullo LGTTTBIQ en Argentina y muchas de las imágenes que surgían estaban en relación con los reclamos de ese momento. Así, de manera simple, con una pequeña mesa armada para la ocasión, quienes quieren ofrecen sus camisetas para ser estampadas y llevar las consignas sobre sus cuerpos. En ese mismo gesto de desnudar el torso y luego volver a arroparlo con la imagen elegida, Serigrafistas Queer convocó, en 2015, a llevar de manera colectiva una bandera que para poder cargarla era necesario vestirse con la ropa cosida detrás de ella, una bandera para llevar con el cuerpo o ser cuerpo con ella. La bandera recuperaba una frase de Suely Rolnik invitándonos a dar “voz a los movimientos del deseo”.

Banderas/cuerpos, camisetas/consignas, así a lo largo de más de una década y mutando, Serigrafistas Queer viene ocupando las calles. Parte de ello puede verse en la performance de Mariela Scafati, *Ni verdaderas ni falsas* (2013), quien convoca a la experiencia corporal de la memoria vistiendo sobre su cuerpo, una sobre otra, parte de las camisetas estampadas por Serigrafistas Queer y su anterior colectivo, Taller Popular de Serigrafía.⁴ Una a una, con parsimonia y modificando su respiración, Scafati va colocando una camiseta sobre la otra deviniendo un archivo parlante.

Los artefactos gráficos que se portan sobre el cuerpo, o son llevados por este, funcionan a la manera de “extensiones” del cuerpo político colectivo (carteles, remeras, camisetas, pancartas, pecheras).

Cuerpos gráficos fuera de registro

Los primeros colectivos de liberación sexual surgidos en América Latina a lo largo de los años setenta—entre otros, el Frente de Liberación Homosexual (FLH) de Argentina, el Grupo Lambda de Liberación Homosexual y el Frente Homosexual de Acción Revolucionaria (FHAR) de México, el Somos: Grupo de Afirmação Homossexual de Brasil y el Third World Gay Revolution de Nueva York, impulsado por activistas latinos y afroamericanos— articularon sus principales demandas políticas en contra del autoritarismo, la moral represiva y la persecución y patologización de las sexualidades no normativas, tanto en la ocupación de la calle como a través de la publicación de un cuerpo múltiple de piezas gráficas, como revistas, declaraciones, volantes y obleas adhesivas, entre otras. Se construyó un nosotros colectivo que se reconocía como parte de una minoría históricamente oprimida. Una imagen reiterada en algunos de estos grupos, como parte de un vocabulario visual compartido, es un triángulo invertido, en ocasiones pintado de rosa, como el de los prisioneros homosexuales en los campos de concentración nazis.⁵ Uno de los militantes del FLH argentino recuerda algunas acciones “secretas” realizadas en medio del *yire* clandestino en

4 Sin que Serigrafistas Queer sea necesariamente una continuación del Taller Popular de Serigrafía, ambos colectivos comparten el modo de hacer, que se podría resumir en participar en asambleas, encuentros y espacios de discusión en torno a las urgencias políticas para luego llevar lo discutido a una consigna. Esta (compuesta a veces solo de texto o acompañada por dibujo) será multiplicada en un taller de serigrafía, improvisado donde sea necesario para serigrafiar, pintar banderas o estarcir la imagen que pide el momento.

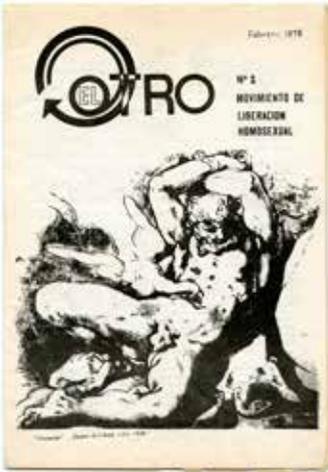
5 Este signo será retomado por ACT UP (AIDS Coalition to Unleash Power) a finales de la década de 1980.

baños de subterráneos y cines: “Te llevás en el bolsillo [un marcador] y cuando estás en cualquier tetera, cualquier baño público, escribís el triangulito, FLH y una consigna mínima... ‘Animate’”. Se trató, por lo tanto, de politizar el espacio público en sus ordenamientos heterocentros —tensionando, al mismo tiempo, las divisiones normadas entre lo público y lo privado— al visibilizar una sexualidad sancionada como enferma y vergonzante.

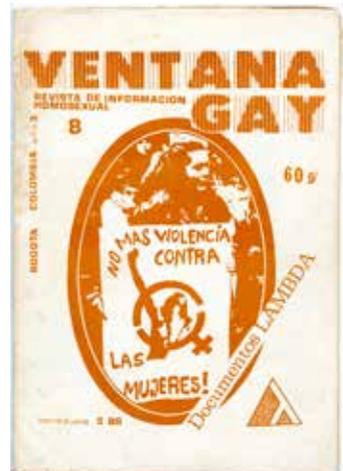
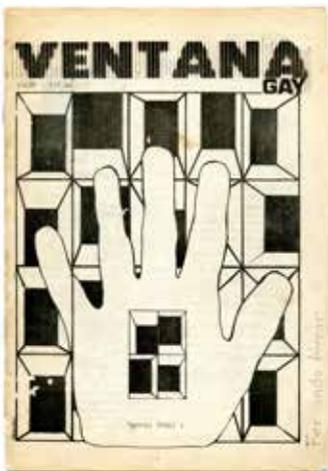
Una de las principales apuestas de estos grupos fue la de producir una teoría —o, más precisamente, un cuerpo de saberes minoritarios— que desmontase críticamente los discursos legitimados en torno a la homosexualidad y proporcionar un marco para una conceptualización del deseo homosexual en su potencia revolucionaria. Una teoría como forma de acción política y parte de un conjunto de estrategias situadas, desde donde interpelar un contexto atravesado por el llamado colectivo a una transformación radical de la existencia. Publicaciones como *Homosexuales, Somos, Sexo y Revolución, Afuera, Nuestro Cuerpo, Política Sexual, Pa’ fuera!, Lampião da Esquina, Ventana Gay* o *Entendido*, entre otras, fueron soporte de circulación de ensayos y pronunciamientos de estos movimientos. Elaboraron también una serie de imágenes y regímenes sensibles que, a contracorriente de las representaciones dominantes de la homosexualidad en los medios de comunicación, contribuyeron a habilitar formas minoritarias de la imaginación política junto con la invención de subjetividades disidentes.

La fotocopia, uno de los recursos más extendido entre los colectivos activistas, fue utilizada también por artistas en esos años. Así, la experimentación con la impresión por fotocopia en las obras de Hudínilson Jr. —en las que la reiterada referencia al mito de Narciso traza una analogía entre el espejo de agua y el espejo de la máquina fotocopidora que “copia” el cuerpo desnudo del artista— y las “autocopias” de Claudio Perna⁶ tensionan los fragmentos del cuerpo fotocopiado entre el registro homoerótico y la proximidad del detalle que opaca, mancha y estalla la

⁶ Perna desarrolla su obra en Venezuela, donde se establece en diciembre de 1955.



Portadas de *El otro* (1978),
De ambiente (1985) y *Ventana Gay*
 (1980 y 1982)



7 En el campo de la gráfica, la noción *fuera de registro* designa un error de impresión en el que las tintas de las distintas planchas o matrices no se alinean perfectamente unas sobre otras.

8 *a diagramação, fragmentação de cada parte da imagen, a textura, o contraste, a relação corpo/máquina é algo que, como resultado calculado, só acontece através deste mídia a imagem xerográfica não é a mesma que a da pintura, do desenho, da fotografia ou da gravura cada pelo e cada poro, lido pelo jogo de espelhos, me registra, me reflete e se apresenta como um novo corpo o eu como obra.*

Hudinilson Jr. "Ideias que nor-teiam / nor-teão 'Xerox Action'". San Pablo, 21 de Mayo de 1983. Reproducido en Centro Cultural São Paulo (2016). *Hudinilson Jr. Zona de tensão.*

inteligibilidad del cuerpo. El cuerpo se vuelve matriz para la invención multiplicada y fragmentada de cuerpos "fuera de registro".⁷ Así lo refiere Hudinilson Jr.:

el diseño, la fragmentación de cada parte de la imagen la textura, el contraste, la relación cuerpo/máquina es algo que, como resultado calculado, solo pasa por este medio

la imagen xerográfica no es la misma que la de la pintura, la fotografía o el grabado

cada cabello y cada poro, leídos por el juego de espejos, me registra, me refleja y se presenta como un nuevo cuerpo

el yo como obra⁸

Gráficas plebeyas y minoritarias

¿En qué medida estos cuerpos gráficos habilitan nuevas formas de la imaginación política y subjetividades disidentes? ¿Qué formas de lo político encienden una serie de estrategias gráficas donde las apelaciones a lo minoritario, lo plebeyo o a clasificaciones no hegemónicas articulan el mismo artefacto gráfico? En la propuesta que hacen Gilles Deleuze y Félix Guattari sobre la literatura de Franz Kafka, emerge la noción de "literatura menor", que se caracteriza por: primero, nacer de una imposibilidad o desterritorialización; segundo, ser ante todo política puesto que "su espacio reducido hace que cada problema individual se conecte de inmediato con la política"; y tercero, que ante todo adquiere un valor colectivo pues la literatura produciría una solidaridad activa, donde el autor va forjando comunidades incluso desde esa fragilidad con otra conciencia y otra sensibilidad. Para estos autores, la literatura menor no es producto de un idioma menor, sino de una minoría dentro de una lengua mayor, como la literatura judía en Praga o Varsovia. Estas serían las condiciones revolucionarias de esta literatura menor en el seno de la llamada "literatura mayor", encontrando su propio lugar devastado, su propio "tercer mundo" o su propio desierto; hoy diríamos: escribir desde las propias ruinas. También el

escritor y poeta argentino Nestor Perlongher atendió estas cuestiones de lo menor en su ensayo “Los devenires minoritarios”.⁹ La preocupación por la fuga, los márgenes y las rupturas implica la necesidad de elaboración de una nueva cartografía, tanto física como subjetiva. Repasando parte del viaje de Guattari a Brasil junto a Rolnik, Perlongher se pregunta sobre el lugar que tienen los movimientos de las minorías, negros, homosexuales, para pensar una “mutación de la existencia colectiva”¹⁰ o contraculturas de la subjetivación. Situándose en los bordes del comportamiento convencional es donde pueden emerger esos devenires minoritarios.

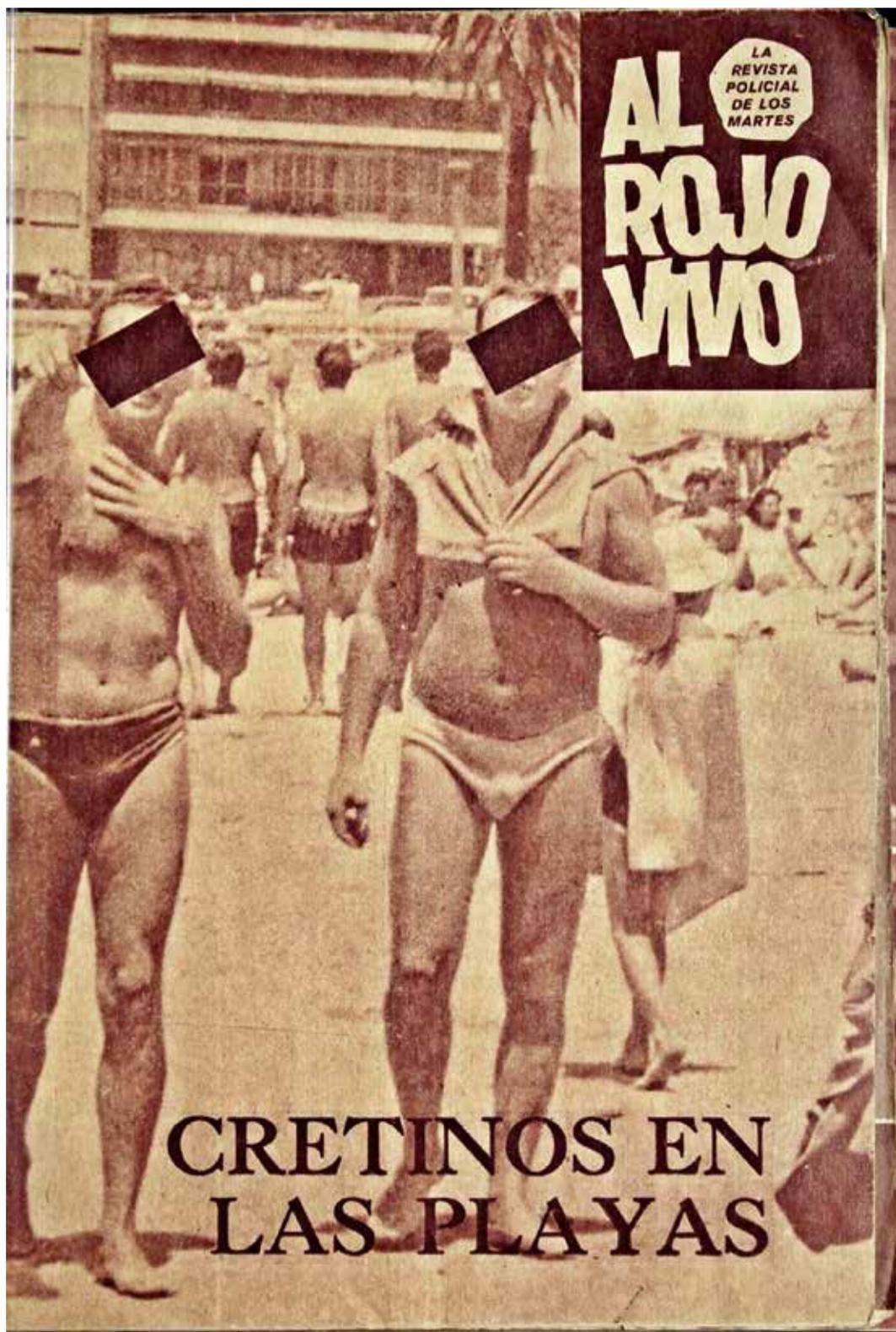
Las existencias menores no lo son por su insignificancia; lo minoritario es pensado como una potencia, un virtual lleno de posibles. Se trata de existencias frágiles, evanescentes, espectrales. Sentir su presencia es raro, se trata de una brisa, un halo, una bruma. Estas existencias inmanentes al mundo que vivimos son una sugerencia que está en el aire para quien pueda sentirla. “No hay realidad que no esté acompañada de una nube de potencialidades que la sigue como su sombra”, señala David Lapoujade.¹¹ Estas existencias frágiles deben poder ser percibidas, captarse su importancia, antes de que un acto de creación las instaure. Como dice el autor, antes de ese proceso hay que preguntarse qué es lo que permite percibir las.

Algo de los cuerpos gráficos puede relacionarse con esta potencia de lo plebeyo o minoritario, en la medida en que van conectando superficies y planos de consistencia entre aquello que se estableció como lo mayoritario y lo minoritario en los relatos de la visibilidad occidental.

9 Publicado en Christian Ferrer (org.) (1991). *El lenguaje libertario*, vol. 2. Nordam; y, en una versión reducida, en *Revista de Crítica Cultural* (4). Santiago de Chile, noviembre de 1991. Posteriormente, recogido en Néstor Perlongher (1997). *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*. Colihue.

10 Suely Rolnik y Félix Guattari (2010). *Micropolíticas del deseo*. Tinta Limón.

11 David Lapoujade (2018). *Las existencias menores*. Cactus (p. 33).



Uruguay y sus políticas corporales

Una vieja macrocefalia

Diego Sempol

La mitología popular asevera que los climas tropicales producen culturas que celebran los cuerpos, todos los cuerpos. El calor normaliza el sudor, deja lugar tanto para cuerpos que honran la hegemonía como para aquellos que abiertamente la desafían. El trópico estimula la experimentación de nuevas formas de habitar la sensualidad, el erotismo y la sexualidad. El calor pica, relaja, incita. Brasil, desde que tengo memoria, fue construido, en las charlas informales de adultxs y jóvenes uruguayxs, como una suerte de tierra prometida, poblada por seres liberados y plagada de todo tipo de néctares, en donde cada uno vive su cuerpo y sus deseos sin culpas, ni miedos. Ese famoso *jeitinho* brasileiro.

Así como el dedo que señala dice más de quien mira que de lo que intenta subrayar, este simplista estereotipo parece iluminar la experiencia subjetiva y conflictiva que muchxs uruguayxs tienen con sus cuerpos, al vivir en una cultura (¿montevideana?) que sienten sobria, pacata y timorata. Hablamos de arquetipos imaginarios, siempre perforados por todo tipo de excepciones y tensiones, pero que operan como flotadores simbólicos, que colaboran en las decodificaciones cotidianas y que han dejado huellas importantes en nuestras luchas, en la historia representacional y en las regulaciones sobre lo que es legítimo mostrar, cuándo y por qué.

Si bien parece que gozamos, en la Montevideo del siglo XXI, una convivencia crecientemente cosmopolita y desprejuiciada, basta afinar un poco la mirada para encontramos con marcas arcaicas que limitan y tensan nuestro presente. El espejismo se rompe ante una genealogía que nos muestra las capas condensadas en el hoy, donde coexisten diferentes temporalidades y códigos en conflicto en torno al cuerpo. Ensayo por ello, a continuación, un camino zigzagueante, a

Diego Sempol (Uruguay) es docente e investigador del Departamento de Ciencia Política Nivel II del Sistema Nacional de Investigadores (ANII) y coordinador del Archivo Sociedades en Movimiento (ASM). Sus áreas de trabajo son el pasado reciente, las memorias, las sexualidades, la teoría cuir, las masculinidades y los movimientos sociales.

Página opuesta:
Portada de la revista *Al Rojo Vivo*,
7/12/1956
Cortesía de Anáforas

cuenta de un futuro catálogo de escenas posibles, que revela momentos de emergencia de esta disputa todavía abierta respecto a sus sentidos y libertades.

La revuelta fallida

Los cuerpos buscan, casi siempre, imponerse por la lógica de los hechos y explorar las fisuras y la ausencia de controles, siempre y cuando las tecnologías del yo disciplinarias no hayan hecho su trabajo inculcando posturas, pudor, vergüenza y timidez extrema. La vigilancia y la micropolítica juegan un rol clave en ese proceso. Si el género es una norma que regula, como señala Judith Butler,¹ su labor correctora y normalizadora de la performatividad corporal va construyendo una materialidad que cobra formas encarnadas específicas y contextuales. Los cuerpos no son meramente dados, también se construyen en y a través de la cultura y el escenario situado en el que habitamos.

“Tengo cicatrices de risas en la espalda”, advertía Pedro Lemebel marcando el poder disciplinante de la burla y las palabras en su mundo marica santiagueño. Marcas que cada proceso histórico genera, refuerza o borra, y que forman parte de las políticas e imaginarios corporales de una sociedad. En Montevideo, una vez que el proyecto disciplinante —analizado en profundidad por José Pedro Barrán—² triunfó y se volvió capilar, el cuerpo ganó gravedad y pudor, proliferaron las enfermedades mentales fruto de semejante represión y no hubo casi disputa en voz alta que confrontara sus regulaciones.

La modernización económica, social y cultural de los largos sesenta impactó en esa cultura aletargada y pacata. La llegada de la píldora anticonceptiva permitió una “revolución sexual discreta”³ y parte de la juventud uruguaya ensayó nuevos estilos de vestimenta y peinados construyendo códigos alternativos que desafiaban visiones tradicionales sobre los géneros y su relación. El cambio fue relativo y localizado, pero despertó reacciones potentes.

Parte de nuestra sociedad se escandalizó cuando, en los sesenta, en las playas montevideanas el cuerpo

1 Butler, J. (2000). *Cuerpos que importan*. Paidós.

2 Barrán, J. P. (1996). *Historia de la sensibilidad en el Uruguay. El disciplinamiento*. Ediciones de la Banda Oriental.

3 Cosse, I. (2010). Una revolución discreta. El nuevo paradigma sexual en Buenos Aires (1960-1975). *Secuencia. Revista de historia y ciencias sociales* (77), 111-14.

empezó a dejarse ver y se empezaron a usar *zungas* y bikinis: la revista *Al Rojo Vivo* acusó en tapa a estos valientes de “cretinos impúdicos”, “morbosos exhibicionistas” porque sin “ningún pudor dan el espectáculo de su desnudez”. La nota manifestaba ideales regulatorios patriarcales, sexistas y edadistas señalando que, si bien algunas mujeres que “provocaban” eran “bonitas y jóvenes”, otras eran “viejas, con carnes fofas y colgantes... ¿Qué pasa con la mujer uruguaya, antes tan digna y cuidadosa?”. Pero lo peor –recalcaba el cronista– eran algunos “tarzanes” que “se pavonean ante la multitud tapándose casi con un taparrabos”.⁴

Las notas echaban la culpa de estos cambios en los estilos y políticas corporales al afuera. Es la circulación de objetos culturales extranjeros, se afirmaba, la que permite el contacto con ideas y estilos en torno al cuerpo, a los géneros y a la sexualidad globales considerados peligrosos. Se responsabilizaba a la “desmedida” influencia de las “películas suecas”: “¡Allá ellos! Pero nuestro pueblo siempre ha sido sano, limpio, en esto sin falsas pudibundeces, pero sin caer en costumbres inmorales”. La nación, el nosotros imaginado, era así construido en oposición a esos cuerpos extranjeros, considerados sucios, desmesurados e impúdicos.

Las diatribas, frecuentes, hacían hincapié en la juventud, en la necesidad de mantenerla a salvo de la corrupción y de la rebeldía, de los *happenings* y sus desnudos que los “avivados” transformaban en algo sexual.⁵ La obsesión por vigilar y disciplinar el cuerpo en este tipo de coberturas era total y adquiría un tono inquisitorial. Se exigía a las autoridades identificar a todos los corruptos ya que el “pueblo debe saber la verdad para marcarlos a fuego”.⁶ El objetivo siempre es marcar el cuerpo.

La dictadura cívico-militar (1973-1985) buscó llevar esta obsesión a un nuevo nivel: imponer un sistema moral y de valores para enfrentar los cambios que se estaban produciendo en el mundo y en la región, en el terreno del cuerpo y de las sexualidades. El “nuevo Uruguay” apostó a un discurso *familista*, cisheteronormativo binarista, anclado en ideas de orden

4 *Al Rojo Vivo*, 30/11/1965, pp. 4-5.

5 Para un análisis de estas formas expresivas y los debates que generaron en su época véase: Peluffo Linari, G. (2018). *Crónicas del Entusiasmo. Arte, cultura y política en los sesenta. Uruguay y nexos rioplatenses*. Ediciones de la Banda Oriental.

6 *Al Rojo Vivo*, 20/6/1967, p. 15.

PLAYA: MORAL E INMORAL



¿o una vergüenza!...

Lo que está ocurriendo en nuestras playas montevideanas, las más populosas, es una verdadera vergüenza. Año a año se veía aumentar el número de "exhibicionistas", hombres y mujeres, que sin ningún pudor dan el espectáculo de su desnudez.

Pero este año, apenas empezada la temporada, parece que se quieren batir todos los records de falta al pudor, de desprecio por el pudor ajeno.

Mujeres con "bikinis" minúsculos... A veces bonitas y jóvenes; a veces, ya viejas, con carnes fofas y colgantes... ¿Qué pasa con la mujer uruguayana, antes tan digna y cuidadosa?

No posamos de timoratos. Creemos que hay que disfrutar del sol y del aire... Que no se debe ser ridículo y exigir a las mujeres que vistan, en la playa, los largos calzones del noventaientos.

Pueden y hasta es un espectáculo gracioso, bello, ver a las jóvenes elegantes, con bikinis que les permiten libertad de movimientos, les permiten gozar de los dones naturales... Sin provocar, por eso, con desnudeces.

Hay un límite. Las que están dentro del límite, están bien.

Pero hay otras que descubren los senos, las nalgas; los cubren a medias. Eso es provocativo y está revelando una inclinación que cada uno puede calificar.

En fin... Todavía se puede argumentar que hay un eterno femenino de coquetería!...

Pero es mucho menos admisible lo que pasa con ciertos "tarzanos", que se pavonean ante la multitud, tapán-

dose con un taparrobos... Feo, indecente, inmoral espectáculo.

Lo que esto hacen, en realidad, son morbosos exhibicionistas. Si en la calle anduvieran así, habría que llevarlos presos de inmediato por atestado al pudor.

¿Y qué es la playa, sino un lugar público?

¿Qué padre de familia puede llevar a su esposa, a sus hijas, a sus niños, a la playa? ¿Qué debe hacer cuando se enciaca, enfrente, un morbosos de éstos, exhibiendo poco menos que al aire sus partes genitales?

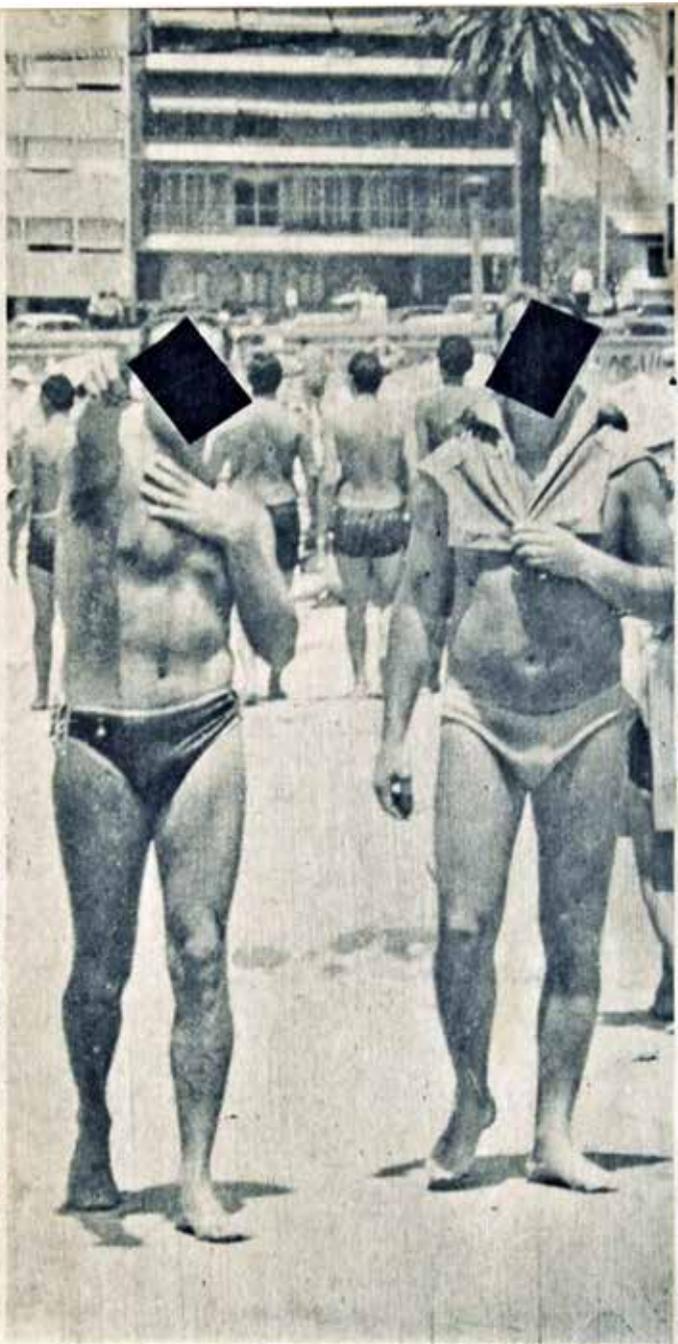
Esto hay que sancionarlo; aplicar la ley. Y lo mismo, todavía, puede decirse para el espectáculo repetido, casi asqueroso, de los que "hacen amor" a la vista de todos.

Besuques y cosas peores. Todo el mundo los ve. A veces ni siquiera se toman el trabajo de refugiarse detrás de un montículo de arena. La inmoralidad está llegando muy hondo en nuestro país.

Hay buena influencia de "película sueca"; hay mucho chismerío, en la TV, en las películas, en los diarios, en las revistas, de lo que pasa en Saint Tropez.

¡Allá ellos!... Pero nuestro pueblo siempre ha sido sano, limpio, en esto. Sin falsas pudibundeces, pero sin caer en costumbres inmorales.

Hay que proceder desde ya o, de lo contrario, las familias no podrán seguir yendo a las playas.



EL CRETINO EXHIBICIONISTA

tradicional y telúrico. La educación física a la que fue sometida la juventud buscaba generar cuerpos sanos para la patria, reforzar los roles de género tradicionales y las “costumbres uruguayas”.

Un ejemplo pequeño, pero revelador: en los setenta, en la sección de cartas al director del periódico *El Diario*, se discutía si era conveniente que los jóvenes se besaran en espacios públicos. C. C. aclaraba, en la misiva que abrió la discusión, que nada tenía en contra del “beso público” (aquel que se daban esposos y hermanos en el espacio público), pero sí del “besuqueo exageradamente reiterado” que suele hacer un “sector de nuestra juventud”, una “equivoca práctica” a la que exigía a la autoridad combatir.⁷ Unas semanas más tarde, el periódico volvió sobre el tema marcando la existencia de un cambio progresivo en las costumbres: para ver el “beso de cine” antes había que pagar una entrada, se recalcaba, y ahora “es gratis y se ofrece a vista y paciencia de todo el mundo, no importando el lugar que sea: parques, plazas, playa y hasta céntricas calles de Montevideo”.⁸ Si bien el periodista no tomó posición y buscó solo visualizar las diferencias, en cierto punto, su redacción subrayaba la necesidad de diferenciar los espacios públicos de los privados y no validaba en absoluto la “tendencia al desprejuicio, tan de uso en esta época”. Es interesante notar que las tecnologías disciplinarias siempre se protegen y justifican: el asunto no es que “somos timoratos”, sino que hay un límite “natural” que ha sido trasgredido y que debe ser restaurado para salvar la sociedad.

7 *El Diario*, 9/1/1976, p. 3.

8 *El Diario*, 31/1/1976, p. 15.

Las disputas posautoritarismo

La redemocratización, en los años ochenta, fue un proceso ambiguo cargado de continuidades y cambios. En la democracia, las reacciones a los intentos tutelares sobre el cuerpo desplegados por el nuevo gobierno vinieron casi siempre desde los márgenes. Al amparo de una movida juvenil conocida como el *under*, emergieron búsquedas que tentaron desplazar las formas de vivir y entender el cuerpo. El fanzine *La Oreja Cortada*, muy conocido en esos años,

resolvió en su primer número publicar la foto de todo el equipo de la revista (siete hombres) completamente desnudo. El objetivo fue hacer una intervención en la política corporal de la época mostrando el “cuerpo de redacción”, para romper con los prejuicios y tabúes sobre el desnudo (casi siempre femenino y nunca entre varios hombres presuntamente heterosexuales), y ubicando al hombre en forma diáfana en el centro de la reflexión.

La foto tuvo un impacto bastante adverso: fue visto como algo demasiado disruptivo, y sus participantes fueron sospechados de ser homosexuales, enfrentaron la difamación y la burla. El cuerpo exhibido y su impacto seguían devorándolo todo. Por ejemplo, en la sección de cartas de la edición número 2 del fanzine, un lector anónimo señaló sobre la fotografía con desnudos: “También me llamó la atención la proliferación de pijas, ¿el judío Freud pensaría raro de Uds. ... Qué pasa che? Entre paréntesis les cuento que una mariquita que vio la foto de vuestras vergas, comentó: ‘Pero con estas pijas no hacemos patria!’” (sic).⁹ Una vez más, aparecía el cuerpo imaginado de la nación marcando un estándar, y esos hombres que se habían animado a desnudarse no daban, ni más ni menos, con la talla. La homofobia y las burlas fueron las formas de poner un límite preciso. El cuerpo inquietaba, interpelaba, y pese a que la redemocratización trajo cambios importantes, las políticas corporales fueron muy difíciles de modificar en forma masiva. Años más tarde, Héctor Bardanca (uno de los participantes de la foto) defendió la decisión editorial haciendo hincapié en la necesidad de ponerle fin a la duplicidad: “Somos muy de esconder nuestra vida particular, nuestra vida íntima... Hay que mostrarse tal cual somos. Pasamos la vida entre las poses y las apariencias”.¹⁰

Esta duplicidad condenó al cuerpo vivo y erotizado a las galerías subterráneas de la ciudad, catacumbas que cobijaban lo que se llamó el *desbunde*. En la revista *Ratas & Rateros* se caracterizó a Montevideo como una “ciudad con olor a museo” y como una “zona pétreo fosilizada/cerrada al erotismo/a lo diferente/a

Doble página anterior:
Al Rojo Vivo, 7/12/1956, pp. 14-15
Cortesía de Anáforas

9 *La Oreja Cortada*, otoño 1988, p. 29.

10 *La República*, 23/8/1989, p. 21.



Fanzine *La Oreja Cortada*, n.º 1, 1987, portada
Cortesía de Anáforas

Fanzine *La Oreja Cortada*, n.º 1, 1987, "El cuerpo de la redacción", pp. 10-11
Cortesía de Anáforas

Página opuesta:
Fanzine *Ratas & Rateros*, noviembre-diciembre de 1989, p. 38
Cortesía de Anáforas

«La Oreja Cortada» imprimiéndose (al fin) en C.A.A. Dep. Leg. 229.908/87

**FOTOS:
ALVARO
ZINO**

La Oreja Cortada en foto:
2º izq.: Gabriel Vieira (Redactor Responsable) 415113
2º der.: Héctor Bardanca
3º izq.: Daniel Bello
3º der.: Omar Buhid
4º der-izq.: Uruguay Cortazzo
Ultimo izq.: José Ma. López
Ultimo der.: Gustavo Wojciechowski

La Oreja Cortada está inscrita y autorizada por el Ministerio de Cultura con el N° 107-86-5554

Las opiniones expresadas en artículos y textos son responsabilidad exclusiva de c/u de los otros autores de artículos y textos. Lo mismo el material fotográfico, ilustraciones, etc. Y especialmente en el caso de la foto del staf, donde cada uno es enteramente co-responsable de pitar donde le canten. Y también en el caso del título de la publicación, robado a Luis Vidal por el Redactor Responsable.

Corresponsal en París Gonzalo Arijón
Corresponsal en Berlín Natacha Melo
Corresponsales en Montevideo: "La Oreja cortada en foto."

En este número: Elviro E. González, Pepi Olemedo, Matías Berrejillo, Angélica Gordis-chen, Carlos Musso, Alvaro Zino, Marcelo Izarniel de Andrés Bedo.
Diseño: Omar - Maca.
Toda correspondencia a: Maggioro 684.

A los quienes que compraron los bonos, sepan que lo suyo participa en la financiación de este número. El "Anticuuario" (Maldonado y Carnelli) vende ejemplares y se pasa bien. Disculpen, con el gallego del "Mincho" todavía no pudimos arreglar.

1. "Li Un co: flu Mi cal Prt 1.2 Un ma y 1 mi Un pre 1.3 Nu po gra rec la gu qu 1.4 Al El est Co col El sic im fie 1.5 Qu mi La cic

SUBTERRANEO

El pueblo del Negro Pascho
que leamos la cabeza...

"El rocanrol es la forma de expresión más alta desde la lengua perdida"
Patty Smith.

Montevideo sigue agonizando al pulso anestésico de los necrofílicos discursos políticos nos controla un enorme reloj vampiro sin agujas que lo paraliza toda ciudad glacial de siesta perpetua donde el tiempo es un viejo opaco que nunca cambia de forma donde los mutantes andróides sumergidos en el aislamiento cotidiano rinden culto a la nada donde la inercia mecánica es una trampa mortal para los seres vivientes ciudad con olor a museo de silencio hermético paisaje urbano de la desolación aséptica nada pétrea fosilizada cerrada al erotismo a lo diferente a lo nuevo

sin embargo allá abajo entre las oxidadas cañerías existen cuevas subterráneas donde pequeños grupos de shamanes locos despliegan extrañas fuerzas ocultas en rayos metálicos, conspirando contra el autismo, invocando la intensidad, la taquicardia los ju... se juntándose en garages sucios para empuñar guitarras eléctricas que escupen energía a través del amplificador y machacar furia pura en los parches de la batería transformando el infierno en sonido

alquimistas incendiarios exorcizando el vacío de la muerte con la turbulencia atmosférica que deja a su paso la ebullición de distorsionados decibeles

borracheras eléctricas tormentas del alma torbellinos de fuego fraguando la fusión de la voz humana y las cuerdas de metal gritos desgarradores emergiendo entre la marea metálica síntomas de la desesperación el grito es el estado natural de expresión del espíritu encerrado síntesis de angustia deseo de liberación

tan solo el rocanrol esa celebración salvaje



la catarsis necesaria

nada tan excitante como compartir ese ritual explosivo en algún lugar chico y olvidado con bandas como:

- Orgasmo Rosa
- Teatro Mágico
- La Pandilla
- Esmaltes y Camafeos
- Post Coito
- y otros

En esta sección vamos a establecer contacto con el universo... cada una de ellas

porque Montevideo agoniza y urge la acción revulsiva de la brujería rock rock & roll sudor & cerveza venas del cuello hinchadas, próximas a estallar música de corriente sanguínea acelerada música de cuerpos calientes música de profundidades música de cañerías



LSD apoyo a su agente de viajes.

johnny b. goodie



11 *Ratas & Rateros*, noviembre-diciembre de 1989, p. 38.

12 *Jaque*, 1/10/86, p. 26. Si bien el campo artístico parece ser el lugar de mayor libertad y hay autores que se ubican claramente a contracorriente de esta tendencia (desde Delmira Agustini, pasando por Horacio Quiroga, Juan Carlos Onetti y Felisberto Hernández, hasta Armonía Somers, Mario Levrero y Paco Espínola), también han existido importantes intentos de tutelaje. Siguen siendo incómodos los poemas eróticos de Delmira, la *Apología del carajo* de Francisco Acuña de Figueroa y el cuento de Nelson Marra *El guardaespaldas*. En el teatro, el musical *Hair* fue catalogado de “pornográfico” en el verano de 1973, y se prohibió su exhibición en Maldonado, el único lugar conocido donde se censuró esta obra. En la plástica, la exposición del artista Óscar Larroca, en 1986, también fue censurada por la Intendencia de Montevideo y en el campo de la música, Esteban de Armas, el vocalista de la banda Clandestinos, fue procesado, en 1988, luego de tratar de “putos” a los integrantes del Parlamento uruguayo.

13 *Jaque*, 1/10/86, p. 27.

14 Williams, R. (1998). *Marxismo y literatura*. Península.

15 *Brecha*, 16/1/2004, p. 42.

Página opuesta:
Semanao *Jaque*, 1/10/1986, p. 27
Cortesía de Anáforas

lo nuevo”, en la que había subterráneos en donde el rock and roll y su celebración salvaje permitía devolver “al cuerpo el goce/el erotismo/la catarsis necesaria”.¹¹

De todas formas, el problema comenzaba a hacerse visible gracias a los embates de la cultura juvenil y sus choques con la gerontocracia. El crítico y periodista cultural Elvio Gandolfo recalca, a dos años de recuperada la democracia, lo divertido que le resultaban las contradicciones de la cultura uruguaya: por un lado, esta se concebía como liberal y laica, por otro, una gran parte de la sociedad y su cultura no tenían en cuenta “para nada el cuerpo. Así como se habla de macrocefalia a nivel de país, podría hablarse de macrocefalia a nivel individual: todo es cerebro, olvidando que el cuerpo también es corazón, hígado, pulmones, vejiga”.¹² Algo similar detectaba el escritor y ensayista Uruguay Cortazzo en el campo político-partidario: “La izquierda es lo más avanzado del pensamiento político, pero nuestro Frente Amplio ... nada tiene que envidiarle, en el tema sexual, a la más recalcitrante derecha. Ahí se dan la mano”. En el orden de prioridades establecido, recalca irónicamente Cortazzo, quedaba siempre en último lugar el cuerpo sexuado, ya que se pretendía “democratizar la comida, antes que democratizar el orgasmo”.¹³

Tanto Gandolfo como Cortazzo apuntaban a describir una “estructura de sentimiento”,¹⁴ un clima cultural y social que comenzaba a resquebrajarse en los ochenta, pero cuyos girones sobrevivieron hasta el nuevo siglo. La periodista Sofi Richero recordaba esa gramática corporal, en 2004, señalando cómo “nuestra nación” es “patológicamente tímida. Y tímido no tiene connotaciones agradables. Manos agarrotadas en los bolsillos, sabor acrílico en la boca, síntomas de ese muchacho serio que no sabe bailar”.¹⁵

Luchas para entrar, luchas para salir

El cuerpo excluido también empezó a ser politizado por los movimientos sociales. A partir de los ochenta, cobraron creciente visibilidad los movimientos feminista, afrodescendiente y de la diversidad

LIBROS

El himno nacional del carajo

Por el ilustre poeta Don Francisco Acuña de Figueroa

Un libro depravado en la oía represiva

Mario Zanicchi ha tenido la brillantísima idea de lanzar el mes pasado, una edición fascimular de la hasta ahora escrita *Onomaciología y Apología del Carajo*, (*) de Acuña de Figueroa, que apareciera, por primera vez, en 1922 "para la circulación privada". La idea andaba en el aire, porque, al mismo tiempo, había entrado el mismo proyecto al Grupo Uno.

Y si fue brillante la idea, no fue sólo por rescatar un documento sorprendente de verdadera literatura marginal uruguaya, sino porque coincidió casualmente, con la elevación de la orientación oía represiva, que con más o menos discreción, se ha venido montando en el país desde todas las tiendas, ante la caída de la censura sexual. Algunos hechos: 1º) se encapucharon las publicaciones eróticas; 2º) el caso Larroca; 3º) un proyecto municipal para impedir la exhibición de afiches en los oíes pomas y juego, pequeños síntomas de alarma significativos, como p. ej., el artículo nostálgico por la dicadura heterosexual, que hizo que César de Candia, en la "progre" *Guambía* (número paradójicamente destinado a satirizar la censura), llegara hasta a idealizar la prostitución, alertado por la invasión gay. Conclusión rápida: el sexo, en el Uruguay de hoy, es más subversivo que los lupanars, que ahora son nombrables y mitean con nosotros.

De todos estos elementos, el caso Larroca, tal vez, sea el más trascendente, sobre todo, porque deja en claro tres aspectos importantes: 1º) Iiró definitivamente abajo el mito de que el Uruguay es un país culto. La mayoría de nuestra clase política, que se supone es la más granada de nuestra inteligencia, se puso frenética, de Jude a Rodríguez Carrusso (con algunas excepciones), en una actitud froglógica que se codes con los militares; 2º) demostró que ninguno de los partidos actuales (sin excepciones), tiene una política sexual, aunque desde los años veinte, me he tenido encuentro con artículos que claman por una educación sexual en las escuelas y 3º) que es una moral hostil a la sexualidad, la que domina aquí, hoy por hoy, como lo hizo ayer por ayer. ¿Pero cómo es posible que en una democracia, liberada del oscurantismo católico, desde hace tanto tiempo, se haya dejado el tema de lado y se persista, no solamente en ignorarlo, sino también en reprimirlo?

Teóricamente se supone que la izquierda es lo más avanzado del pensamiento político, pero nuestro FA, no sólo no ha hecho ningún aporte a la materia, sino que nada tiene que envidiarle en el tema sexual, a la más radicalmente derecha. Así se dan la mano. Al igual que lo hacen católicos y comunistas. A través de las discusiones orales, he podido comprobar que el gran argumento con que se quiere impedir el planteo de la cuestión, es que el problema del hombre y la desocupación, están primero, o sea, que hay que democratizar la comida, antes que democratizar el orgasmo. Esta postura no sólo intenta desmoronar la discusión, sino que encubre un puritanismo ideológico, de raíz católico-burguesa, similar al que hemos visto desarrollarse, desde Lenin a Fidel Castro. Muy bien guardada en el refrigerador quedó Alejandra Kollontay y algunos otros. Pero Fourier, desde mucho antes, sabía que no podía haber "revolución" hasta que la trinidad de la cabeza, el estómago y el sexo, no se combinaran para producir la armonía libertaria. ¿Tendremos que esperar, al siglo XXI, para que estas voces, cuidadosamente ocultadas, puedan hacerse oír por estos lugares?

La saludable pornografía

No deja de ser divertido y hasta casi una efervescente metáfora de esta patología de ser uruguayo, el que la violeta política que fuera don Francisco Acuña, nos haya, no sólo escrito el Himno Nacional, sino que también nos obsequiara esta *Apología del Carajo*, que no es otra cosa que una exaltación del miembro viril. Si dijéramos simplemente que se trata de una de sus composiciones erótico-libertinas, que se inscribe junto a otras de carácter patético, amoroso, fúnebre, religioso, epigramático, etc., —como él mismo las clasificó—, no estaríamos haciendo otra cosa que neutralizar la significación del libro, con una información histórica, típica de un discurso crítico que quisiera salir del paso y tranquilizar la buena conciencia cultural, con relleno enciclopédico.

La significación viva está en leer la *Apología* como un palimpsesto del Himno Nacional; así lo gramos que, después de rascar el pergamino de la grandilocuencia patriótica, se nos aparece una soberana cascada de credulidad, donde todo el heroísmo militar que destila esa composición que con tanta unción cantamos en las escuelas, se transforma en el heroísmo de una soberana erección priápica. ¿No hay, acaso, aquí toda una alegoría de nuestra hipocrisis, de nuestra doble moral? No surge también, algo así como la revelación de que nuestra "cultura" no es más que un empaquetamiento liceal limonara, obsesionada por la trascendencia afectada del buen alumno? Para encontrar algo similar a la *Apología* de Acuña en Uruguay hay que irse a la tradición popular y a los baños públicos. Sólo en la imaginaria de ese "hombre medio", invocada para impedir una exposición de dibujos, se encuentra una explosión de una vitalidad sexual desenfrenada, esa que se regodea en la obscenidad sin culpa y sin euilaminismo y con un "depravador" que haría agrimir de reconocimiento y ternura al Marqués de Sade. Y quien no me crea, que lee los *Textos eróticos del Río de la Plata*, recogidos por un antropólogo alemán, allá por los veinte y que hace sólo unos pocos años apareciera en edición española en la Argentina (puede consultarse en la Biblioteca Nacional).

Se sabe muy bien, que la pornografía es una categoría vacía, "un término normativo, en el que se expresa lo que una sociedad y su moral quieren que se interprete como "deshonesto" (Anton-Andreas Guha). Y en Uruguay, excitarse, fantasear, procurarse aventuras sexuales, gozar, es "deshonesto" y deben tomarse todas las medidas preventivas adecuadas para que ello suceda lo menos posible. Salvo, claro, que uno se decida a "cumplir ceremoniosamente su misión profética en las cabañas de la sociedad" (léase matrimonio), al decir del marginal Roberto de las Carreras.

Nuestro exímio prónimo literario estaba, sin embargo, encantado con su miembro y con todo lo que podía hacer con él y decidió, entonces, tomarlo como motivo de alto elogio estético, porque se ve que, para él, los placeres de la cama constituirían una de las más altas experiencias del arte y la cultura humanas y para demostrarlo recurre a una prueba lexicográfica: el sexo masculino tiene más sinónimos y nombres en castellano "que título tenía el Rey de España". Los estudiosos de semántica nos dicen que, la proliferación de designaciones para un mismo objeto, son un indicio de que ese objeto constituye un centro importante de preocupación cultural, un núcleo vital del cual se desprenden ininidad de nombres, de imágenes, de símbolos. Y es lo que la *Apología* demuestra con diver-



El príncipe, la porra y el chorizo el rabano, la pija y el badajo; picha y ciruela en Español castizo son sinónimos tocos del Carajo.

Acuña de Figueroa, poeta de vanguardia

Coincido en parte con el juicio de la contracartada de esta nueva edición en que "el libro no pasa de ser un brevísimo ejercicio". Si, si lo consideramos en sus valores intrínsecos y lo analizamos aisladamente. No; si lo vinculamos con la actual práctica poética. Creo que, en general, —y sé que esto es una apreciación grosera— los jóvenes poetas de hoy oscilan, por un lado, entre la literatura "comprometida", tal como la definió el sesenta, donde tenía que demostrarse que el artista estaba preocupado socialmente —pero con un acento tan particular que todos interpretáramos esa "preocupación" como una filiación partidaria. Y por el otro lado, se está tratando de rescatar cierta actitud de vanguardia, de signo dadalista y surrealista francés, con un poco de la tendencia subterránea norteamericana más cierto experimentalismo lingüístico. El grupo UNO, en este sentido, me parece que ha querido lograr la fusión de ambas líneas, intentando que lo está llevando a una especie de parálisis, de castración, porque el proyecto de lograr una escritura revolucionaria para la revolución, mostró claramente sus incompatibilidades (aquí tendríamos que revisar a la Perí Rossi) y conocer hasta dónde llegó Ibero Gutiérrez, más allá de que aquel proyecto revolucionario se desplomó por estas omarras. Insistir por ahí sólo puede producir el despiece, que si nota, p. ej., en el último libro de Macanilla "Fantasmas en la Máquina", donde trata de hacer abrazar a Fidel con Allen Ginsberg, mientras Ernesto Cardenal se persigna. La idea es sugestiva, pero corre el riesgo de que por quedar bien con Dios y con el Diablo, uno no sepa bien cuál es el culto y todo quede en aguas de borrajas: una literatura del impulso y su freno, para remedar a Real de Azúa.

Creo que un proyecto de vanguardia, para adecuarse a los tiempos que iniciamos tendría que 1º) hacer que el artista recuperase su total independencia del poder político-cultural, sea éste del signo que sea ("trabajador de la cultura" es uno de esos nuevos anzuelos ideológicos) y 2º) romper definitivamente con la trascendencia literaria, que es uno de los signos más claros de la institución poética dominante. Para eso, se hace necesario una actitud de impiedad liberadora (¿por qué no pintarle los labios al Che?). Es necesario recuperar la intrascendencia. El derecho a la estupidez y al desencuche, significan hoy una rebelión contra todo ese discurso estético que sistemáticamente ha aplastado la apetencia a gozar de nosotros mismos y apegar poesías de conscientes. En este sentido, el reciente movimiento de inscripciones callejeras constituye un acto de irreverencia que se parcerá con el benéfico paso del tiempo, pero que habrá servido para abrir un nuevo campo literario más excitante y fecundo.

La *Apología*, puede hoy ser una vieja voz casaca que nos llega del siglo XIX (sí, aunque Ud. no lo crea), a decirnos que tenemos que empezar a reinos de todo de una buena vez, empujando por nosotros mismos.

Tal vez, *Los Traidores* pronto nos hagan bailar con un buen "Rock del Carajo".

Uruguay Cortazzo. ☐

(*) El libro puede adquirirse en Tristán Narvaja 1506. Su precio: NS 80.

tidísimo ingenio, contra toda la patología dominante de ayer y de siempre. No son las altas jerarquías del Poder político y religioso, ante quien el lenguaje despliega toda su fuerza creativa y poética, es, por el contrario, frente al sexo:

Pero hay de grande aprecio entre los hombres un cierto pelarico, o siembla que tiene más sinónimos, y nombres que título tenía el Rey de España.

Yo, por tal de evitaros el trabajo de una investigación algo pesada, dié que ese alimbla, o quisicosa, lo es el Papa, si el Rey sí no... el Carajo!

y, a partir de este momento, en un alarde acalambante de erudición popular, se descargan veintiseis lecturas más que se remitan a contabilizar todos los sinónimos del carajo:

Miembro viril, o miembro solamente lo llama el diccionario. ¡Qué mozoquino sus nombres en el uso más frecuente! Son el nabo, el zurriago y el peño.



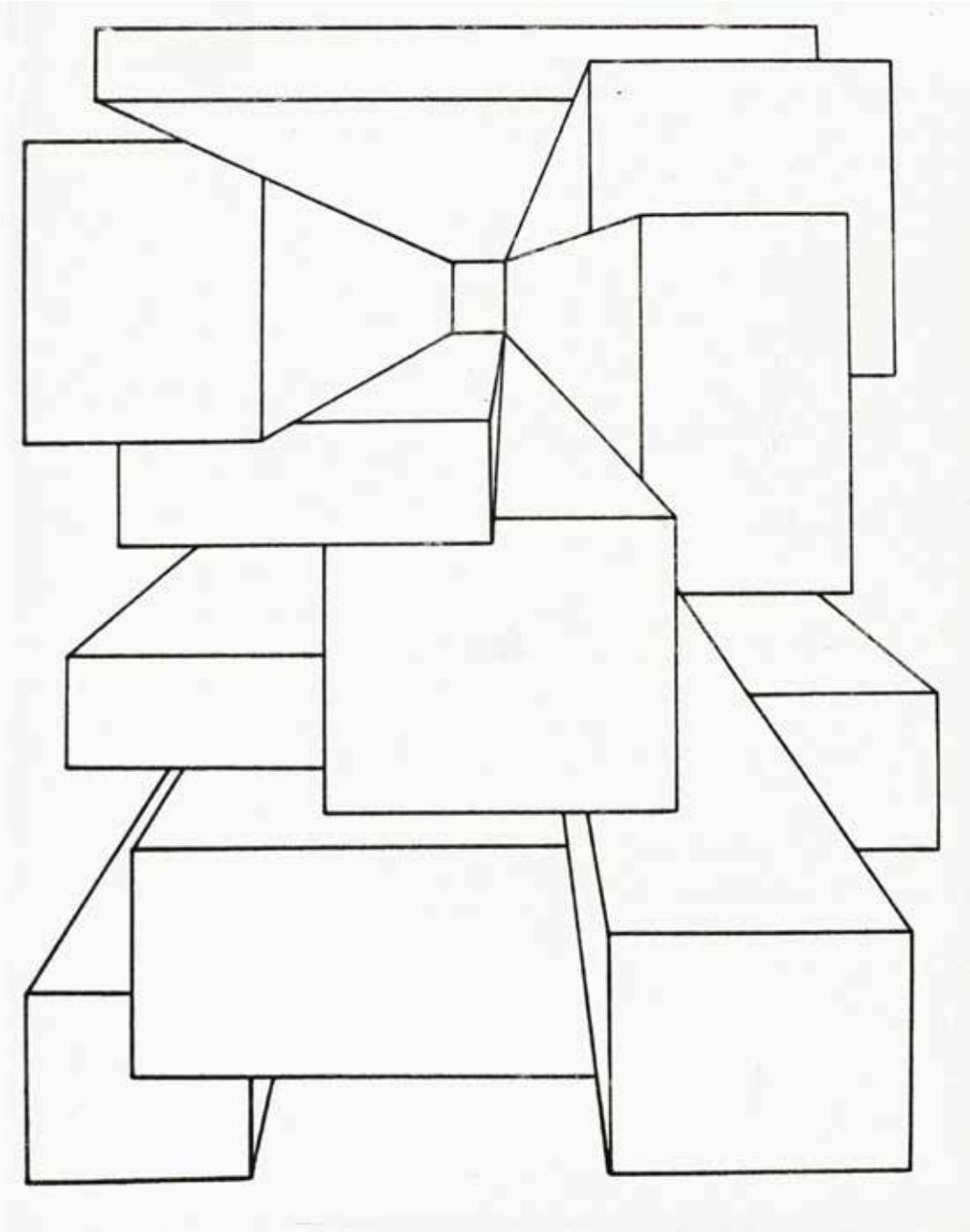
La *drag queen* uruguaya Dulce Polly en el salón de los Pasos Perdidos del Palacio Legislativo, 2013. Cortesía de Luis Magallanes

16 Bersani, L. (1998). *Homos*. Manantiales, p. 46.

sexual. El ingreso al espacio público de cuerpos en situación de subalternidad o disidentes desestabilizó las políticas corporales y las visiones hegemónicas, pero el cambio implicó pagar un precio, cierta integración a la cultura corporal que regulaba el ágora local. Una de las consecuencias más importantes fue la creciente *desexualización* de los cuerpos, a medida que se fue asumiendo un discurso anclado en el paradigma de los derechos, algo que sucede a todos los movimientos que transitan esa senda. Como señalaba Leo Bersani,¹⁶ para el movimiento gay estadounidense, su lucha por la visibilidad ha ido de la mano de un progresivo borrado de su diferencia, se han *desgayzado* en la medida en que el lenguaje de derechos desexualiza cuerpos, invisibiliza prácticas eróticas y remite a un cuerpo humano genérico que permite la exigencia de un trato igualitario y el ingreso a la polis. De esta forma, las regulaciones cisheteronormativas racializadas canibalizan y normalizan lo nuevo quitándole casi todo lo que tiene de expresivo, de singular, de inestable y desafiante.

Esta tensión entre lo que se ve y lo que no subsiste hasta la actualidad y es fruto de debates políticos intensos. Esto fue especialmente visible durante el ciclo progresista y la “nueva agenda de derechos”, que logró consagrar avances fundamentales. Pero las leyes no cambian de manera automática la cultura ni la subjetividad, simplemente generan garantías y nuevos lugares de enunciación. Y no pueden nunca sustituir la ausencia de una desestabilización más profunda a nivel de la subjetividad. Una experimentación colectiva que ponga en el centro los placeres y abra las puertas a la fiesta, el encuentro y las sensaciones.

¿Cuál es el cuerpo ciudadano? Uno rígido e indistinguible. Un cuerpo que homogeniza diferencias en clave igualitaria, pero subalterna, en los hechos, al no interpelar las lógicas cisheteronormadas, masculinas y blancas que hace mucho tiempo son su sentido común. Una matriz ciudadana que debe ser subvertida, si queremos expandir los campos de libertad. Hay que intervenir el imaginario nacional y desestabilizarlo, cuirizarlo a como dé lugar. Por eso, cuando en 2011 la conocida *drag queen* Dulce Polly cantó el himno nacional durante los festejos del Bicentenario, desde un estrado rodeado por cuerpos disidentes que levantaron sus puños crispados mientras entonaban “Tiranos, ¡temblad!”, toda mi piel se erizó. La disputa palpitaba aún ahí, entre todxs, clamando por cambiar la forma en que vivimos nuestrxs cuerpxs.



El secreto y la escucha

Sebastián Alonso y
Gabriel Peluffo Linari

Frente a la escritura de la historia en tanto texto de autoridad donde se articulan las prescripciones de los poderes fácticos, el rumor aparece como espacio de disenso de voces plurales que se proyectan desde el ámbito privado hacia la esfera pública. Por naturaleza, el rumor es marginal, fronterizo, anónimo, colectivo, mutable, se ampara en la confluencia entre ficción, testimonio y transgresión de los relatos oficiales.

Lucía Cañada, Fernando Davis y Suset Sánchez,
“En Secreto”*

Los casos agrupados bajo esta idea de susurro o de acto en secreto poseen, por lo menos, tres aspectos en común: 1) el carácter *testimonial* de sus registros, 2) el carácter *subrepticio* de la actitud bajo la cual son engendrados y 3) el carácter diferido de su *temporalidad*. Estos aspectos se entrecruzan con estrategias de creación, distribución e infiltración pautadas por su índole confidencial, ya sea por la clandestinidad en que se llevan a cabo o porque, ante la imposibilidad de una alusión directa, optan por una mirada al sesgo.

En cuanto al primer aspecto, el carácter testimonial de sus registros, los dibujos carcelarios de Clemente Padín, el almanaque-diario que Jorge Tiscornia elabora y esconde en el zapato durante sus años de reclusión, las servilletas recolectadas en cafés que César Valencia graba furtivamente y distribuye como “estampitas-panfletos” con consignas políticas, así como las botellas de vino López o los *Calendarios de ausencia* que Hugo Vidal inserta calladamente en el espacio público constituyen, desde el momento de su concepción y realización, documentos testimoniales. ¿Qué testimonian? Algo *íntimamente pensado, socialmente oculto o escamoteado y políticamente disidente*. Desde el momento en que estos testimonios obedecen, en esencia, a una situación en la que el hablante está incomunicado o está necesitado de pronunciar a

* En *Giro gráfico. Como en el muro la hiedra* (pp. 172-173). Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Sebastián Alonso (Uruguay) es artista y curador, investigador en régimen de Dedicación Total en la Udelar y profesor titular del Taller de libre orientación estético-pedagógica “Sala de pruebas” de la Facultad de Artes. Es miembro de la Red Conceptualismos del Sur y coordinador de Proyecto CasaMario, cuyas prácticas curatoriales ponen en tensión la relación entre arte y política, en los ámbitos del arte contemporáneo, la cultura visual y la pedagogía. En los años recientes, Alonso ha enfocado sus prácticas en los modos de colaboración entre artistas, colectivos, organizaciones e instituciones.

Gabriel Peluffo Linari (Uruguay) es arquitecto, investigador de historia del arte y ensayista de arte contemporáneo, autor de libros y artículos en revistas especializadas. Imparte conferencias en Uruguay y el extranjero desde 1985. Ha comisariado exposiciones históricas y de arte contemporáneo en Uruguay, Brasil, Argentina, Chile y España. Dirigió el Museo Juan Manuel Blanes (Montevideo) entre 1992 y 2013.

Página opuesta:
Clemente Padín, *Celda 3*, 1979
Tinta sobre cartulina, 52,5 × 45 cm



Hugo Vidal, *Calendarios de la ausencia* (de la serie "Promoción de Julio"), 2007



Hugo Vidal, *Mensaje en botella* (de la serie "Promoción de Julio"), 2007

escondidas su discurso, se presentan como monólogos en solitario (principalmente en el caso de Tiscornia y de Padín) o, si se quiere, como diálogos inmanentes, es decir, un “estar dialogándose” de manera subrepticia. Las estampitas de Valencia convierten ese secretismo primario en comunicación interpersonal desde el momento que entran en circuitos de permeabilidad social, tal como sucede, también, en las intervenciones que Hugo Vidal realiza sobre las etiquetas de los vinos de la bodega López, ofrecidos en el mercado argentino, con la frase *Aparición con vida de Julio López*. Pero en este último caso, el mensaje no circula a través de su distribución directa (como lo hace el de Valencia), sino mediante una operación de *infiltración* en la trama comercial, con lo cual el receptor se ve sorpresivamente interpelado y obligado a reflexionar.

En cuanto a la temporalidad diferida, se presenta en los testimonios expuestos de diferentes maneras. En primer lugar, el tiempo individual inscripto en los almanaques de Tiscornia –verdaderos estuches de tiempo mediante los cuales el autor fue certificando ante sí mismo su propia existencia– adquirió un nuevo e inesperado sentido cuando, más tarde, fue apropiado socialmente e inscripto en la temporalidad diacrónica de la memoria colectiva, estableciéndose así una correlación diferida entre dos temporalidades de origen y atribuciones diferentes. En segundo lugar, los *Calendarios de ausencia* donde Hugo Vidal trata la desaparición de Julio López denuncian esa falta también mediante cierto tipo de temporalidad diferida. En efecto, quien recibe el “almanaque” no encuentra días ni meses en la grilla, sino solo el vacío del tiempo transcurrido desde la desaparición de López. Ese vacío alude a un pasado que actúa de modo fantasmal en el presente, vale decir, un pasado que “se hace presente”. Esta nueva temporalidad diferida, carente de corporalidad, se llena de memoria, de interrogación y de indicios espectrales.

Esta estrategia de creación, distribución e infiltración de mensajes basada en una relación confidencial entre artífices y públicos, en la que predomina el



Jorge Tiscornia, *Almanaque*, 1973-1985. Registro clandestino de 4646 días en la vida de un preso político. Réplica de los zuecos donde se ocultaron las hojas del almanaque.



susurro comunicacional, la comparten también otras obras de esta exposición, que han sido relevantes o bien para hacer contrapunto al poder autoritario, o bien para poner al descubierto hoy, mediante una mirada retrospectiva, sus estrategias de persuasión. Esta última es la actitud de Pablo Uribe en su obra serigráfica *Doblepensar*, en la que se propone *desvelar*, en la doble acepción que comporta esta palabra: la de ‘quitar el velo’ para descubrir algo y la de ‘quitar el sueño’ para no permitir un apartamiento de la realidad. Uribe reedita en técnica fotoserigráfica ciertos mensajes de prensa publicados por la dictadura en Uruguay (1973-1985) durante la campaña que llevó a cabo en 1980 a favor de una reforma constitucional que prorrogara su poder. La reconsideración de esos documentos busca *desvelar* la política del miedo contenida en esos mensajes, la cual invocaba una posible vuelta al “caos” y a la “violencia” de los años sesenta si no fuera aprobada esa reforma. Por otro lado, este desvelamiento que propone Uribe implica también una revelación, pero no en el sentido etimológico del verbo *revelar* (que es sinónimo de *desvelar*), sino en el sentido figurado de *re-velar*, es decir, volver a velar, volver a poner un velo. Y esto es lo que hace al incorporar un velo gris sobre los textos originales exaltando la anfibia de la imagen en sí misma, independiente del texto. Este procedimiento dual del artista, que, por un lado, reencuadra cada fotografía acentuando su contraste y, por otro, atenúa la escritura del contexto agrisándola, da lugar a un movimiento ilusorio de la imagen. Los gestos de personas y acontecimientos que pretendían dar sentido a una narrativa del orden social dictatorial ahora parecen cobrar una vida propia, al margen de su sentido original. No se liberan de este último, pero se vuelven a confundir en el espacio que abre la memoria. El rostro de un joven pensante, otros jóvenes que corren suspendidos sobre fondo blanco, la fachada de la Universidad de la República, el Che Guevara observando atento, un edificio destruido, quedan ahora semánticamente suspendidos, exentos de relato. La condición serigráfica



Campaña del Sí para el plebiscito constitucional de 1980, convocado por el Gobierno cívico-militar y rechazado por la población. Recorte de diario.

reafirma esa suspensión de la imagen en el instante en que esta adquiere su máximo contraste por exceso de luz. La grisura o velo que cubre la estructura textual nos evoca también el punto ciego de nuestra retina, que, en su momento, no nos permitiría advertir la intención de ese mensaje. La importancia de lo que no es visto, o es visto menos, nos ayuda a pensar críticamente esas historias (¡leer la letra pequeña es necesario!). Uribe pone en evidencia el mecanismo de construcción de la imagen, el sistema visual montado con la pretensión de representar la realidad, cuestionando, a la vez, de un modo silencioso y efectivo, la perpetuación del miedo y el olvido.

Las campañas gráficas de “sensibilización visual” llevadas a cabo en los años sesenta por la Escuela Nacional de Bellas Artes de la Universidad de la República (ENBA) dan cuenta de cómo se buscó sortear las prohibiciones y las censuras en el marco de la represión y del afianzamiento del poder autoritario en

Pablo Uribe, *Doblepensar*, 2008.
14 serigrafías sobre papel offset,
102 × 72 cm cada una



Uruguay. En estos casos, la mirada al sesgo consiste en aludir a lo indecible de la actualidad, mediante algo dicho en el pasado en otro contexto. Las hojas selladas por la Jefatura de Policía que otorgan permiso de publicación a esas imágenes ilustran de manera fehaciente el carácter escurridizo, subrepticio de un mensaje que debe camuflarse para poder pasar inadvertido por la censura. En efecto, hacia 1969, en el marco de grandes movilizaciones populares y fuerte represión gubernamental, los docentes y estudiantes de la ENBA realizaron una campaña gráfica que llamaron “Por el orden”. Se trató de intervenir distintos puntos de la ciudad mediante composiciones gráficas sobre papel que replicaban obras de artistas con reconocimiento internacional. La estrategia de replicar obras de Goya, Picasso, Van Gogh, Lavine, Leger, Chaplin facilitaba el acceso a los permisos policiales para realizar esas intervenciones. Si bien no se aludía al contexto represivo local, los temas referían a la guerra, el horror y la muerte, situación propia del Uruguay en esos años previos a la dictadura. Los permisos de intervención fueron aceptados, el propio nombre de condición ambigua de la actividad y los artistas de renombre incluidos fueron artilugios de simulación para dar cuenta de la situación del país de una manera oblicua.



ENBA, campaña gráfica “Por el orden”, 1969. Permisos sellados por la Jefatura de Policía

En época reciente, el proyecto *Yo lo vi*, llevado a cabo por docentes y estudiantes del Taller López de la Torre y el Área de Artes Gráficas de la Facultad de Artes de la Universidad de la República, se propuso utilizar el dibujo como herramienta gráfica para representar el lugar de represión y tortura llamado 300 Carlos durante la dictadura, ya que actualmente está prohibido el registro fotográfico y videográfico de ese ex centro clandestino. También, en este caso, la respuesta gráfica adoptada tiene visos de clandestinidad, de un diálogo íntimo con lo prohibido. Este procedimiento estratégico para generar imágenes de lo oculto, de lo negado, dio lugar a una narrativa colectiva visual y textual en proceso. El formato elegido fue un conjunto de publicaciones al uso (libretas) que



Campaña gráfica de “sensibilización visual”, 1967, Bellas Artes

comienzan en blanco para contener luego dibujos velados, con detalles arquitectónicos del 300 Carlos, manchas difusas que permiten empezar a ver lo negado, personas reunidas que atisban un sentido de lo posible. También se vale del texto, en tanto, si bien se trabaja en soledad, esos dibujos establecen un diálogo con quienes realizan las visitas al lugar y, metafóricamente, también con quienes estuvieron cautivos allí. La palabra cumple el papel de “apunte”, que se entrelaza con los dibujos de un modo silencioso, pero elocuente. La frase *Atentamente escuchando a Octavio, tratando de entender, tratando de ver, tratando de que esto siga siendo importante hoy* parece surgir de un grupo de personas que se encuentran conversando, en íntimo coloquio, mientras son observados.

TUCUMÁN ARDE

A partir del año 1968 comenzaron a producirse dentro del campo de la plástica argentina, una serie de hechos estéticos que rompían con la pretendida actitud de vanguardia de los ar tistas que realizaban su actividad dentro del Instituto Di Te lla, la institución que hasta ese momento se adjudicaba la fa cul tad de legislar y proponer nuevos modelos de acción, no só lo para los artistas vinculados a ella, sino para todas las nuevas experiencias plásticas que surgían en el país.

Estos hechos que irrumpieron en la decantada y exquisita atmósfera estetizante de las falsas experiencias vanguardistas que se producían en las instituciones de la cultura oficial, fueron connotando incipientemente el lineamiento de una nueva actitud que conduciría a plantear el fenómeno artís tico como una acción positiva y real, tendiente a ejercer una modificación sobre el medio que lo generaba.

Esta actitud apuntaba a manifestar los contenidos polí ticos implícitos en toda obra de arte, y proponerlos como una carga activa y violenta, para que la producción del artista se incorporara a la realidad con una intención verdaderamente van guardista y por ende revolucionaria. Hechos estéticos que demun ciaban la crueldad de la guerra de Vietnam o la radical false dad de la política norteamericana, indicaban directamente la ne cesidad de crear no ya una relación de la obra y el medio, sino un objeto artístico capaz de producir por sí mismo modificaciones que adquirieran la misma eficacia de un hecho político.

El reconocimiento de esta nueva concepción llevó a un grupo de artistas a postular la creación estética como una acción colectiva y violenta destruyendo el mito burgués de la

Tucumán arde, aquí y en otra parte

Y estamos aquí porque ustedes han venido a escuchar hablar de arte de vanguardia y de estética, y el arte de vanguardia y la estética es lo que nosotros hacemos. Estamos aquí porque ustedes *evitan encontrarse directamente con nuestras obras de arte*, como si tuvieran miedo de que les trastorne vuestras vidas, y sin embargo vienen aquí a que se les hable de ellas, a consumir el residuo amansado y digerible.¹

Una viñeta humorística de finales del siglo XIX realizada por el dibujante francés Cham, uno de los más reconocidos de la época, muestra un enfrentamiento bélico. En la imagen, una de las tropas porta en sus manos pinturas en lugar de armas. Las exhiben frontalmente a los adversarios, mientras estos intentan huir con marcada expresión de espanto. La viñeta fue realizada para la revista de sátira y política *Le Charivari* y publicada el 28 de abril 1877, en el contexto de la tercera exposición independiente realizada por el grupo de los impresionistas.² La referencia a ese movimiento artístico no está estrictamente en la imagen, puesto que solo vemos el reverso de las pinturas. La irónica bajada textual es la que confirma la referencia: *Bien féroce! Les Turcs achetant plusieurs toiles à l'Exposition des impressionnistes pour s'en servir en cas de guerre* (“¡Qué barbaridad! Los turcos compran varias pinturas en la exposición impresionista para usarlas en caso de guerra”). Comprendemos entonces que la cara de espanto de aquellas tropas que corren desparvoridas es por enfrentarse con imágenes de lo que hoy percibimos como serenos paisajes y apacibles escenas pintadas por Manet, Morisot, Degas, Sisley, Renoir, entre otros.

La razón por la que esta imagen se presenta en este texto es la de provocar una reflexión sobre el rol que tuvieron las exposiciones en el desarrollo del arte

**Clarisa Appendino y
Graciela Carnevale**

1 Fragmento de la declaración leída en el *Asalto a la conferencia de Romero Brest*, realizado en Amigos del Arte el 12 de julio de 1968, en la ciudad de Rosario. El Grupo de Artistas de Vanguardia irrumpió en el lugar e interrumpió el desarrollo de la conferencia que daría el crítico de arte Jorge Romero Brest. La declaración fue realizada en voz alta, y hacia el final apagaron las luces y terminaron el parlamento a oscuras. El subrayado es nuestro.

Clarisa Appendino (Argentina) es licenciada y profesora en Bellas Artes por la Universidad Nacional de Rosario (UNR), doctoranda en Historia y Teoría Comparada de las Artes en la Universidad Nacional de Tres de Febrero y profesora en el Instituto Universitario ESEADE. Integra el equipo curatorial de Bienalsur, fue coordinadora del equipo curatorial del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires y subsecretaria de Cultura de Rosario. Es miembro de la Asociación Argentina de Críticos de Arte.

Graciela Carnevale (Argentina) es artista y docente, miembro de la Red Conceptualismos del Sur. Estudió en la Escuela de Bellas Artes de la UNR, donde también fue profesora. Formó parte del Grupo de Artistas de Vanguardia, sobre el que ha construido un archivo. Con Mauro Machado creó El Levante, plataforma de investigación y producción de conocimiento crítico desde prácticas artísticas situadas. Participa en proyectos relacionados con arte, ecología y política y archivos y memoria.

Página 138:

Declaración de Tucumán Arde en la CGT de los Argentinos de Rosario, firmada por María Teresa Gramuglio y Nicolás Rosa Tucumán Arde, Rosario, Argentina, noviembre de 1968
Documento mecanografiado, 34 x 22 cm (página 1 de 4)



Cham (Amédée de Noé), viñeta humorística publicada en *Le Charivari*, París, 28 de abril de 1877
Litografía, 30 x 22 cm

2 La primera presentación en público de los artistas “independientes”, como se los denominaba en ese momento, fue en 1874, en París, y se llevó a cabo en el estudio del fotógrafo Nadar.

3 Raymond Williams (1997). *La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas*. Manantial (p. 54).

4 Martín Kohan (2021). *La vanguardia permanente*. Paidós (p. 13). El subrayado es nuestro.

moderno, en general, y en la vanguardia, en particular. Las obras y acciones de vanguardia propusieron, justamente como en la viñeta de Cham, estar en la primera línea de combate y construir estrategias para ir al encuentro del público bajo efectos de choque. En este sentido, la escena encarna el profundo objetivo con el que se iniciaron las exposiciones independientes en el siglo XIX. La avanzada del nuevo arte se realizaba poniendo al frente las nuevas imágenes en contextos no institucionalizados, espacios acondicionados temporariamente para tal fin. Esto testimonia, además, que la exposición se convirtió en un mecanismo clave de confrontación y aceleración de las ideas estéticas y políticas tan fundamental como los manifiestos. Las declaraciones de ideas se difundían en los manifiestos por la posibilidad de la reproducción técnica de la escritura, bajo la forma de sueltos o publicaciones que se presentaban, muchas veces, conjuntamente a la exposición, un dispositivo que tiene por objetivo central poner las obras “a la vista de todos”. Estos dos fenómenos, exposición y manifiesto, no siempre observados en su justa interacción, se reúnen aquí como un punto de vista para subrayar el grado de conjunción que se expresó en el proyecto *Tucumán Arde*, realizado por el Grupo de Artistas de Vanguardia en Argentina, en 1968.

La publicación de manifiestos durante las vanguardias se convirtió, según Raymond Williams, “en insignia de escuelas autoconscientes y autopublicitarias”,³ que formaban parte de las apariciones públicas de los artistas y contenían declaraciones formales, estéticas y políticas. Los movimientos de vanguardias utilizaron el manifiesto como canal fundamental para la explicitación, en términos textuales, de las ideas que promovían. Sin embargo, refiere Martín Kohan, hay que pensarlos “no solo como una declaración de principios, sino también, y sobre todo, como una *declaración de guerra* dado el marcado predominio en ellos de aquello contra lo que se está”.⁴ En el ámbito de las artes visuales, las primeras apariciones públicas se realizaron utilizando otro dispositivo que materializó

un estado de constante vanguardismo: la exposición independiente.⁵ Su naturaleza temporaria permitía ir a la avanzada, al ritmo vertiginoso en que lo hacían las nuevas ideas sobre el arte a finales del siglo XIX y en su aceleración en las primeras décadas del XX. Este proceso estuvo dado, sobre todo, por lo que se denominan las *vanguardias históricas*,⁶ que no solo proponían una transformación estética, sino fundamentalmente social y política, lo que marcó con más virulencia el tono declarativo de los manifiestos y el carácter efusivo de las exposiciones.

Este punto de vista es el que nos llevó a pensar el modo de presentación de los registros de *Tucumán Arde*, pertenecientes al archivo Graciela Carnevale, en el contexto de *Giro gráfico. Rumores y clamores del Sur*. En este sentido, el objetivo no fue tanto la reconstrucción de esta acción y sus etapas, a partir de registros y documentos exhibidos como tales, sino señalar los *giros gráficos* que contenía aquella acción de vanguardia, que marcó significativamente tanto la producción artística como la producción de exposiciones, la escritura de manifiestos y la militancia política. Su desarrollo a través de los diferentes usos del cartel, el afiche, la publicidad, el *sticker*, el grafiti y la escritura dan cuenta de las propuestas gráficas que exploró el grupo y la relevancia que implicó su culminación en una exposición. Los modos de implementación significaron la elaboración de estrategias en las etapas comunicativas y en la resignificación de los dispositivos utilizados para las presentaciones públicas. Para los fines de este texto, no tenemos por objetivo dar cuenta de manera exhaustiva de este suceso, pero sí señalar un desarrollo necesario para comprender la importancia de esta acción y el modo en el que aún hoy reverbera en el presente.⁷ Narrar su recorrido para dar cuenta, justamente, de ese *giro gráfico* que marca este proyecto, al mismo tiempo que explora la apropiación de medios de comunicación y publicitarios como práctica artística y política y, además, la estrategia expositiva en la que se formula dentro de las prácticas de vanguardia de esos años.

5 Un tipo de presentación pública que se diferenciaba de las que impulsaban las academias de arte, ya fueran salones o presentaciones oficiales. Las exposiciones independientes se presentaban como lo nuevo en su doble sentido, tanto por lo que exponían en términos artísticos y estéticos como en el uso de este dispositivo inédito —salvo por mínimos antecedentes— en el campo del arte.

6 Nos referimos al término según lo teoriza Peter Bürger, es decir, aquellos movimientos que pretendían no solo una renovación en términos estéticos y una ruptura con la tradición, sino también con la *institución arte*, según como se había conformado en la sociedad burguesa. Ver: Peter Bürger (2010). *Teoría de la vanguardia*. Las cuarenta.

7 Muchas investigaciones consolidaron un campo de estudio fundamental dentro de la historia del arte argentino. Solo por mencionar dos, vayan aquí estos referentes: Ana Longoni, quien junto a Mariano Mestman publicó *Del Di Tella a Tucumán Arde*, un libro fundamental para comprender el proceso entre vanguardia estética y vanguardia política durante la década del sesenta en Argentina; y Guillermo Fantoni, quien se ha dedicado a estudiar las relaciones entre arte y política en la ciudad de Rosario desde la década del treinta.

La acción estético-política que el Grupo de Artistas de Vanguardia (nucleado principalmente en Rosario y en Buenos Aires, Argentina) realizó entre octubre y noviembre de 1968 es uno de los proyectos más relevantes de la historia del arte argentino y de las filiaciones entre experimentación artística y compromiso político. Además, en los últimos años ha comenzado a ser analizada incluso como parte de la historia de las exposiciones, en tanto caso disruptivo en las experiencias artísticas de la década de 1960. Entre 1966 y 1970, durante el gobierno *de facto* del general Juan Carlos Onganía, se implementaron las primeras políticas neoliberales que cambiarían la matriz productiva y de desarrollo de Argentina. Fue un período autoritario con proscripción de partidos políticos, prohibición de realizar actos políticos y sucesivos casos de represión. En este contexto, el principal objetivo del proyecto *Tucumán Arde* fue denunciar las condiciones de vida en Tucumán, provincia del Noroeste argentino, generadas por el cierre de los ingenios azucareros, que llevaba inexorablemente a la desocupación y a un mayor empobrecimiento de la población. La estrategia utilizada para esta acción política de denuncia fue construir un sistema de contrainformación, es decir, un circuito que permitía contrastar la información falseada que los medios de comunicación y el gobierno difundían sobre la situación en esa provincia. Su desarrollo evidencia el uso de canales y códigos de comunicación vigentes en esos años, pero difundidos en el contexto de una presentación pública bajo la forma de una exposición en la sede de una central obrera.

Esta acción es, en parte, el resultado de un encadenamiento de acontecimientos artísticos y políticos que el Grupo de Artistas de Vanguardia⁸ llevó adelante varios meses antes. Lo que la historiadora Ana Longoni denominó “el itinerario del ‘68”⁹ incluyó *El atentado* y el Ciclo de Arte Experimental (un ciclo de exposiciones de vanguardia realizado en un local comercial en la ciudad de Rosario),¹⁰ junto a acciones como el *Asalto a la conferencia de Romero Brest*, el boicot y la irrupción en la apertura del Premio George Braque,

8 Si bien es usual una movilidad de los integrantes en todo grupo de vanguardia, algunos de los artistas rosarinos que integraron este grupo fueron: Norberto Puzzolo, Juan Pablo Renzi, Graciela Carnevale, Aldo Bortolotti, Rodolfo Elizalde, Noemí Escandel, Eduardo Favario, Emilio Ghillioni, María Teresa Gramuglio, Martha Greiner, José María Lavarello, Rubén Naranjo, Jaime Ripa y Nicolás Rosa. Para el proyecto *Tucumán Arde* se sumaron artistas de Buenos Aires como Margarita Paksa, Pablo Suárez, León Ferrari y Roberto Jacoby.

9 Ana Longoni y Mariano Mestman (2010). *Del Di Tella a Tucumán Arde: vanguardia artística y política en el '68 argentino*. Eudeba. Ver especialmente: “Parte II: El itinerario del ‘68”, pp. 95-300.

10 El ciclo se inició en un local sobre la calle Entre Ríos, a metros de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario, y luego se trasladó al Local 22 de la Galería Melipal.

la publicación del manifiesto “Siempre es tiempo de no ser cómplices”, entre otros. Atentos a la situación social y política del país y distanciados de las estéticas de la vanguardia institucionalizada, las acciones que este grupo de artistas promovía intentaban perforar ambos ámbitos, tanto el social como el artístico, para impulsar su transformación y construir nuevas audiencias.¹¹

El proyecto *Tucumán Arde* se desarrolló a partir de dos ejes, uno de investigación y otro de comunicación, realizados de manera más o menos simultánea para finalmente confluir en una exposición pública. El proceso de investigación se realizó en el mismo lugar en el que se estaban desarrollando los sucesos que querían denunciar. Esto implicó dos viajes a Tucumán para recopilar información, tomar fotografías, realizar entrevistas y entrar en diálogo con los trabajadores de la zona. Mientras se preparaba todo el proyecto y algunos de los integrantes del grupo realizaban los viajes, otra parte del grupo comenzaba la campaña de contrainformación. Primero, en forma de incógnita, interviniendo en zonas habilitadas por la municipalidad de Rosario, con carteles de papel blanco con la palabra *Tucumán* en negro. Esa sola palabra comenzó a tener presencia en las calles como una pregunta, una atención, un anticipo. La palabra se incorporó, además, en los boletos del Cine Club y se proyectaba al inicio de cada función. Esta estrategia utilizada por los publicistas de la época fue apropiada por la vanguardia política. Luego, aquello que comenzó como un cartel enigmático empezó a tener otros sentidos con una campaña clandestina que incluía ahora la expresión *Tucumán Arde* escrita como grafiti en paredes de la ciudad. También en *stickers*, con la misma tipografía austera de la palabra *Tucumán*, sobre un diseño pop y un contorno flameante, culminaba con la palabra *Arde*.

El tercer peldaño de la campaña publicitaria se realizó con la difusión de la exposición en la que mostrarían toda la documentación recopilada, como espacio de discusión y revelación sobre la situación

11 Algunas de las exposiciones fueron las de Norberto Puzzolo —quien presentó *Las sillas*, obra en la que dispuso un conjunto de sillas acomodadas de manera tal que componían una tribuna que miraba a la calle—, Eduardo Favario —que con *El recorrido* realizó un simulacro de clausura en el local, donde indicaba que la exposición era en otro sitio y se dejaban las instrucciones para llegar al lugar— y Graciela Carnevale —quien presentó *El encierro*, una acción en la que invita al público a la exposición, pero finalmente lo encerró en la sala para luego abandonar el lugar.



Oblea diseñada por Juan Pablo Renzi, *Tucumán Arde*, Rosario, octubre de 1968
Impresión sobre papel de calcomanía, 11 x 14 cm

Fotografías tomadas por el Grupo de Artistas de Vanguardia durante el viaje a Tucumán, 1968
Archivo Graciela Carnevale

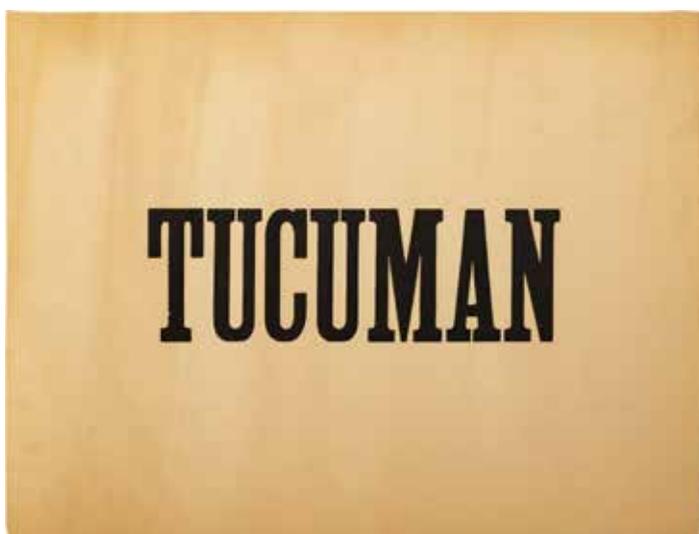




Cartel de la 1.ª Bienal de Arte de Vanguardia, *Tucumán Arde*
Fotografía: Carlos Militello
Rosario, noviembre de 1968
Archivo Graciela Carnevale



Campaña de promoción en vía pública (grafiti), *Tucumán Arde*
Fotografía: Carlos Militello
Rosario, octubre de 1968
Archivo Graciela Carnevale



Campaña de promoción en vía pública (cartel Tucumán), *Tucumán Arde*
Fotografía: Carlos Militello
Rosario, octubre de 1968
Archivo Graciela Carnevale

12 Esta fracción de la Confederación General del Trabajo (CGT) tenía un carácter combativo frente a la dictadura de Onganía y posibilitó la realización de este proyecto tanto por brindar la locación como por realizar un significativo apoyo y las conexiones necesarias para vincularse con los trabajadores y familias en Tucumán.



1.ª Bienal de Arte de Vanguardia Afiche de la primera etapa, campaña publicitaria (tercera fase) Tucumán Arde, Rosario, octubre de 1968 Impresión sobre papel, 110 x 70 cm

que se estaba viviendo en aquella provincia. El lugar para la presentación pública fue la sede de la CGT de los Argentinos.¹² La filiación del grupo a esta central obrera durante todas las etapas del proyecto tuvo como objetivo la posibilidad de integrarse a las luchas obreras, pero, además, permitió que el lugar de exposición fuera en una locación ajena al circuito artístico. Decisión que hacía aún más explícita la ruptura con las instituciones canónicas del arte. La convocatoria al evento se realizó con un cartel disuasivo de la censura. Con tipografía pop y diseño moderno, el cartel invitaba a la “1.ª Bienal de Arte de Vanguardia”. La palabra *bienal*, como sinónimo de modernización, hacía que el arte de vanguardia se asociara a una fracción festiva y digerible por un público que consumía la estética y el arte modernos ya institucionalizados. Ese cartel fue, al mismo tiempo, paraguas anticensura y señuelo de legitimación para atraer a diferentes públicos. Esto permitió que la presentación pública fuera fundamentalmente un lugar de encuentro e integración entre público interesado en el arte, movimiento obrero, vanguardia artística y estudiantes universitarios.

Así como la palabra *Tucumán* se volvió una presencia multiplicada a través de un cartel, a ese elemento se sumaron otros: el afiche que oficializó la acción a través de la 1.ª Bienal de Arte de Vanguardia, el logo de *Tucumán Arde* como *sticker*, los manifiestos en su forma de declaración y canal de información y los registros fotográficos de la acción. Inaugurado el 3 de noviembre de 1968 en Rosario, el proyecto contemplaba una itinerancia por otras ciudades. La segunda de ellas fue en Buenos Aires, pero su clausura por parte de la policía el mismo día de su apertura impidió la continuidad de la itinerancia del proyecto e interrumpió la cuarta fase, que planeaba la recopilación de toda la experiencia.

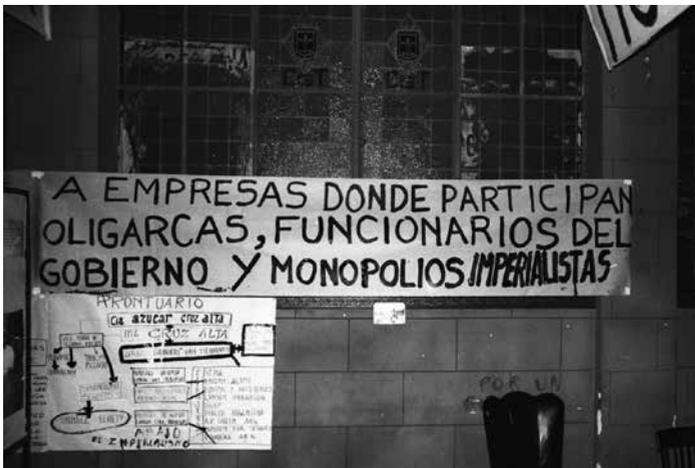
En la enumeración de acciones y procedimientos no solo se evidencian las diferentes materialidades, sino también la pluralidad de recursos, la complejización de la mirada sobre la gráfica, que abarca desde el diseño de un afiche según el gusto pop de la época

hasta la producción de carteles a mano alzada, signo de la urgencia y la velocidad con la que se producían las cosas. Este gran arco de estrategias de producción del material gráfico reunidos en *Tucumán Arde* conjuga un momento de inflexión en la experimentación estética y la operación política. Es lo que permite pensar este proyecto en un constante estado de estar *aquí y en otra parte*, en el pasado y en el presente. *Tucumán Arde* desencadenó una suerte de desplazamientos y transformaciones entre mostrar y ocultar, entre lo que se hizo público y su archivo, que tuvo que ocultarse por años, entre lo que podía decirse abiertamente y lo que el contexto censuraba.

En este sentido, podemos hacer una lectura más sobre aquella viñeta humorística de finales del siglo XIX. Las manos extendidas en el campo de batalla sostienen pinturas, es decir, aquello que podemos identificar como producción artística, pero que puede ser interpretado, *también*, como escudo. En muchos casos, el proyecto artístico que nos ocupa hizo uso del modelo de arte que rechazaba como pantalla para avanzar a la vanguardia en términos políticos. Durante los viajes a Tucumán, ser artistas y hablar de arte fue lo que les permitió organizar las reuniones y conferencias, del mismo modo que anunciar el evento como una “bienal de vanguardia” era un salvoconducto de legitimidad y estrategia para esquivar la censura. Esto da cuenta de que, en ese momento, la vanguardia en el arte era aún vista como inofensiva por el poder político. Sin embargo, *Tucumán Arde* es protagonista de la inflexión que se produjo durante la década siguiente. Porque, si bien en Rosario la exposición pudo visitarse durante los días que se habían programado, la clausura en Buenos Aires el mismo día de su apertura marcó un momento decisivo. En medio de una gran aceleración política y artística, la clausura provocó que el grupo de Rosario terminara por disolverse e incluso impulsó a muchos a abandonar su actividad artística; y a otros, a optar definitivamente por la militancia política.¹³

Este último punto advierte del viraje que se dio en estos procesos de vanguardia desde finales de la

13 Un caso emblemático es el de Eduardo Favario, quien se alistó en el Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT) y luego en el Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP) y, en 1975, fue asesinado junto a otros compañeros por las Fuerzas Armadas.



Registro de la exposición en la CGT de los Argentinos de Rosario, Tucumán Arde
Fotografía: Carlos Militello
Rosario, noviembre de 1968
Archivo Graciela Carnevale





La violencia del régimen es cruda y clara cuando se dirige contra la clase obrera, es más sutil en cambio, cuando apunta a artistas e intelectuales. Porque además de la represión que implica la censura de libros y películas, la clausura de exposiciones y teatros, está la otra, la permanente represión. Hay que buscarla en el interior de la forma que asume el arte en estos momentos : un artículo de consumo elegante para una clase determinada. Ya pueden los artistas ilusionarse creando obras aparentemente violentas : serán recibidos con indiferencia y hasta con a_rado; serán vendidos y comprados, su virulencia será un producto más del mercado de compra y venta de prestigio.

Y porqué es que el sistema puede apropiarse y absorber hasta las obras de arte más audaces y renovadoras ?

Puede hacerlo porque esas obras están dentro del marco cultural de una sociedad que hace que al pueblo sólo lleguen aquellos mensajes que cimientan su opresión (fundamentalmente a través de la radio, TV, diarios y revistas). Puede hacerlo porque los artistas están aislados de la lucha y de los reales problemas de la revolución en nuestro país, y sus obras todavía no dicen lo que hay que decir, no aciertan los medios apropiados para hacerlo, y no se dirigen a quienes precisan de nuestros mensajes.

Cómo haremos entonces los artistas para no seguir siendo servidores de la burguesía ?

En el contacto y la participación junto a los activistas más esclarecidos y combativos, poniendo nuestra militancia creativa y nuestra creación militante al servicio de la organización del pueblo para la lucha.

Los artistas deberemos contribuir a crear una verdadera red de información y comunicación por abajo, que se oponga a la red de difusión del sistema.

En este proceso nos iremos descubriendo y decidiéndonos por los medios más eficaces : el cine clandestino, los afiches y volantes, los folletos, los discos y cintas grabadas, las canciones y consignas, el teatro de agitación, las nuevas formas de acción y propaganda.

Serán obras que al régimen le costará reprimir, porque se fundirán con el pueblo.

Serán obras hermosas y útiles. Señalarán al verdadero enemigo, infundirán odio y energía para combatirlo.

Nunca más los artistas sentiremos que nuestra capacidad sirve a nuestros enemigos.

Se dirá que lo que proponemos no es arte. Pero qué es arte ?

Lo son acaso esas formas elitistas de la experimentación pura?

Lo son acaso las creaciones pretendidamente corrosivas, pero que en realidad satisfacen a los burgueses que las consumen ?

Son arte acaso las palabras en sus libros y estos en las bibliotecas? Las acciones dramáticas en el celuloide y la escena y estos en los cines y teatros? Las imágenes en los cuadros y estos en las galerías de arte? Todo quieto, en orden, en un orden burgués y conformista; todo inútil.

Nosotros queremos restituir las palabras, las acciones dramáticas, las imágenes a los lugares donde puedan cumplir un papel revolucionario, donde sean útiles, donde se conviertan en "armas para la lucha".

Arte es todo lo que moviliza y agita. Arte es lo que niega radicalmente este modo de vida y dice : hagamos algo para cambiarlo.

Esta muestra, las acciones contra las instituciones culturales de las clases dominantes que la precedieron y las obras que otros artista llevan en la misma dirección, son un comienzo.

PLASTICOS DE VANGUARDIA

de la Comisión de Acción Artística de la CGT de los Argentinos.

Buenos Aires, noviembre de 1968.

década del sesenta y durante la década del setenta, cuando hubo un recrudecimiento de la represión por parte del Estado y que tomó la mayor envergadura de la historia argentina a partir del golpe de Estado de 1976. La decisión de los artistas de abandonar el campo del arte no estuvo directamente relacionada con dejar de producir, sino, más bien, con no exhibir. La retirada fue del espacio de exposición y de las presentaciones públicas. Dejar de participar en el circuito del arte, en la *institución arte*¹⁴ que rechazaban no solo en términos estéticos, sino también estructurales, fue la opción política, el nuevo espacio de trinchera que encontraron.

La clave de la referencia a la viñeta de Cham es que para comprender *Tucumán Arde* no basta con la descripción de los materiales de lo que finalmente resultó la exposición en las centrales obreras, sino que su complejidad requiere pensar y abordar un cruce de estrategias, procedimientos, campaña de contra-información y emplazamientos específicos. En este sentido, *Tucumán Arde* expande y enlaza el desarrollo que las exposiciones y los manifiestos habían tenido hasta ese momento y propaga una resonancia hasta el presente como réplicas de movimientos estructurales del sistema del arte. Cabe entonces preguntarnos, finalmente, si existieran, ¿cuáles son las armas/escudos que hoy se construyen desde el campo del arte?

Página opuesta:
Declaración de Tucumán Arde en la CGT de los Argentinos de Buenos Aires, firmada por Plásticos de vanguardia de la Comisión de Acción Artística de la CGT de los Argentinos, *Tucumán Arde*, Buenos Aires, noviembre de 1968
Documento mecanografiado, 34 x 22 cm

14 Ver Peter Bürger (2010). *Teoría de la vanguardia*. Las cuarenta.



Arseñal

Un conjunto de dispositivos visuales disponible para su uso público como armas de denuncia política permite establecer un paralelismo entre ese almacenamiento y el significado del término *arsenal* en la jerga militar. Y ese conjunto de fotografías, pancartas, pasacalles, signos referenciales, que son indicios de ausencias y demandas, constituye un arsenal de señales de la memoria social que, como tal, hemos convenido en denominar *arseñal*.¹ Todos los objetos reunidos en *Giro gráfico* han sido testimonios de actos políticos, pero, en el caso de arseñal, se trata de documentos gráficos conservados para su uso político reiterado. Este tipo de disponibilidad es lo que diferencia a este conjunto de dispositivos visuales, arseñal, de otros abordados en este proyecto.

Este carácter de señal disponible para su reutilización rige también para la mayor parte de las imágenes utilizadas por la Asociación Internacional de Defensa de Artistas Víctimas de la Represión en el Mundo (AIDA) y para otras señales gráficas utilizadas en el activismo político de América Latina. Así, las fotografías de personas detenidas desaparecidas durante la dictadura militar en Uruguay (1973-1985) son utilizadas anualmente en la multitudinaria Marcha del Silencio del 20 de mayo, para lo cual son retiradas por los usuarios de un pequeño espacio dentro del Museo de la Memoria de Montevideo, donde se custodian. Se muestran instaladas permanentemente en forma de depósito, sin la intención de que el público vea la totalidad (ni siquiera la mayor parte) de los rostros fotografiados, sino de que experimente la sensación de estar frente a un almacenamiento de imágenes para ser usadas en esas marchas. Por tanto, dentro del museo, no se constituyen como objetos de exhibición, sino como “señales de memoria”.

El grupo de Madres y Familiares de Uruguayos Detenidos Desaparecidos de Uruguay nació a fines de

**Moira Cristiá y
Gabriel Peluffo Linari**

Texto publicado originalmente en *Giro gráfico. Como en el muro la hiedra*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2022

1 Este término surgió durante la discusión colectiva de los casos investigados, como una sugerencia de Raúl Quintanilla Armijo. Asimismo, este texto es deudor de aportes y comentarios de Guille Mongan, María Angélica Melendi, Clara Albinati y Ana Longoni.

Moira Cristiá (Argentina) es investigadora de CONICET en el Instituto de Investigaciones Gino Germani (UBA), donde integra el Grupo de Estudios sobre Arte, Cultura y Política en la Argentina Reciente. Es doctora en Historia y Civilizaciones por L'École des hautes études en sciences sociales de París (EHESS) y miembro de la Red de Conceptualismos del Sur. Publicó, entre otros trabajos, *AIDA. Una historia de solidaridad artística transnacional (1979-1985)*.

Gabriel Peluffo Linari (Uruguay) es arquitecto, investigador de historia del arte y ensayista de arte contemporáneo, autor de libros y artículos en revistas especializadas. Imparte conferencias en Uruguay y el extranjero desde 1985. Ha comisariado exposiciones históricas y de arte contemporáneo en Uruguay, Brasil, Argentina, Chile y España. Dirigió el Museo Juan Manuel Blanes (Montevideo) entre 1992 y 2013.

Página opuesta:
Marcha por los “100 artistas desaparecidos en Argentina” con pintura-bandera de AIDA, París, 14 de noviembre de 1981
Fotografía de Jean-François Labouverie

la década de 1970, cuando sus familiares comenzaron a investigar los sucesos registrados en Uruguay y en Argentina. En 1983, se reunieron tres movimientos de familiares con trayectorias paralelas: la Asociación de Familiares de Uruguayos Desaparecidos (AFUDE), fundada en Europa por exiliados, en 1978; Familiares de Uruguayos Desaparecidos en Argentina, que trabajaba desde 1977; y Familiares de Uruguayos Detenidos Desaparecidos en Uruguay, surgida en 1982.

La primera Marcha del Silencio en Uruguay fue convocada el 20 de mayo de 1996 por Madres y Familiares de Uruguayos Detenidos Desaparecidos y otras organizaciones de reclamos por verdad y justicia.² Desde entonces, cada año, los carteles con 197 fotografías son sacados del Museo de la Memoria y llevados a la avenida 18 de Julio como presencias espectrales,³ pero asumidas por la corporalidad de quienes las convocan, sostienen y reclaman; y así lo testimonia la serie de fotografías *Imágenes del silencio* (2019), que el colectivo del mismo nombre presentó en las redes: retratos de referentes sociales, culturales y deportivos abrazando fotos de personas desaparecidas en la dictadura.

El momento de la Marcha del Silencio es el momento performativo de esas imágenes, que hibernan el resto del año en el museo. Pero, además, en cada Marcha del Silencio se establece una correspondencia simbólica entre la palabra *silencio*, la imagen del silencio y el acto del silencio. No se vociferan consignas ni los asistentes entablan conversaciones entre ellos; predomina el sonido que producen los pasos sobre el pavimento y los cuerpos en movimiento. Son los únicos sonidos que aportan una carga simbólica peculiar, ya que, si bien el acto tiene lugar físicamente en el escenario urbano, adquiere un lugar metafórico fuera de él, en el silencioso espacio virtual de una memoria colectiva andante.

Por su parte, las imágenes fotográficas aportan su propia dimensión del silencio. “La fotografía debe ser silenciosa” dice Roland Barthes,⁴ pero más allá de ese deber ser, la imagen fotográfica es ontológicamente

2 Que continúan activas en la actualidad ya que, si bien se han hecho excavaciones en cuarteles y se han encontrado algunos restos que fueron identificados, aún quedan muchas fosas sin excavar, ante el más absoluto silencio de la casta militar.

3 Luis Ignacio García (2013). Espectros. Fotografía y derechos humanos en la Argentina. *Papel Máquina. Revista de Cultura* (8).

4 Roland Barthes (1990). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Paidós, p. 104.



Marcha del Silencio en Montevideo, 20 de mayo de 2016. Fotografía: colectivo Imágenes del Silencio

silenciosa. Está en el presente, pero fuera del tiempo presente. Su silencio adquiere una peculiar connotación existencial cuando se trata de rostros humanos y, más aún, si se trata de rostros de seres desaparecidos cuyos cuerpos carecen de destino cierto. Hay un silencio de la verdad que acentúa el contraste entre ese destino y la imagen tomada en vida, con la sonrisa del retratado recortada sobre la realidad de la muerte. La sonrisa, caprichosamente asociada a un pasado de ideales políticos, se transforma en mueca irónica de un destino consumado en la tortura y desaparición, violenta frustración de la utopía.

Entre esas fotografías, una en particular había figurado esa demanda en Europa, en el inicio de la década de 1980 durante las manifestaciones organizadas por AIDA. La asociación –fundada en 1979 en Francia y expandida por Bélgica, Holanda, Suiza, Alemania y Estados Unidos– había reclamado la liberación de la pianista uruguaya Alba González Souza, presa en Colombia desde enero de 1979 hasta septiembre de 1980. Esta, una vez liberada y exiliada en Francia, integró la asociación y participó intensamente de las actividades organizadas para la campaña por “100 artistas desaparecidos en Argentina”. En cada una de esas ocasiones –y en otras marchas como las organizadas cada jueves frente a la embajada de

5 Como Alba, las madres de la Plaza de Mayo portaban sobre sus cuerpos las fotografías de sus hijos e hijas desaparecidos, subrayando la singularidad de cada víctima. Así exponían también el lazo familiar y afectivo que las unía, ese vínculo único e intransferible entre una madre y su descendencia, entre cuerpo ausente (desaparecido o muerto) y cuerpo presente (vivo). Véase Ana Longoni (2010). Fotos y siluetas: dos estrategias en la representación de los desaparecidos. En Crenzel, E. (ed.). *Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas (1983-2008)*, pp. 5-57, Biblos.



Alba González Souza y manifestantes con pinturas-banderas en la manifestación de AIDA en Ámsterdam, 12 de septiembre de 1981. *Le Quotidien de Paris*, 23 de septiembre de 1981.

Argentina en París— Alba asistió con una pancarta que había compuesto con la fotografía de su hijo Rafael Lezama, desaparecido en octubre de 1976 en Buenos Aires, y la pregunta: *Où est mon fils?* (¿Dónde está mi hijo?).⁵

Como la mayoría de los desaparecidos uruguayos, su hijo era víctima de la coordinación represiva de las dictaduras de la región conocida como Plan Cóndor. La pancarta con el rostro del joven circuló sostenida por su madre en las marchas por las calles de Dijon, Ámsterdam, París y Ginebra, con las que la asociación buscaba sensibilizar creativamente a la opinión pública europea acerca de la violencia ejercida por las Fuerzas Armadas en el Cono Sur. Con su accionar, AIDA apuntaba a contrarrestar, en particular, ese procedimiento “silenciador” que implicó el ocultamiento de los cuerpos de las víctimas. Cada uno de los comités locales de la organización imaginó una acción performática para esa campaña con ciertas singularidades, aunque repitiendo algunos objetos, símbolos y repertorios. Así, parte de las pinturas-banderas de dos por tres metros que fueron elaboradas solidariamente por un centenar de artistas para la campaña se reutilizaron en distintas ciudades entre 1981 y 1982. Un pequeño grupo de esos dispositivos gráficos finalmente aterrizó en Buenos Aires en diciembre de 1983, cuando se restableció el gobierno democrático, y fue expuesto en el centro de un espacio simbólico de la lucha por los derechos humanos de la Argentina: la Pirámide de Mayo, frente a la Casa Rosada en Buenos Aires.

Los lienzos por los “100 artistas desaparecidos en Argentina”, pintados por artistas de distintas nacionalidades y montados en cruces de caña de bambú, habían sido portados por manifestantes europeos y exiliados latinoamericanos en esas marchas. En algunas, las columnas habían desfilado en un ambiente sonorizado —campanadas en Ámsterdam, una melodía compuesta por Gilbert Artman para la acción interpretada por cien saxofonistas y percusionistas en París— o en el silencio, como en Ginebra. Las imágenes

habían circulado en señal de solidaridad y, a la vez, como repudio a la falta de respuestas de las autoridades argentinas. Pinturas-banderas, máscaras, pancartas, la pregunta “¿Dónde están?” habían compuesto las acciones espectaculares de AIDA, luego reapropiadas por otros manifestantes que continuaron ese reclamo, aún sin encontrar respuestas, ni en su tierra ni fuera de ella.

Paralelamente, cada jueves desde el 5 de octubre de 1978 hasta el retorno de la democracia en Argentina, en la manifestación que se reunía frente a la embajada argentina en París, además de las pancartas con fotografías de identidad (entre las cuales figuraba la de Rafael Lezama), se incorporó un nuevo dispositivo gráfico en 1980. Los artistas uruguayos Lino Cabrera y Jorge Errandonea elaboraron una pintura de casi cuatro metros de largo que representaba a las madres de desaparecidos que caminaban semanalmente en torno a la Pirámide de Mayo. La obra, destinada originalmente a un homenaje a dichas madres organizado por el Club des droits socialistes de l’homme (Club de los Derechos Socialistas del Hombre) en el Palais des Congrès de Paris, fue reutilizada habitualmente en la manifestación parisina de los jueves. Esa hilera de mujeres de pañuelos blancos, rostros marcados por la angustia y cuerpos integrados visualmente entre sí salió entonces del recinto del homenaje para ocupar reiteradamente el espacio público. A partir de ese soporte móvil, que los manifestantes guardaban el resto de la semana en un café de la esquina,⁶ las madres argentinas se hacían presentes en el reclamo de las calles de París, exponiendo su dolor y exigiendo insistentemente por los suyos.

Rostros fotografiados, cuerpos pintados, dispositivos visuales que salían a la calle una y otra vez para la demanda pública, signos de la “herida” familiar y social que las personas desaparecidas simbolizaban.⁷ En las manifestaciones fuera de las fronteras de los países donde se cometieron esos crímenes, estos se convertían en una preocupación humanitaria transnacional.⁸

6 Entrevista de Moira Cristiá a Pierre Bercis, presidente del Club des droits socialistes de l’homme, París, 3 de noviembre de 2017.

7 Valeria Durán (2012). Imágenes íntimas, heridas públicas. En J. Blejmar, N. Fortuny y L. I. García (eds.). *Instantáneas de las memorias. Fotografía y dictadura en Argentina y América Latina*, pp. 157-172, Librería.

8 Si bien el término *transnacional* suele usarse vinculado a las empresas cuyos capitales provienen de distintos orígenes, aquí lo elegimos para señalar que la demanda se extiende más allá de las fronteras nacionales. En contraste, el sentido primero de *internacional*, por su etimología, refiere a los vínculos entre naciones.



Pintura realizada por Jorge Errandonea y Lino Cabrera, en manifestación frente a la embajada de Argentina en París, ca. 1981. Archivo Nacional de la Memoria, Argentina

9 Compuesto por cuatro artistas cordobesas: Sandra Mutal, Magui Lucero, Liliana Di Negro y Patricia Ávila.

Resonancias recientes

En este nuevo milenio, los movimientos sociales de distintos países de América Latina emplearon dispositivos reutilizables para instalar sus demandas en el espacio público, incluyendo una diversidad de soportes como los mencionados anteriormente, así como otros que fueron desde intervenciones con figuras en madera a impresiones en papel autoadhesivo, pasando por camisetas estampadas de imágenes-consignas. Entre ellos, destacan los del colectivo Urbomaquia,⁹ en el contexto de la aguda crisis económica y política en la Argentina de 2001. Su nombre fue adoptado por el grupo porque combinaba esa intención de desplegar sus obras en el escenario urbano con el sufijo *-maquia*, que refiere al enfrentamiento bélico, al choque o la lucha.

Entre 2002 y 2004, su obra *Los niños* se repitió en el centro de cuatro ciudades argentinas (Córdoba, Rosario, Posadas y Mendoza) para visibilizar la precariedad de la infancia de ese país. Con ese fin se instalaron ochenta figuras de madera pintada, en hileras sobre una calle peatonal. Reproducían a escala real la

12 Ana Longoni sostiene que las dos matrices son la utilización de las fotografías de los desaparecidos y el uso de siluetas. Ana Longoni (2009). *Activismo artístico en la última década en Argentina: algunas acciones en torno a la segunda desaparición de Jorge Julio López*. *Errata* (0), pp. 16-35.

13 La sigla utilizada engloba a lesbianas, gays, transgénero, travestis, transexuales, bisexuales, intersexuales y *queer*. En el último tiempo suele emplearse más habitualmente LGBTQIA+, refiriendo con ese último símbolo a todos los colectivos de diversidades sexuales que no están especificados en las letras anteriores.

Esto explica que hayan optado por una de las dos principales matrices visuales del movimiento de derechos humanos en Argentina: la silueta.¹²

Desde 2013, el colectivo argentino Cromoactivismo también apela a la participación y atención pública recurriendo a un particular procedimiento creativo. Junto a agrupaciones, escuelas, asociaciones y manifestantes autoconvocados, elaboran conjuntamente dispositivos de intervención poética sobre los acontecimientos sociopolíticos. Mediante debates sobre las significaciones sociales de los colores, los participantes asocian las demandas a una tonalidad, declinándola con múltiples consignas en pintura acrílica sobre soportes de cartón. En sus intervenciones, el colectivo ha trabajado el rosa y el marrón para Marchas del Orgullo LGTTTBIQ,¹³ refiriendo a la desobediencia; ha empleado el blanco para los derechos humanos al asociarlo con los pañuelos de las madres de Plaza de Mayo; el verde en apoyo a la sanción del derecho al aborto legal, seguro y gratuito, etc. La creación colectiva permite reflexionar sobre los imaginarios de los actores sociales involucrados, generando consignas, en ocasiones con humor e ironía, para cuestionar el sentido común. Los materiales producidos son utilizados en las marchas, interpelando a los transeúntes con palabras y frases que apuntan a deconstruir sentidos. Esa multiplicidad de mensajes escritos interactúa con el color que prima y que hermana las pancartas, sostenidas contra o sobre los diversos cuerpos manifestantes.

En Brasil, el colectivo Vão produjo en 2016 la bandera *Canalha* (Canalla), una cita directa de la obra *Viva Maria!* (1966) de Waldemar Cordeiro, reactualizando su sentido al vincularla con la dictadura instaurada en 1964. De manera simultánea, en las redes sociales se multiplicaron las fotografías de carteles y banderas pintadas a mano con el *hashtag* #coleraalegria. Motivados por una diversidad de demandas y urgencias —que iban desde la defensa de la democracia a la inclusión social, pasando por cuestiones de género o la causa indígena—, estos objetos rehusaron la autoría

individual. Debatidos y producidos en acciones colaborativas para ser empleados en la protesta callejera, los dispositivos aparecen identificados en la esfera digital con aquel *hashtag* como su firma. Su diversidad estilística responde a la participación de un grupo de artistas, curadores, escritores, galeristas, músicos y otros colaboradores espontáneos que se suman a la propuesta artística. Los encuentros en los que se debaten las estrategias, consignas y tácticas de divulgación asumen un carácter festivo, potenciada su producción por las dos emociones con las que se identifican al atribuirse ese nombre: la cólera y la alegría.

Los distintos objetos y soportes aquí mencionados se caracterizan por su disponibilidad, por haber sido creados, atesorados y reutilizados en diversas ocasiones. Usos reiterados que los cargaron de sentidos diferentes al ser puestos en escena en otros espacios y contextos. Así, años más tarde (2017-2018), las siluetas-pizarra *Los niños* de Urbomaquia ocuparon espacios simbólicos de la capital argentina encarnando nuevas demandas invisibilizadas, esta vez: las de docentes en defensa de la educación pública.¹⁴

Si bien el término *arseñal* es un neologismo, posee matrices etimológicas coherentes con el carácter reutilizable de los signos. La raíz indoeuropea *ar* que indica encaje, juntura (ar-ticulación) fue transferida al latín como en *armum* (armar), de manera que la versión latina de arseñal sería *arsignalis*. Un encaje o montaje de signos, que no es otra cosa que el ordenamiento físico adoptado por las citadas fotografías y pancartas durante su período políticamente inactivo. Tal como sucede en los diferentes casos descritos anteriormente, la potencialidad que conservan los objetos supuso un resguardo y almacenamiento, en espera, en latencia, para su utilización en el momento oportuno.

14 La obra fue desplegada, primero, frente al Congreso de la Nación, luego, frente al Ministerio de Educación de la Nación y, finalmente, en el predio de la ex ESMA, durante el encuentro de activistas y colectivos artísticos Arte Urgente.

imaginación
estética /
acción
política

imaginación
política /
acción
estética



























ESTAS
PIRRAS

WOLVEN

LA REVELACION
REPARAR DE
NOS CUANTOS
ACCESORIOS

LA GORRA DE LAS
MUJERES QUE LUCHAN
POR ALIEN Y RESISTE!

UN
♥
NU

EDICIÓN

GIRO GRÁFICO

TEATRO SOLÍS

RUMORES Y CLAMORES
DEL SUR

7 de octubre de 2023

7 de octubre de 2023

Teatro Solís
GIRO GRÁFICO. RUMORES
Y CLAMORES DEL SUR
Entre aguas, textos y visualidades
7–31 de octubre de 2023

La participación de *Giro gráfico. Rumores y clamores del Sur* en el acontecimiento Macondo propone generar una serie de interferencias que se relacionan con aspectos seleccionados de la obra de Gabriel García Márquez. Este giro procura quebrantar la temporalidad, introduciendo preguntas en relación con el contexto narrado por el autor homenajeado y con nuestra contemporaneidad. Estos cuestionamientos producen una conexión latente entre pasado y presente, temporalidades que, por momentos, se confunden en tanto los relatos del pasado y sus consecuentes preocupaciones sociales y políticas continúan siendo urgentes.

La intrusión es un mecanismo que posibilita subvertir lo dado, lo cotidiano, perturbando aquello que opera de modo funcional, valiéndose de posibles intersticios que permitan permear relatos urgentes y que, en consecuencia, se producen con cierta precariedad. Dicha intrusión queda en evidencia en el espacio del Café Allegro con la presencia de la gráfica de la chicha amazónica peruana, habitualmente dispuesta en el espacio público y que emerge como expresión popular vinculada a ritmos y visualidades del Amazonas y el Caribe. Esta gráfica, muchas veces, se dispone en territorios oscuros de la ciudad, por ello utiliza colores estridentes como un modo de “gritar” para ser vista. El recorrido que propone Alfredo Villar con la disposición de su archivo visual atraviesa los ríos Magdalena y Amazonas, así como el Río de la Plata, conectando distintos territorios de Latinoamérica que incluyen a Perú, Colombia y Uruguay.

Esta imagen de río también aparece en la propuesta del colectivo CRUJE, que repara en distintas

y significativas frases de la novela *La Mala Hora*, de García Márquez: “Un pueblo distinto frente a un río momentáneo”. El colectivo, mediante sus interferencias poéticas, se vale de dispositivos efímeros e infiltrados. La posibilidad de acceder a ellos implica estar en el lugar y en el momento adecuados, y prestar especial atención al detalle, al entorno y al susurro. El material impreso que hace circular CRUJE pone en relación sus propios escritos con frases de más de 50 años de Gabriel García Márquez, componiendo una dimensión gráfica y textual de un presente continuo. A contrapelo del tradicional dicho popular de que a las palabras se las lleva el viento, en este caso, se trata de palabras que el viento expande. También se propone interferir en el espacio público mediante un dispositivo que aloja un componente popular y reivindicativo, el altoparlante, utilizado como antiguo medio publicitario y también como elemento presente en muchas movilizaciones con el propósito de comunicar, de ampliar la voz de la proclama.

Participantes

Alfredo Villar (PE), Nandy Cabrera, Claudio Burguez y Claudia Campos

Curaduría

Fabiana Puentes, Sebastián Alonso

Producción

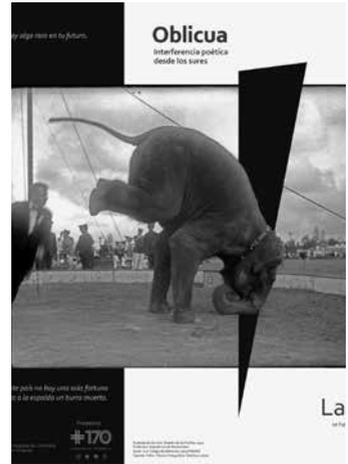
Teatro Solís, Facultad de Artes, Proyecto CasaMario, Red Conceptualismos del Sur

Producción ejecutiva

Cecilia Otero

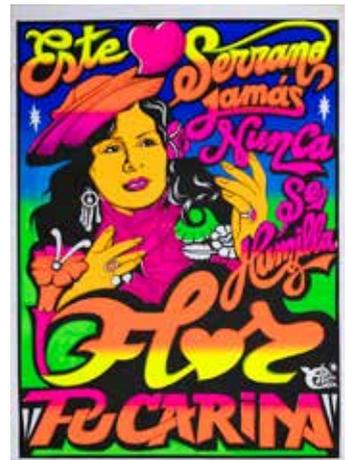
Diseño gráfico

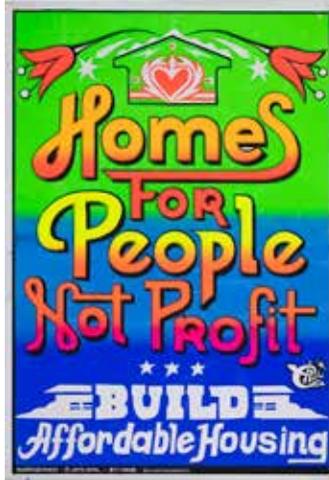
Juan Palarino



■ CRUJE (Claudio Burguez y Claudia Campos)
Oblicua. Interferencia poética desde los sures

El colectivo CRUJE propone una serie de escrituras, activaciones gráficas y sonoras en diálogo con la novela *La mala hora*, de Gabriel García Márquez.

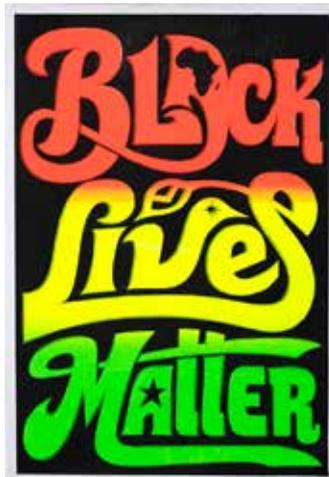




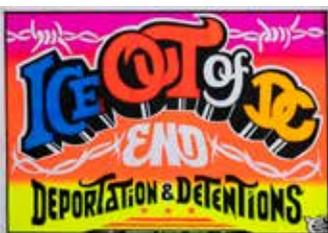
■ Monkey, Yefferson Huamán, Edinson Urcuhuaranga y Alfredo Villar
Neón chicha, 2014-2021
 Archivo de carteles chicha curado por Alfredo Villar
 Serigrafías sobre papel
 Perú



■ Alfredo Villar (Dj Sabroso) y Nandy Cabrera (Selector Chico)
Los ríos de Macondo, 2023
 Performance sinestésica musical y visual
 Proyecciones sobre pantalla, voz y poesía, vinilos y músicas tropicales, baile colectivo



El proyecto plantea conectar distintas visualidades y musicalidades tropicales de Colombia, Perú y Uruguay. El arte popular y la música fluyen a través de los ríos Magdalena, Amazonas y el Río de la Plata, y lo que llevan es cumbia colombiana y chicha peruana, que en Uruguay son transfiguradas por las orquestas tropicales del sello Macondo. El arte fluorescente del picó caribeño y, sobre todo, de los carteles chicha peruanos están presentes en una instalación que será inmersiva y preámbulo para una performance chichadélica poético-musical, donde la música y la visualidad realizan una perfecta sinestesia y transformación de los sentidos.





A mi...
Chic...

Fiesta
Fiesta

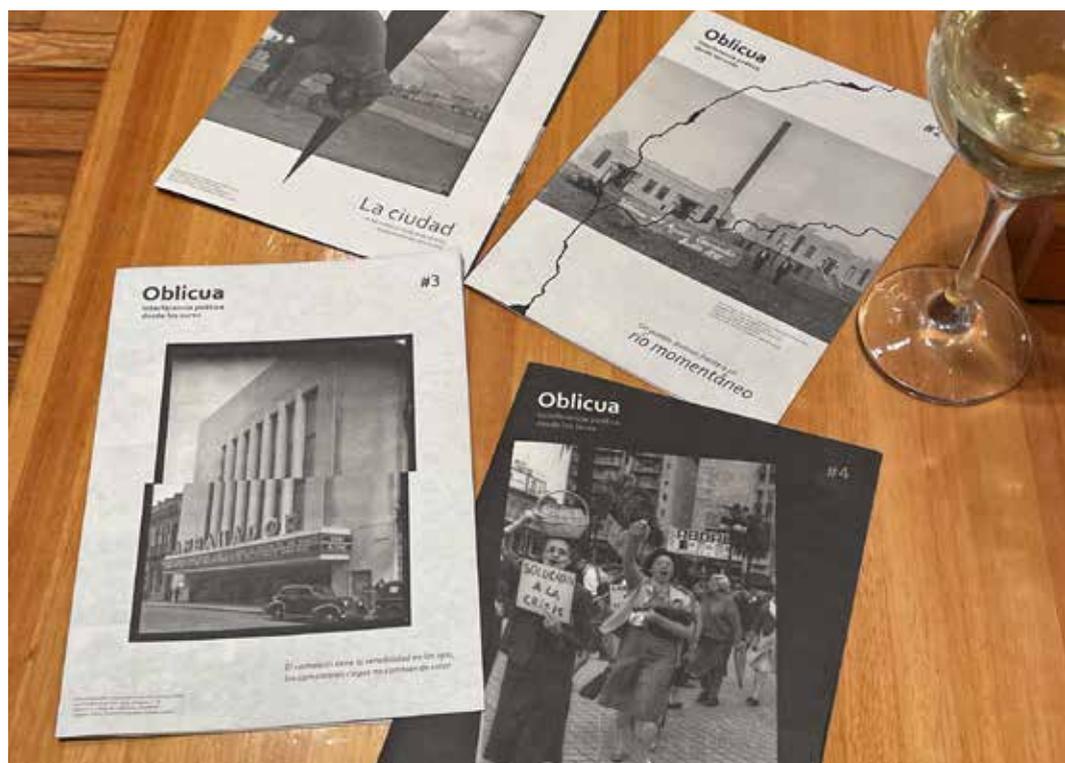


Qué
CRA

Sobres







COMUNIDAD DE

**GIRO
GRÁFICO**

**FACULTAD DE
ARTES**

RUMORES Y CLAMORES DEL SUR

13 de octubre de 2023

Proyecto CasaMario + Facultad de Artes (Udelar) + Red Conceptualismos del Sur

RUMORES Y CLAMORES DEL SUR

13 de octubre de 2023

LA INTRUSIÓN ES UN MECANISMO QUE POSIBILITA SUBVERTIR "LO DADO". LO COTIDIANO, PERTURBANDO AQUELLO QUE OPERA DE MODO FUNCIONAL, VALIÉNDOSE DE POSIBLES INTERSTICIOS QUE PERMITAN PERMEAR RELATOS URGENTES, Y QUE EN CONSECUENCIA SE PRODUCEN CON CIERTA PRECARIEDAD.

imaginación po-
lítica /
acción es-
tética

■ El texto como imagen gráfica atronadora. Sobre la institucionalidad artística y cultural en tiempos de urgencias transversales

Esta propuesta expositiva recoge textos creados, elegidos, tomados en préstamo por estudiantes del Seminario de las Estéticas III – Tercer Nivel, en el marco del curso 2023, y que se incorporan a la pro-

puesta de *Giro gráfico. Rumores y clamores del Sur* como una serie de invitaciones a pensar el campo del arte, sus instituciones, sus posibilidades de agencia, los recorridos formativos, entre otras preocupaciones que pulsán como resultado de su lectura. Este año, el curso se ha propuesto construir relaciones con la institucionalidad pública, lo que ha implicado el trabajo en cuatro espacios: Museo de la Memoria, Museo Juan Manuel Blanes, Museo Nacional de Artes Visuales y Espacio de Arte Contemporáneo. Esto supuso, en un proceso que se viene desarrollando desde 2021, salir del aula y no solo promover la construcción de relaciones con las instituciones, sino también comprenderlas en sus contextos territoriales, lo que implicó visitar los espacios, relevarlos por distintos medios, acercarse a las personas que los habitan, sus públicos y también quienes trabajan allí. Esto último conllevó charlas concertadas con sus directoras/es, con los equipos encargados del área educativa y también el intercambio informal entre estudiantes y trabajadoras/es de distintas áreas de cada espacio. Así, se permitió al colectivo estudiantil ir conformando una perspectiva informada sobre cada espacio, lo que apoyaría los desarrollos posteriores del trabajo de cada equipo.

El curso se orientó al trabajo en dos ejes: la mediación y la curaduría, a través del diseño de proyectos en pequeños grupos, que tomaron como referencias las colecciones permanentes, las exposiciones temporarias, el trabajo con artistas y con archivos. En el caso de las propuestas de mediación, esos diseños actuaban las muestras bajo nuevos parámetros; o exploraban vínculos novedosos, en el caso de los diseños curatoriales.

Las y los estudiantes asumen así el lugar de interlocutores activos, que problematizan, proponen preguntas y reflexionan sobre su lugar en el campo del arte, tarea

que desarrollan colectivamente y que nos interpela a todas y todos quienes tomamos parte en el encuentro que supone habitar estos espacios de enseñanza/aprendizaje.

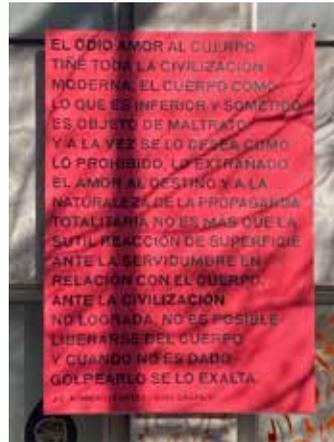
Giro gráfico. Rumores y clamores del Sur invita a estudiantes del Seminario de las Estéticas III – Tercer Nivel, de la Facultad de Artes, a escribir y editar sus reflexiones sobre lo producido curricularmente en 2023. Con curaduría del equipo docente.

Estudiantes

Abril García Arocena, Adriana Malespina, Alexandra González, Ana Behrens, Ana Landabure, Andrea Baietto, Belén Rosas, Carla López, Cecilia Placeres, Dayana Castro, Elisabet Culñev, Elisabeth Acosta, Emilio De León, Érica Verges, Fernanda Aramuni, Fernanda Bértola, Flavio Morán Beletti, Florencia Bidondo, Florencia Veres, Florencia Vignale, Fredis Jalel, Gabriela Rafaniello, Gianina de Sosa Blanco, Inti Marmol, Inti Urribarri, Iñaki Irrazábal, Jeniffer Berocay, Joaquín Braz, Juan Carlos Ceballos, Julieta Vitacca, Karina Ambrossi, Katherin Gómez, Lara Betiana, Seni Amado, Lucía Morales, Luciana Ferreira, Luciana Sasiain, Marcela Molinas, María Florencia Sevrini, Mariana Pérez Nápoli, Martín Scabino, Mauricio Ávila, Melissa Bauzá, Micaela Gregores, Michaela Maresca, Paola Piaser Balboa, Paula Díaz, Romina Quiroga, Romina Ramos, Roque Dibello, Rosalino Rodríguez, Sandra Rodríguez, Sandra Szwarcfiter, Sarah Avdalov, Silvia De Cunto, Stefani Auyanet, Stefani Morales, Valentina Barolín, Verónica Orozco, Victoria Santana

Docentes

Valeria Lepra, Romina Casatti, Fabiana Puentes, Mariano Salazar, Sebastián Alonso



■ Seis intervenciones gráficas, revisitando cuerpos de textos y memorias difusas (primera intervención)

A partir de textos de Juan Carlos Romero, Miguel Hernández, Raúl Zurita y Paul Celan, se realiza una primera activación gráfica de textos en gran formato público. La memoria y el olvido como eje de reflexión: ¿presente como pasado incompleto?, ¿futuro como presente incumplido?

Producción

Proyecto CasaMario y Facultad de Artes

Realización

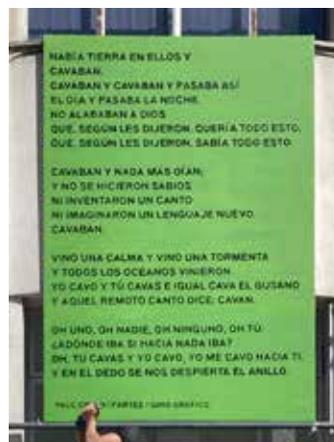
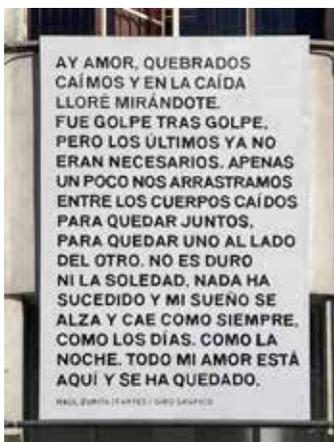
Estudiantes y docentes del Taller Alonso, Facultad de Artes.

Estudiantes

Natalia Argelaguet, Sarah Dornell, Ana Landabure, Joaquín Luna, Agustina López, Agustina Parry, Mariana Pérez, Yenifer Perg, Antonella Rico, Alessandra Silva, Tamara Siri, Raquel Teijeiro

Docentes

Juan Buffa, Enrique D'Agosto, Micaela Fernández, Belén Ferreyro, Alejandro Turell



**QUIERO MINAR
LA TIERRA
HASTA ENCONTRARTE
BESARTE
LA NOBLE CALAVERA
DESAMORDAZARTE
Y REGRESARTE**

**QUIERO QUE
COBRE SENTIDO
LA IDEA DE
BÚSQUEDA
QUE HAYA MÍNIMA
SENSIBILIDAD
QUE HAYA
MEMORIA Y JUSTICIA**

MIGUEL HERNÁNDEZ / J.C. ROMERO | FARTES / GIRO GRÁFICO

LYCÉE FRANÇAIS
MCMXXXVII

QUIERD MINIMA
DE LA ENCONTRAR
REARTE
LA CALAVERA
DE ZARTE
Y RESUSANTE
QUIERO QUE
COBRE SENTIDO
LA IDEA DE
BUSQUEDA
QUE HAYA MINIMA
SENSIBILIDAD
QUE HAYA
MEMORIA Y JUSTICIA

EL TIEMPO
QUE FAVORECE
EL PERDON
Y EL OLVIDO
EL TIEMPO
QUE CICATRIZA
EN NADA ATENUA
LA MASACRE.
POR EL CONTRARIO
EL TIEMPO
NO CESA
DE AVIVAR
SU HORROR.



GIRO

GRÁFICO

**ESPACIO DE ARTE
CONTEMPORÁNEO**

**RUMORES Y CLAMORES
DEL SUR**

3 de noviembre de 2023

**RUMORES Y CLAMORES
DEL SUR**

3 de noviembre de 2023

3.1

Espacio de Arte
Contemporáneo



UN GUERRILLERO NO
MUERE PARA QUE
SE LO CUELQUE
EN LA PARED

GIRO
GRÁFICO
HOMBRES Y CLANDRES
DEL SUR



Giro gráfico. Rumores y clamores del Sur reúne obras que brindan testimonio de situaciones sociales conflictivas desde 1960 hasta la actualidad, seleccionadas según un concepto de lo gráfico que trasciende la idea del impreso (aunque la incluye), para extenderse a soportes y dispositivos diversos como carteles, pancartas, instalaciones, videos, intervenciones públicas, construcciones arquitectónicas, fotografías, archivos y obras de acervos de museos. Esta noción múltiple de la gráfica aspira a ser una caja de herramientas cuya resonancia abarque distintas temporalidades y disciplinas, desde los carteles callejeros pintados a mano y el bordado colectivo al uso de los archivos.

En el Espacio de Arte Contemporáneo se reúne uno de los materiales más significativos de *Giro gráfico* —entre los que se encuentran movimientos y artistas de México, Perú, Nicaragua, Cuba, Paraguay, Colombia, Argentina, Chile, Estados Unidos y Uruguay—, representados a través de acontecimientos gráficos relacionados con las actuales problemáticas de desapariciones forzadas, identidades sexuales y de género, resistencias políticas y movimientos sociales, así como también casos uruguayos y argentinos de los años sesenta.

El criterio curatorial presentado parte de una base conceptual diagramática, entretrejida por el trabajo colectivo de la Red Conceptualismos del Sur, un glosario polifónico que despliega una serie de núcleos temáticos transversales, tales como: *gráficas intempestivas*, formas colectivas y anónimas de acción gráfica que irrumpen socialmente contra la noción de tiempo cronológico; *cuerpos gráficos*, artefactos sensi-

bles, expresivos y performáticos, cuerpos parlantes y portantes que soportan y devienen superficies de inscripción gráfica; *territorios insumisos*, que invocan modos de resistencia centrados en el territorio y en su articulación con sujetos y comunidades; *en secreto*, un repliegue del gesto gráfico a escala íntima como resistencia frente a ejercicios del control ideológico y la censura; *contracartografías*, acciones gráficas de señalamiento de condiciones sociales, políticas y económicas que se pretenden transformar; *arseñal*, un conjunto de dispositivos visuales que se caracterizan por estar disponibles para un uso público reiterado; *la demora*, una acción política lenta, dislocada y feminista en las prácticas del bordado y del tejido; *persistencias de la memoria*, acciones, prácticas y piezas gráficas contra las narrativas oficiales respecto a hechos y agravios históricos; y *pasafronteras*, que demarca la posibilidad de apertura permanente al tránsito, a ese entrelugar que desdibuja fronteras a la vez que las porta.

El concepto *expandido* de lo gráfico con el que operan estos materiales permitió incluir piezas del activismo textil latinoamericano, representado en los colectivos mexicanos Fuentes Rojas y Pedregales, este último instituido como taller de bordado para evocar a los desaparecidos de Ayotzinapa. En este mismo sentido, Proyecto CasaMario comisionó la inscripción del número 197 (desaparecidos políticos durante la última dictadura cívico-militar) bordado en tres partes, como cifras que por separado componen el horror de la historia reciente. Además, incluye la *Casa Zapatera*, una construcción en madera que funciona como contenedor de dibujos y pinturas callejeras que desborda el concepto de gráfica tradicional. Un activismo artístico globalmente comprometido que busca proporcionar ideas sobre las formas en que diferentes tradiciones de arte político y activismo social pueden fusionarse.

La referencia histórica a la Escuela Nacional de Bellas Artes (Uruguay), como caso específico, propone otro desborde ya no técnico, sino institucional, cuando la actividad gráfica de la Escuela en los años sesenta sale a la calle bajo la forma de un activismo social expansivo, inclusivo y provocador. Para esta exposición, estudiantes de la Facultad de Artes produjeron, junto con docentes y artistas, frases sobre el papel de la institucionalidad en la producción cultural y, particularmente, en la producción gráfica, un polémico territorio de convergencia poético-política.

Finalmente, se incluye un extenso Programa Público de trabajos en residencia, que se desarrolla en el subsuelo bajo la forma de talleres gráficos de producción *in situ*, con actividad permanente, conversatorios, performances y conferencias. Se trata de una plataforma de producción y mediación de contenidos, tanto de la exposición como de nuevas iniciativas de las comunidades participantes. Asimismo, en las celdas del subsuelo se exhiben producciones locales y regionales de colectivos, organizaciones, cursos universitarios y artistas, dando cuenta de imaginarios poético-políticos del presente que apuestan por otros modos de estar en el espacio institucional y afectar sus normas e indisciplinar sus usos.

Participantes

Juan Carlos Romero (AR); Juan Manuel Echavarría (CO); Grupo de Arte Callejero (AR); Beehive Design Collective (BR); Eden Bastida Kullick (MX); Hugo Giménez (PY); Iconoclastas (AR); André Mesquita (BR); Hamlet Lavastida (CUB); Cromoactivismo; Fernando Solanas (AR); Asociación Internacional de Artistas Víctimas de la Represión en el Mundo (FR); En Donde Era La ONU (EDELO) (MX-EEUU); Josh Begley (EEUU), Cuerpo Puerco/Acento Frenético (AR); Cooperativa Gráfica La Voz de la Mujer (AR); Campaña Gráfica Vivas Nos

Queremos (AR); Serigrafistas Queer (AR); César Valencia Donoso (CL); Luz Donoso (CL); Colectivo Alvorada (BR); Colectivo HIJOS Argentina (AR); Colectivo Toxicómano (CO); Sindicato de Manteros de Madrid (ES); Mariela Scafati (AR); Resistencias Tipográficas (AR); Organización de Solidaridad de los Pueblos de África, Asia y América Latina; Jay Lynn Gómez y David Feldman (EEUU); Lucía Bianchi (AR), Colectivo Fuentes Rojas (MX); Asamblea General de Pueblos, Barrios y Colonias de los Pedregales de Coyoacán (MX); Patricia Villalobos Echeverría (EEUU); Chip Thomas (EEUU); Gonzalo Castro Colimil (CL); Urbomaquia (AR); Clemente Padín; Jorge Tiscornia; Agustina Fernández Raggio; microutopías; Casa de Balneario; Lucía López Rodríguez; Hugo Vidal (AR); Pésimo Servicio (CL); Casa do Povo (BR), Archivo Sociedades en Movimiento; Tortas al bar; Virginia Sosa Santos; Taller Ana Laura López de la Torre (Facultad de Artes, Udelar); Taller Javier Alonso (Facultad de Artes, Udelar); Martín de los Santos; Manuel Chelle; Campañas Gráficas (RedCSur); Roberto Jacoby; Mario Handler; Santiago Mazzarovich; Madres y Familiares de Uruguayos Detenidos Desaparecidos; Mario Zlotnicki; Silvestre Peciar; Pascual Grippoli; Raul Cattelani; Ivonne Beltrami; Antonio Llorens; Anhele Hernández; Felipe Seade; Luis Camnitzer; Pato Hiriart; Jorge Errandonea; Tola Invernizzi; Miguel Ángel Pareja; Ana Dolder; Vito Dieci; Fernand Leger (FR); Alejandra García y Marby Blanco; Comunidad de Mujeres Trans Privadas de Libertad; Romina Lapaz; Ema Humo; Mel Barrios; Guillermina Oten; Lucía de la Fuente; Jadeo (Caetano López, Martina Uranga, Rafaella AKA Miao, Flor Cvetreznik); Gonzalo Delgado; Wanda Martin; Irene Guiponi; Juan Gallo; Sexo en público (Emiliana Rat); Antonella Moltini; Casa Cohida / OGT Sindicato

Sexoal (Sofrinkel, terraja_tatu, ferba, diegoOds, fguarangna_arte, Luciana Damiani, 1n35x, rxxi_o, Juan Ibarlucea); Música de Trolxs; Fiesta Rara; Cuerpxs Reales; Hinchas Reales (Lorena Roth, Meri Parrado, Natalia Roviral, Tina Peache); Colectiva Encuentro de Feministas Diversas.

Organización y producción
Proyecto CasaMario, Facultad de Artes (Udelar), Red Conceptualismos del Sur

Coordinación de investigación y curaduría
Sebastián Alonso, Fernando Miranda, Gabriel Peluffo Linari

Asistencia curatorial
Manuel Gallardo, Fabiana Puentes

Curaduría asociada
Clarisa Appendino (AR), Graciela Carnevale (AR), Sol Henaro (MX), Ana Longoni (AR), Guille Mongan (AR), Eden Bastida (MX), Micaela Fernández

Producción ejecutiva
Cecilia Otero

Asistencia de producción ejecutiva
Sabrina Amaro, Florencia Algorta

Producción museográfica
Federico Lagomarsino, Paola Monzillo, Analía Porro, Micaela Fernández, Adriana Lucía Izquierdo (MX)

Producción gráfica
Manuel Chelle, Alessandra Silva (BR), Martina Mansilla (AR), Aitana Banchemo, Emiliano Garzón, Adriana Lucía Izquierdo, estudiantes y docentes del Taller Javier Alonso (Facultad de Artes)

Registro/Archivo/Documentación
Aitana Banchemo, Marcos Cataldo

Montaje
Niklaus Strobel, Víctor Curbelo, Gerardo Firpo, Adriana Lucía Izquierdo, Martín Serrats, Bruno La Buonora, Ana Zugarramurdi

Comunicación
Cecilia Otero, Eugenia Ravera

Diseño gráfico
Juan Palarino

Coordinación Programa Público
Manuel Gallardo

Producción Programa Público
Eugenia Ravera, Ana Gotta

Actividades públicas
Edén Bastida (MX), Gabriela Halac (AR), Laboratorio Transdisciplinario de Etnografía Experimental (FIC y Facultad de Psicología, Udelar), Taller de Upcycling y Estampa Crítica (EUCD-FADU, Udelar), Laboratorio de Urbanismo Participativo y Afectivo (FADU, Udelar), microutopías, Núcleo de investigación en cultura visual (Facultad de Artes, Udelar), Guille Mongan (AR), Jorgelina Mongan (AR), Marcos Umpiérrez, Diego Sempol, Virginia Sosa Santos, Ticio Escobar (PY), Suely Rolnik (BR), Vivas nos queremos (AR), Javier del Olmo (AR)

Producción gráfica
Lucía Charcosset, Manuel Chelle, Martín Goncalves, Adriana Lucía Izquierdo

Coordinación Biblioteca Cuir
Carolina Ocampo, Diego Pérez, Ana Ro, Sol Dutra

Montaje
Camila Arbeláez (CO), Sol Dutra

■ Gráficas intempestivas



■ Roberto Jacoby
Un guerrillero no muere para que se lo cuelgue en la pared
 Primera impresión 1969, reimpresso en 2023 en Uruguay
 Serigrafía sobre papel, 46 x 31 cm



■ Roberto Jacoby
Un guerrillero no muere para que se lo cuelgue en la pared,
 1969-2011
 Remera realizada en el marco de la exposición "El deseo nace del derrumbe", en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.
 Cortesía de Santiago Villanueva



■ Edén Bastida Kullick
100.000 desaparecidxs en México,
 2022
 Colaboración: Carmela Márquez y Lula
 Impresión tipográfica
 Impreso en Imprenta Colectiva Can Batlló, España



■ Edén Bastida Kullick
120.000 desaparecidxs en México,
 2023
 Colaboración: Rodrigo Ortega
 Impresión tipográfica
 Impreso en Taller ARRE y Ombligo del Libro, México



■ Edén Bastida Kullick
Anarcomanta, 2017-2023
 Colaboración: Cynthia Pineda
 Manta intervenida
 300 x 400 cm

Tener presente, tenerlas presente, tenerles presentes, día a día como un ejercicio de memoria y búsqueda de justicia. Cada una de estas matanzas que ha perpetrado

do el Estado mexicano con sus diferentes variables, metodologías y aliados. Tlatelolco en 1968 y la posterior guerra sucia, la implementación de un narcoestado, las muertes generadas por despojos territoriales.



■ Facultad de Artes
Sobran/Faltan, 2023
 Intervención en lona sobre bastidor, 350 x 200 cm



■ Juan Carlos Romero
Violencia, 1973-1977
 Afiche, 70 x 100 cm
 Argentina
 100 unidades impresas en offset,
 Uruguay, 2023



Matanza de Tlatelolco 1968 • Guerra Sucia 1968-1980 • Matanza
Asesinato de Lucio Cabañas 1974 • Represión Normal de Teneo
1984 • Femicidios Cd. Juárez [1993-] Batalla de Ocoingo 19
• Matanza del Charco 1998 • Represión Huelga UNAM 2000 • R
2004 • Represión en Lázaro Cárdenas 2006 • Mayo Rojo Atenc
2008 • Incendio Guardería ABC 2009 • Matanza de Villas
de San Fernando 2010 • Matanza de Tepic 2010 • Matanza
de Ruiz 2011 • Masacre del Casino Royal 2011 • Matanza de
Normal de Tiripetío 2012 • Represión 1º de Diciembre 2012 • Ma
Apatzingán 2015 • Represión en San Quintín 2015 • Matanz
sión en Ostula 2015 • Multihomicidio de la Narvarte 2015 • R
Chico 2016 • Represión en Xochicuautla 2016 • Represión M
Represión de Normalistas en Carapán 2016 • Fosas C
Tepacua 2017 •

Matanza del Jueves de Corpus 1971 • Ataque en Neplantla 1974 •
1981 • Matanza de la Trinidad 1982 • Represión en Juchitán
1994 • Matanza de Aguas Blancas 1995 • Matanza de Acteal 1997
Represión Normal del Mexe 2000 • Represión en Guadalajara
2006 • Represión en Oaxaca 2006 • Atentado en Morelia
Salvárcar 2010 • Matanza de Torreón 2010 • Masacre
de Durango 2011 • Masacre de Allende 2011 • Matanza
Boca del Río 2011 • Represión en Ayotzinapa 2011 • Represión
Matanza en Tlataya 2014 • Ayotzinapa 2014 • Masacre de
a en Tanguato 2015 • Represión en Chilapa 2015 • Repre-
Represión en Zirahuen 2015 • Masacre en el Penal de Topo
Normal de Tiripetío 2016 • Matanza de Nochistlán 2016 •
Clandestinas en Alvarado 2017 • Represión en Aran-

QUE
EL ROSTRO
DE L ARTE
CUBRA
EL HORIZONTE

WON!
OWN!
NOW!

AMÉ-
RICA(S)
ESTÉ-
TICA(S)

CAJA
de herra
mientas
para el **PORVENIR**

LA GESTION DE
ARTE
HACE
POSIBLE EL
DESEO DEL
OTRX

**Quizás lo
que no te
conté
antes
fue
lo personal**

PRESENTE:
*pasado
incompleto.*
FUTURO:
*presente
incumplido.*

Cualquier
semejanza
con la
realidad es
INTENCIONADA

■ Proyecto CasaMario
Sin título, 2023
25 carteles pintados a mano,
120 x 85 cm

■ Hamlet Lavastida
Vida profiláctica, 2014-2020
 Selección de 6 piezas
 Vinilo autoadherible
 Copias de exhibición
 Cuba
 Cortesía del artista

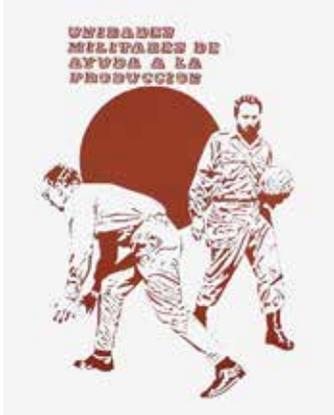
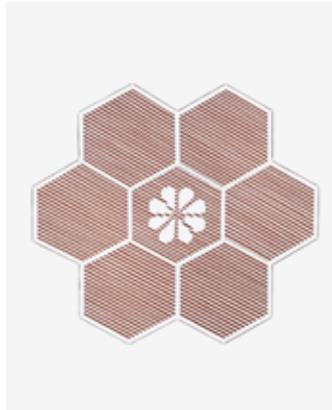


Imagen que identifica a Giangiacomo Feltrinelli junto a Fidel Castro, 1964. Adjunto aparece el texto de las Unidades Militares de Ayuda a la Producción (UMAP), 1965-1968. “Estas unidades desarrollaban un ‘Plan de rehabilitación y régimen especial de trabajo’ puesto en marcha por las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR) en la provincia de Camagüey, cumpliendo función adjunta al Servicio Militar Obligatorio (SMO).”



Variación del diseño que identifica a “Espionaje” y “Policíaca” como géneros de la colección Dragón, Editorial Arte y Literatura



Variación sobre forma geométrica que identifica un diseño alegórico del parque Lenin, 1978



Díptico que identifica a miembros del Ministerio del Interior (MININT). Adjunto se muestra una variación del diseño que identifica el Simposio de Propaganda Oral. Este icono

fue tomado de la revista *Propaganda*, órgano del Departamento de Orientación Revolucionaria del Comité Central del Partido Comunista de Cuba.



Imagen que describe al personal femenino, miembros de las Milicias de Tropas Territoriales (MTT), junto al diseño que identifica a “Emulación” en las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR), que aparece en varios artículos de la revista *Verde olivo*.

“Pa’ la calle”, uno de los eslóganes de los carteles de Novo Aniversario, es una frase que se usa en el béisbol cuando se produce un *home run*, es decir, cuando la pelota se va fuera del terreno de juego o del estadio. El 11 de julio de 2021, este grito expansivo, intempestivo, coreado junto a “Patria y vida”, adquirió una nueva dimensión en las calles cubanas. En la serie en proceso *Vida profiláctica*, iniciada por el artista cubano Hamlet Lavastida en 2014, frases, logotipos, emblemas y consignas de las décadas de 1960 y 1970 aparecen como restos de un pasado que, entre la memoria y el olvido, nunca termina de pasar. Lavastida puede ser visto como un iconoclasta cuando cala las imágenes canónicas de la gráfica oficial; lo que, por un lado, las destruye, pero por otro, las transforma en estenciles que posibilitan grafitearlos o proyectar su sombra sobre los muros.



■ Archivo Resistencias Tipográficas
 Muestra itinerante de afiches, 2015-2023
 Coordinado por Raquel Masci y Juan Pablo Pérez
 Argentina



El archivo itinerante Resistencias Tipográficas reúne una multiplicidad heterogénea de afiches tipográficos que encuentran en la letra y la palabra impresa un vocabulario visual para interpelar críticamente el contexto social. La apropiación contemporánea que las prácticas artísticas hacen de las tipografías tradicionales, al recuperar el oficio de la vieja imprenta, potencian la palabra político-poética como acción de resistencia cultural. El sistema de impresión con tipos móviles se mantiene en vigencia de la mano de artistas de diferentes generaciones, colectivos activistas y tipógrafos. A los pocos talleres que sobrevivieron al desguace industrial de los años noventa y a los cambios tecnológicos producidos en las artes gráficas, se sumaron algunos más recientes que rescataron maquinarias y burros tipográficos en desuso, con el interés de reactivar y socializar el lenguaje del antiguo oficio.

En la era digital, la composición con letras de madera y metal obliga a manejar otros tiempos de impresión, que acompañan con demora la cadencia sonora de la máquina Minerva. El mecanismo de montaje y justificación de letra por letra se hace evidente. Llenos y vacíos ocupan la totalidad de un espacio que, por las propias instrucciones del azar, deviene en acto poético, y por ende, en acción política.



Sostener en el presente las prácticas experimentales de impresiones tipográficas es, en cierta forma, ir contra la lógica de producción y consumo veloz que impone el capitalismo cognitivo. Es una forma más de resistencia a contrapelo de la estructuración sistematizada de un mundo tecnocultural, insípido y berreta. La materialidad precaria de los afiches tipográficos entra en diálogo con la contingencia de cada coyuntura histórica, poniendo en tensión los modos de habitar las instituciones del arte y la calle, sitios específicos que nos devuelven, como la marea a la orilla, nuevas percepciones de la realidad. Es allí donde las pegatinas de afiches con engrudo resuenan en las derivas colectivas con la palabra gráfica, al agitar en la calle otros sentidos y subjetividades para enfrentar con fulgor las violentas imposiciones del poder neoliberal.

Raquel Masci y Juan Pablo Pérez

Artistas participantes: Alejandro Thornton, Alicia Herrero, Amador Fernández Savater, Andrea Trotta, Andrés Garavelli, Artistas para el Pueblo, Cintia Orellana, Claudio Mangifesta, Cooperativa Gráfica La Voz de la Mujer, Corda-Doberti, Cuatro Intervenciones Gráficas, Diego Lazcano, Ernesto Pereyra, Escuadrón Guillemet, Escuela de Feminismo Popular Nora Cortiñas, Félix Torrez, Gabriel Pasarisa, Gabriela Alonso, Gonzalo Crespo, G.R.A.S.A., Grupo SURes, Hilda Paz, Hugo Vidal, Juan Pablo Pérez, Laura Kuperman, Lorena Pradal, Lucía Bianchi, Luis Pazos, Magianegra Letterpress, María Eugenia Reduello, María Inés Afonso Esteves, Mónica Damario, Norberto José Martínez, Ramiro Álvarez, Raquel Masci, Reina Escofet, Samuel Montalvetti, Silvana Castro, Vanina Prajs

RESISTA
QUE SE
Y SE HENE
PUEDE

TERRA
maLa Verde
COMO SOLA

ESTADO DE ALERTA
RedCSur.2010

LA PRENSA "NO MIENTE"
LA PRENSA QUE SUBLEVA A LAS POBLACIONES ARGENTINAS CONTRA SU AUTORIDAD DE AYER, HACIENDOLAS CREER QUE ES POSIBLE ACABAR EN UN DIA CON ESA ENTIDAD INDEFINIBLE Y PRETENDE QUITAR CON SOLO DESTRUIR A ESTE O AQUEL JEFE ES POSIBLE REALIZAR LA REPUBLICA REPRESENTATIVA DESDE EL DIA DE SU CAIDA. ES UNA PRENSA DE MENTIRA, DE IGNORANCIA Y DE MALA FE: PRENSA DE VANDALAJE Y DE DESOCCIO. A PESAR DE SUS COZORES Y SUS NOMBRES DE CIVILIZACION.

JOHN DUNFEE ALBERTO - 1952 - Y CARLA TORRELLANA
DECIDIR LA HISTORIA DEL PAIS - JOHN PERAZ 2005-2010

EN ESPECIAL PARA
MOMENTOS DE
RESISTENCIA
POR QUE
COMO EN EL PASADO
HAY QUE RECORDAR
QUE SIEMPRE
HAY QUE LUCHAR
Y QUE SIEMPRE
HAY QUE GANAR

PONÉ
VOLUNTÁ
Facebook - Twitter - Español de arte

ROMPEMOS
CADENAS
PENSAMIENTO DE:
REBELION
SODERANIA
TRANSFORMACION
EDUCACION
PUBLICA - LAICA - GRATUITA - CALIDAD
SERVICIO. NO PRIVILEGIO

"SOY MUJER
Y UN ENTRAÑABLE CALOR
ME ABRIGA CUANDO EL MUNDO
ME GOLPEA. ES EL CALOR DE
OTRAS MUJERES, DE AQUELLAS
QUE HICIERON DE LA VIDA
ESTE RINCON SENSIBLE, LUCHADOR,
DE PIEL SUAVE
Y TIERNO CORAZON GUERRERO."
ALEJANDRA PIZARNIK / CORDA DOBERTI

LA TIPOGRAFIA/REBELADA

FELIZ
DUERME
SOCIEDAD
TRANQUILA
LOS GUSANOS
NOS COMEN
ARTISTAS PARA EL PUEBLO
MATERIAL - 2008 JOHN PERAZ ARGENTINA

COMPARTIR EL PAN
REMEDIANDO EL HAMBRE
CUANDO DUELE
LUCA BIANCHI - PATRICIA CALZADILLA - PABLO FERNANDEZ - LUCIA MARTIN
ARGENTINA 2010

¡CONECTA!
&
CONSTRUIR!
- DON EN LOS
MOMENTOS
DE
MIERDA
NIGRA Y NIGRA

UN TRABAJADOR
NUNCA
ES SOLO UN TRABAJADOR
TAMBIEN ES LO QUE DESEA
Y LO QUE TEME
qué come y cómo baila
LAS COSAS POR LAS QUE BRINDA Y
AQUELLAS POR LAS QUE LUCHA

¿Mba'etepa olhe rubya?
CURUGUAYTÏPE?
¡VENCAMOS
A
ERRAMOS
¡BIBO EL
CUBANO!

La BELLEZA es nuestra
VICENTE ZOTO LEMA
18-19

TERRORCRACIA
DE ESTADO

**LAS
TECNOLOGÍAS
OBSOLETAS**
TIENEN DOS POSIBILIDADES
CONVERTIRSE EN:
ARTE
O
DESAPARECER

**TISERISR
RITSRIES
RITSISER**
resistir
Resistir algo que ofrece fuerza o posición
valerosa ante un momento, el poder
dado o adversidad
**TISERISR
RITSRIES
RITSISER**

**PROBAR. FRACASAR.
PROBAR DE NUEVO.
FRACASAR MEJOR. OBSTINARSE.
ATACAR. CONSTRUIR.
TAL VEZ VENCER. VIVIR.
AHORA**

COMO
EL
CULO

LA
ESTERILIDAD
PUEDE
MORIR

& Co.
a
s
t
E

ESTE ES MI
LUGAR
DE
COMBATE
Y DE AQUI
**NO ME
MOVERAN**

QUEMAR
TODA
PALABRA
QUE
ADORMECE
ALONSO-MANGIFESTA-PAZOS

Batallón Los 9000000
**La Protesta
ES un Derecho,
NO un delito**

**LOS PASTORES
DE JARAN DE SER
TIRANOS
EL DIA QUE LAS
OVEJAS
DEJEMOS DE SER
estúpidas**

EL INFIERNO
HAY UNO QUE TE SUJETA AHI...
ESTANDO JUNTOS
HAY DOS MANERAS DE NO SUFRIRLO
LA MANERA DE RESISTIR Y DE
ATENCIÓN Y APRENDIZAJE CONTINUO
HACER Y CUIDAR DE SI MISMO Y DE
EN EL MUNDO DEL INFIERNO...
Y HACER QUE DURE - Y DEJARLES
ESPACIO

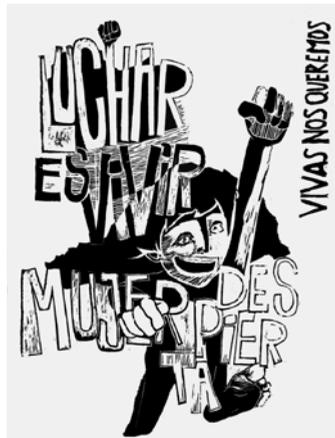
LA LIBERTAD
COMIENZA EN LA
IMAGINACION
LA LIBERTAD
SIN ACCIONES
NO EXISTE

44 km
REPTILES
YO NO QUIERO
SER
RECENTRO

FUERA EL TEMOR
RedCSur, 2010

NO ESTAMUERTO QUIEN PELEA

■ Cuerpos gráficos



■ Campaña gráfica Vivas Nos Queremos Argentina. Gráfica autogestiva, sorora, plurisidente y callejera
Serie Diseños anónimos para #campañagrificavivasnosqueremos, 2018
Selección de 12 carteles
Offset
Argentina
Cortesía de Natalia Revale



■ Mario Handler
El entierro de la Universidad, 1965
 Película 16 mm, silente, 2' 55"
 Cortesía del LAPA-AGU, Udelar

Producida por Mario Handler en el marco del Instituto de Cinematografía de la Universidad de la República, la película registra una manifestación estudiantil en Montevideo, en octubre de 1965.



■ Luz Donoso
 Serie *Señalamientos*, 1979
 Selección de dos fotografías
 Copias de exhibición
 Chile
 Cortesía de la familia

La artista Luz Donoso realizó acciones y piezas gráficas en el contexto represivo de la dictadura militar chilena. Para “transformar una obra gráfica en una señalización”, Donoso sacó obra al espacio público para promover el uso táctico de la señal gráfica como signo urgente de atención. A partir de lo que ella llamaba *calados*, señalaba lugares de la ciudad que habían sido centros de detención y tortura, o sitios en los que se cometían actos de violencia, utilizando las imágenes de la joven comunista Ramona Parra, asesinada en los años cuarenta en Chile, y de Lila Valdenegro, detenida desaparecida a inicios de la dictadura.



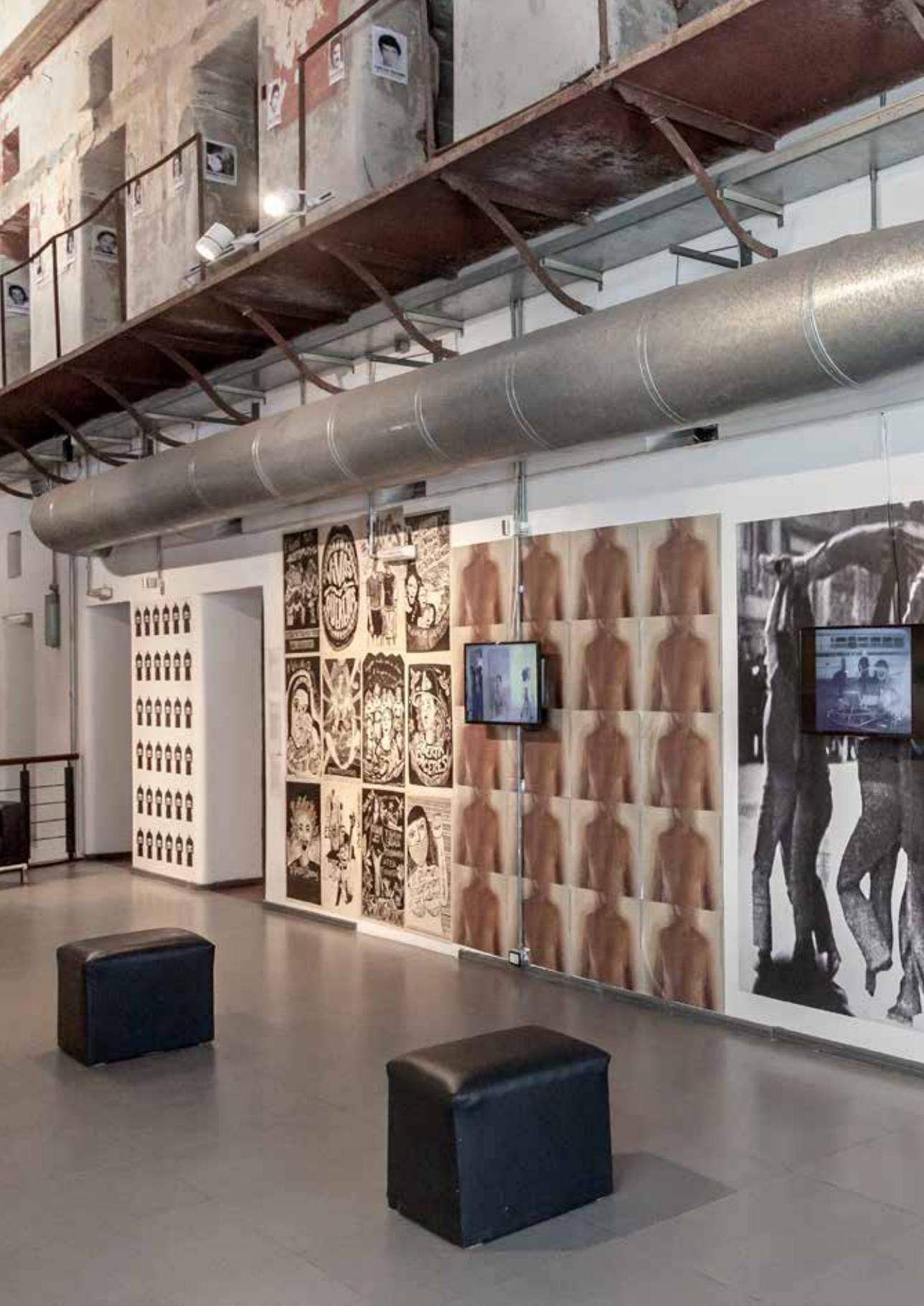
■ Grupo de Graciela Figueroa
Performance en explanada de la Universidad, Montevideo, 1971
 Fotografías de Gabriel Peluffo Linari



■ *Cuerpo Puerco/Acento Frenético*
Proyecto ENDO, 2011
 Selección de 30 carteles en offset
 y video digital, 9'
 Copia de exhibición
 Argentina
 Archivo de Fer Guaglianone

El proyecto ENDO consistió, en una primera etapa, en la realización de retratos fotográficos y pequeñas filmaciones de quienes accedieron a poner sus cuerpos desnudos tras conocer la convocatoria en redes sociales. Estas imágenes, luego procesadas visualmente, se propusieron indagar la (de)construcción de las identidades sexuales, de género y los cuerpos (des)organizados que las materializan y las hacen carne. Las fotografías fueron colocadas clandestinamente en la vía pública en distintas ciudades, y los videos comenzaron a circular por la web. Una posterior etapa del proyecto consistió en el montaje de estudios fotográficos portátiles que, en la vía pública, capturaban los cuerpos de quienes deseaban ser fotografiados con sus torsos desnudos.

Esta propuesta socializa y pone en evidencia la necesidad de un análisis crítico de la diferencia de género y de sexo, develando a través del contacto, del exhibicionismo, del roce, del juego y del placer del desnudo compartido, nuestras identidades como prácticas significantes, posiciones de enunciación construidas socialmente, que se mueven en el horizonte de un binomio (hombre-mujer) productivo a un régimen político y cultural, el heterocapitalismo.





■ Caso: Bellas Artes

La sala 1 del EAC reúne un conjunto de materiales visuales de la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA) como caso específico de producción gráfica, desde su pasaje a la Universidad de la República en los años cincuenta hasta la intervención universitaria de 1972 y su posterior clausura en 1973 por la dictadura cívico-militar (la escuela permanecería cerrada hasta 1985). Los acervos y archivos institucionales fueron totalmente destruidos durante la clausura, por lo cual la memoria y la conservación de las producciones artísticas dependieron del resguardo de sus protagonistas directos, docentes y estudiantes, así como de investigaciones posteriores que, en contacto directo con la ciudadanía, buscaron rehacer parte del patrimonio cultural generado por la ENBA. Tal es el caso del “Proyecto de investigación tendiente a la recuperación de los archivos institucionales desaparecidos durante el período de la intervención a la Universidad de la República por parte del gobierno de facto”, de Paula Espert y Gonzalo Vicci (2001-2002). Este proyecto solicitó a los ciudadanos, en general, que proveyeran de documentos de época para reconstruir el archivo.

Los materiales expuestos, en su mayoría serigrafías y grabados de la década de los sesenta, pero también pinturas, dibujos e impresiones en tela, dan cuenta de una dimensión gráfica donde el color y la forma oscilan entre la abstracción y la figuración. Esta apuesta curatorial intenta poner en valor dichas expresiones estéticas y construir relaciones y tensiones visuales entre formas, colores, símbolos y mensajes, así como busca, de un modo obviamente parcial, reunir y potenciar la dimensión estético-poética de una de las expresiones colectivas más potentes de su época. Por otra parte, busca poner en relación, a partir de estas visualidades, a buena parte

de sus protagonistas, estableciendo un necesario diálogo entre las singularidades artísticas (obras firmadas) y la producción anónima de la comunidad de estudiantes y docentes.

Desde finales de la década de 1950, el pintor Miguel Ángel Pareja tuvo una gravitación cada vez mayor, como artista y como docente, en la Escuela Nacional de Bellas Artes. Había iniciado allí su docencia en 1946, tres años después de fundada, y fue un agente activo en la polémica interna que se desarrolló con el pasaje de la institución a la órbita de la Universidad de la República, en 1957, y con la aprobación de la Ley Orgánica de la Universidad, en 1958, proceso que culminó en julio de 1960 con la aprobación de un nuevo plan de estudios. Cabe mencionar que, a partir de la renuncia de algunos docentes en discrepancia con el nuevo plan, las autoridades universitarias resolvieron intervenir la institución dejándola a cargo del ex decano de la Facultad de Arquitectura y rector de la Universidad de la República, el profesor Leopoldo C. Agorio. Cuatro años después, Pareja fue designado director de la ENBA por la Asamblea General del Claustro (Udelar).

El ciclo de la actuación de Pareja en ese cargo comenzó en abril de 1964 y culminó en setiembre de 1972. Durante esos ocho años, la ENBA desarrolló diversas estrategias buscando, por un lado, socializar sus propuestas en el campo de la cultura visual y, por otro, desempeñar un papel protagónico en la contienda sociopolítica de esos años. La estrategia comunicacional de Pareja, como la de sus colegas, fue portadora de una determinada estética que, aun habiendo adoptado múltiples variantes, mantuvo una cierta coherencia sobre la base de los colores primarios y del dibujo en blanco y negro. Estos parámetros ya se encontraban presentes en la pintura practicada por Pareja hacia 1960, la cual a su vez era deudora,

de su experiencia en Francia entre 1955 y 1956, cuando llevó al mosaico obras del artista francés Fernand Léger.

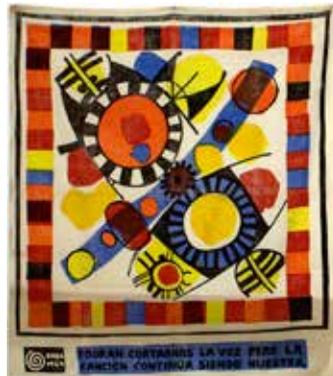
La pared que en la sala del EAC pone en diálogo la obra de Pareja con la de Léger —mediante piezas que este último le obsequió oportunamente a la institución— permite apreciar que mientras el francés otorga al dibujo un discurso independiente del color, Pareja lo pone al servicio de la *forma-color*, la cual, en su lenguaje visual, posee una función determinante. Esta idea subyace en la mayor parte de la cartelería pública (por lo general, realizada en serigrafía) que produjo la ENBA durante la década de 1960, y fue asumida de una manera muy singular por el artista germano-uruguayo Mario Zlotnicki, destacado colorista que fue docente de mosaico en esa institución y a cuya obra se destinó una de las paredes de la sala.

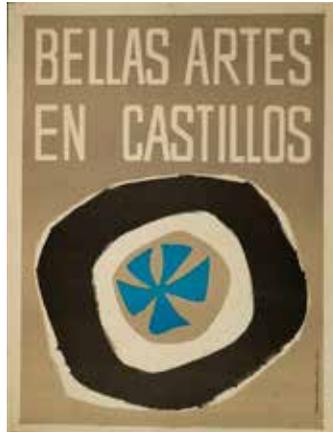
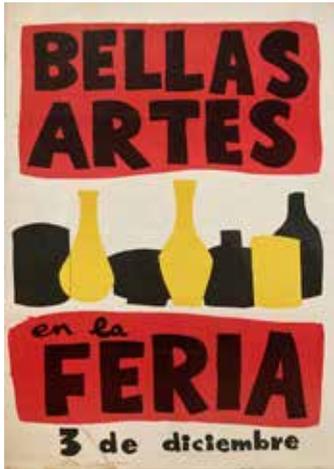
Lo cierto es que docentes y estudiantes desarrollaron su propia obra personal, al margen de sus respectivas contribuciones —anónimas— a la imagen pública de la ENBA. Algunos de estos ejemplares se exponen en otra de las paredes de la sala, donde es posible apreciar el amplio espectro de lenguajes derivados de ese laboratorio experimental, que va desde ensayos abstracto-geométricos e informelistas hasta tratamientos de la figura humana próximos al “monstruismo” expresionista practicado por los jóvenes dibujantes de la época. Tampoco faltan referencias al Op-Art, debido a las prolongadas resonancias de la exposición que Víctor Vasarely realizó en Montevideo, en 1958. Dos de los destacados artífices del mencionado plan junto a Pareja, que se incluyen en esta pared, fueron Jorge Errandonea, quien creó y coordinó sus actividades académicas hasta el cierre de la ENBA, y Luis Camnitzer, quien fuera protagonista central en los primeros años.

Revisando la actuación de la Escuela Nacional de Bellas Artes

durante su dirección, Pareja sostenía, en una mesa redonda en la Alianza Francesa de Montevideo el 6 de julio de 1983: "Las 'Campañas de sensibilización visual' pretendieron impactar mediante la forma y el color, llegando a todos los niveles de la población, en todos los barrios, buscando que el transeúnte, el hombre común de todos los días, sintiera rota su rutina por grandes murales de papel pegados por toda la ciudad". El propósito de trabajar con un lenguaje visual elemental e impactante, mediante el vínculo del dibujo con la mancha de color, contribuyó al logro de una peculiar síntesis formal en el afiche y en la gráfica callejera de la ENBA, ajustada a las mismas leyes que la pintura mural. Esa idea parece haber sido suficiente para definir un marco dentro del cual cada uno ejerció su libertad, imbuida de la experiencia colectiva.

Gabriel Peluffo Linari y
Sebastián Alonso





■ ENBA
Serigrafías y xilografías



■ Jorge Errandonea
Sin título, 1978
Litografía, 75 x 110 cm

■ Pascual Grippoli, Ana Dolder,
Silvestre Peciar, Tola Invernizzi,
Anhele Hernández, Felipe Seade,
Antonio Llorens, Lino Cabrera



■ Luis Camnitzer
(Nueva era), 1960
Gofrado, 72 x 52 cm



■ Fernand Léger
Sin título, 1955
Litografía, 49 x 61 cm



■ Fernand Léger
Sin título, 1951
Litografía, 54 x 65 cm

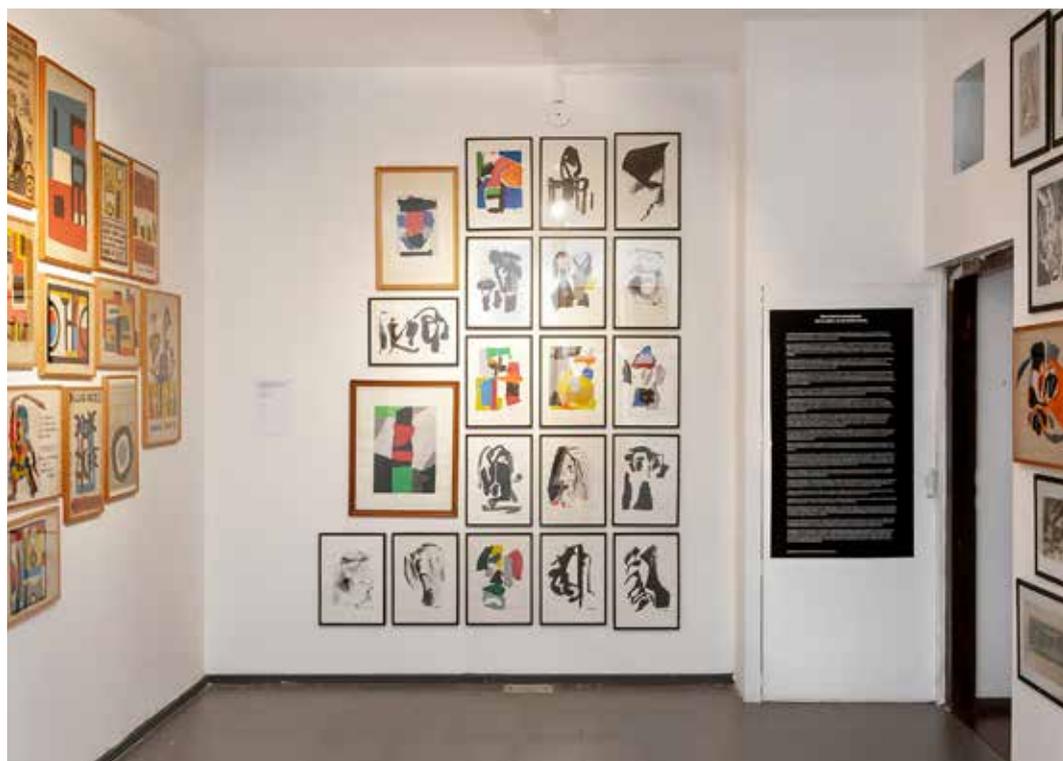




■ Fernand Léger
Sin título, 1953
Litografía, 61 x 49 cm



■ Miguel Ángel Pareja
Sin título, 1978
Serigrafía, 81 x 57 cm





Pinturas del acervo Mario Zlotnicki, Facultad de Artes, Udelar



PODRAN CORTARNOS LA VOZ PERO LA
CANCION CONTINUA SIENDO NUESTRA

ENBA
1969



■ Territorios insumisos



■ Juan Manuel Echavarría
Bocas de ceniza, 2003
Video digital
17' 48"
Colombia

Noel, Vicente y Domingo son campesinos del Pacífico colombiano, del pueblo de Bellavista en Bojayá, a orillas del río Atrato, en el departamento del Chocó. Luzmila es campesina de Juradó, Chocó, un pueblo en el mar Pacífico, en la frontera con Panamá. Bellavista y Juradó son lugares estratégicos para sacar droga y entrar armas. Rafael es campesino del pequeño pueblo de San José de Ichó, a

orillas del río Neguá, en el departamento del Chocó. Los hermanos Dorismel y Nácer son de Ciénaga Grande, en el Caribe colombiano, ambos campesinos.

A Dorismel fue a quien primero conocí. Fue en el pueblo de Barú, cerca de Cartagena, a orillas del mar Caribe, en el año 2002. Una noche lo escuché cantar la canción que escuchamos en *Bocas de ceniza*, le pregunté si me permitía grabarlo. Con él nació la idea de buscar otras personas que, al vivir en carne propia la violencia, hubieran compuesto sus propias canciones. En Colombia existe una rica tradición oral en los pueblos afrocolombianos. A Noel y a Vicente los vi por primera vez en televisión. En un noticiero, cantaban algunas estrofas sobre la masacre del 2 de mayo del 2002 en su pueblo de Bojayá. Murieron 79 personas dentro de la iglesia donde los pescadores y campesinos se refugiaron para protegerse de un combate entre los paramilitares (AUC) y las FARC. La guerrilla lanzó un arma no convencional,

una pipeta de gas, que explotó sobre la iglesia. A Domingo, un hombre mayor, lo conocí gracias a Noel y Vicente. Él, cantante y compositor reconocido en su pueblo, tuvo que recoger los cuerpos, los pedazos de cuerpos, dentro de la iglesia. Mientras los recogía, me dijo, lloraba y les iba cantando.

A Luzmila tuve la suerte de conocerla en un encuentro afrocolombiano en Bogotá. La escuché cantando y me acerqué. Desde ese primer momento tuvimos piel. Me permitió grabar algunas de sus canciones. En una ocasión le pregunté sobre las tomas guerrilleras que había sufrido su pueblo y me respondió: "Hay dolores que no se pueden contar, solo se pueden cantar". A Rafael lo conocí en un encuentro cultural en Yuto, otro pequeño pueblo del Chocó. Lo escuché cantar sobre la violencia de la cual fue testigo. Allí mismo me permití grabarlo.

Nácer fue al último cantante al que conocí. Fue en el 2003. Él y su hermano Dorismel sobrevivieron a la masacre de Trojas de



Aracataca, el 10 de febrero del 2000. Una masacre perpetrada por los paramilitares (AUC), donde murieron 11 campesinos. Todos ellos son sobrevivientes de la guerra que se ha prolongado en Colombia, por más de 60 años, entre los diferentes grupos guerrilleros, paramilitares y el Ejército colombiano. Sus canciones, ancladas en la tradición oral, son como una catarsis sin odio ni venganza. Es allí donde encuentro la belleza profunda de estos cantantes. Solo he sido un medio para que sus canciones no sean olvidadas, para que sus rostros y sus voces se conozcan y se puedan escuchar.



■ Hugo Giménez
Fuera de campo. Fragmento: Canto de Lucía Agüero, 2014
 Video digital, 3' 38"
 Paraguay
 Cortesía del artista

Los largos y calmos planos del documental *Fuera de campo* (2014) de Hugo Giménez devuelven una imagen del paisaje de Curuguay interpretado desde una mirada audiovisual. Su energía es redireccionada por medio de la narración insumisa que el canto en guaraní de Lucía Agüero, sobreviviente de la masacre, introduce en él. Dicho canto vuelve a ocupar el territorio campesino rememorando el violento desalojo de tierras.

Texto de la canción de Lucía Agüero:

*Allí hubo varios desalojos,
 los policías con la fuerza corrieron a los carperos.*

Después de eso se unieron entre setenta personas para defender sus derechos hasta la muerte.

El viernes 15 de junio del año 2012, se emitió una nueva orden de desalojo.

Los carperos se prepararon y dieron este aviso a la policía:

Acá vamos a morir todos para que quede en la historia. A las siete de la mañana la policía allanó el lugar.

El comisario Lovera preguntó quién era el jefe.

Soy yo, dijo Pindú, saliendo a conversar.

Apenas dijo su nombre, Avelino Espínola, ya le dispararon.

En el pastizal se dispersaron, corrieron los más ágiles y a los más retrasados desde arriba les dispararon.

En el helicóptero había policías con ametralladoras, y quienes querían correr cobardemente fueron disparados.

La ambulancia trasladaba a policías muertos y heridos.

Los campesinos heridos fueron ejecutados en el pastizal.

En bolsas negras fueron envueltos y amontonados uno encima de otro. En los pasillos del hospital de Asunción, los cuerpos oían feo.

Se vio que los culpables fueron los parlamentarios. Los senadores y diputados salieron a favor de los dueños de las estancias.

La policía salió impune y fue felicitada, los campesinos sobrevivientes fueron todos imputados. Hasta aquí voy a contar...





■ Beehive Design Collective
Mesoamérica Resiste, 2013
Impresión digital sobre tejido
Copias de exhibición
Brasil
Cortesía del colectivo

La campaña gráfica *Mesoamérica Resiste* es el tercer y último capítulo de la trilogía de la Colmena sobre la globalización en las Américas, centrada en la resistencia a los megaproyectos de infraestructura que están asfaltando el camino a los acuerdos de libre comercio que devastan economías locales y comunidades.

En 2004, un grupo inicial de abejas viajó desde México hasta Panamá, durante más de cinco meses, para encontrarse con personas en el frente de la resistencia a un plan regional de desarrollo, conocido entonces como Plan Puebla Panamá (PPP). El anuncio del PPP, en 2001, desató una fuerte organización transfronteriza contra sus megaproyectos de escala industrial, como grandes autopistas, represas y torres de alta tensión. En los años siguientes, nuestro

intensivo proceso de investigación, a través de distintos movimientos y organizaciones sociales de base, tomó toda una variedad de formas: desde grandes encuentros internacionales a mesas redondas locales, desde entrevistas a conversaciones informales.

Las historias en el gráfico provienen de luchas actuales, pero están, a su vez, arraigadas en el legado de más de 500 años de colonialismo en las Américas. En una pancarta que cruza el lado superior, se lee: "Cada vez que la historia se repite, el precio sube", recordándonos que estamos en una era de extrema pérdida de diversidad cultural y ecológica y de rápido cambio climático. A través de la visión de Mesoamérica, el cartel nos cuenta la historia general de lo que está en riesgo a lo largo y ancho del globo con el modelo neoliberal de "desarrollo", y qué hemos perdido ya.

Este proyecto refleja nuestros esfuerzos para ir más allá de una simple ilustración sobre las malas noticias y compartir, a la vez, historias de acción colectiva e inspiración. El interior del póster cuenta historias sobre organización social horizontal y resistencia. Una multitud de personajes simbolizan estrategias y tácticas para construir y defender autonomía. Hemos retratado más de 500 especies de insectos, plantas y animales nativos de algún lugar entre México y Colombia, dando una pequeña ojeada a la increíble biodiversidad de la región.

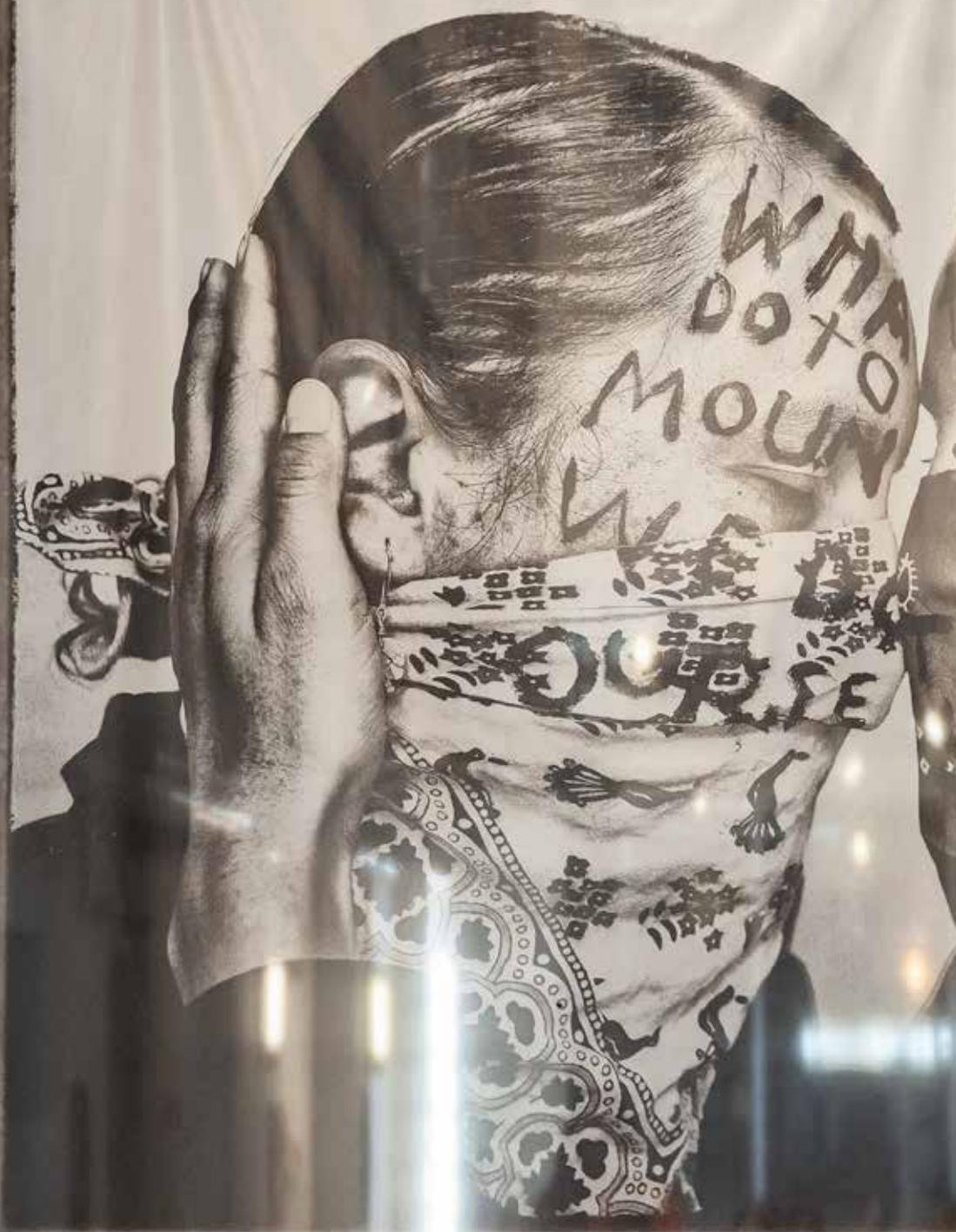


■ Chip Thomas
What We Do to the Mountain We Do to Ourselves, 2014
Fotografía impresa en tela,
300 x 200 cm
Copia de exhibición
Estados Unidos
Cortesía del artista



■ Gonzalo Castro Colimil
K-zaumatün - Resignificar, 2016
Video digital, 10' 48"
Chile
Cortesía del artista



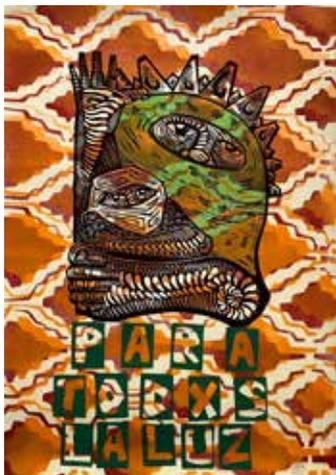


WHAT DO YOU MOUNT
W

OURSE



■ Caso: Archivo zapatista





■ **Archivo Itinerante de Gráfica Zapatista**
Coordinación: Edén Bastida Kullick

Se cumplen 30 años de aquel 1 de enero de 1994, cuando el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) se alzó en armas contra el gobierno federal mexicano. Asimismo, también se cumplen 40 años de la fundación del EZLN en algún rincón de las montañas del sureste de México. Como parte de los festejos de estos importantes acontecimientos en los imaginarios de lucha (mexicana e internacional), además de una denuncia formal a la guerra contra las comunidades zapatistas que lleva adelante el actual gobierno federal mexicano, realizamos nuevamente una apertura pública del Archivo Itinerante de Gráfica Zapatista. De esta forma, la propuesta es pensada como un levantamiento gráfico y plástico de las visualidades que han acompañado, desde aquellos primeros minutos de 1994, la lucha zapatista.

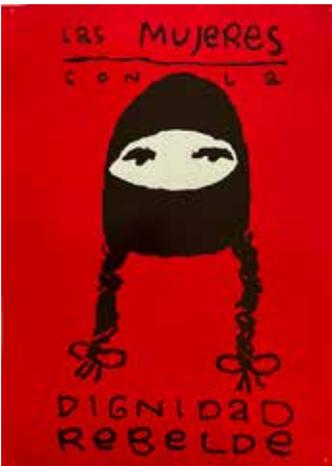
El Archivo Itinerante de Gráfica Zapatista busca presentar, desde diversas perspectivas, un amplio panorama de lo que hasta la fecha han realizado artistas de la gráfica y la plástica sobre o con el EZLN y el zapatismo. Recorre, asimismo, las diversas etapas atravesadas en estos casi 30 años de su lucha pública y nos permite reconocer las vastas miradas, narrativas y estéticas utilizadas.

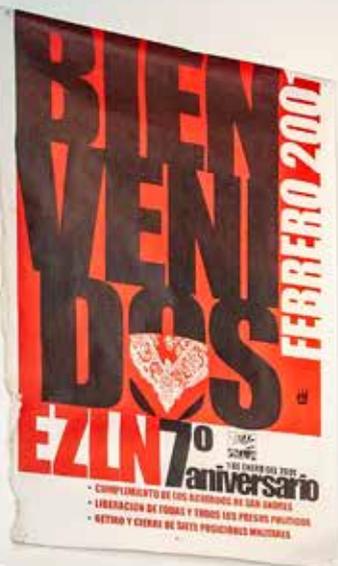
Se reúnen en el archivo producciones visuales realizadas por más de cien artistas radicadxs en México, de tres generaciones distintas, cuyas producciones están influidas por el zapatismo y que, en muchos casos, han sido directamente utilizadas por las comunida-

des zapatistas como imágenes del movimiento. Entre las obras que forman parte de este archivo abierto se incluyen diferentes formatos y técnicas, en las que destacan el grabado, la xilografía, la litografía, el dibujo, la pintura, la punta seca, la imprenta y los medios digitales.

Este archivo abierto busca establecer cruces, analogías y diferenciaciones estético-políticas respecto a cómo el zapatismo ha sido punto de inspiración para los artistas y, a su vez, su trabajo gráfico se ha transformado en herramienta de lucha a nivel nacional e internacional. Esta instancia en Montevideo transita un recorrido expositivo por Buenos Aires y Nueva York, y estará próximamente en territorio zapatista.

Artistas y colectivos participantes: Abajo, Acaro, Akisuki, Alejandro Caputo, Aler, Alter-nativas, Aluche, Arlo, Antonio Ramírez, Antonio Gritón, ASARO, Beatriz Aurora, Beta, Brigada Cultural Subversiva, Carlos Alberto Jiménez, Carlos Conde, Carlos Colín, Caro, Carolina Arandia, Casa Gandhi, Cráter Invertido, Cuadrilla Feminista, Chempes, Dygnojoch, Edén Bastida Kullick, Eduardo Juárez, Efraín Herrera, El Dante, El Sike, Elizabeth Barreto, Escuela de Cultura Popular Mártires del 68, Esto es un libro, Foro Alicia (Andrés Ramírez), Gabi Banfi, Gianinna Abbondandolo, Grabiél, Gran OM, Hugo Vidal, Ian Debiase, Iconoclastas, Imprenta Colectiva, Isabel Tello, Isk, Iván Franco, Jana Anna, Jorge "El Coso" Ortiz Leroux, José Luis Meiras, Josué Vázquez, Jorge Balleza, Luis Felipe Noé, Lucho Galo, Marco Antonio Avilés, Margarita Sada, Melisa Santilli Bara, Mire, Monserrat Blanco, Natalia Revale (FPDS), Pedro Zeqram, PRBLMTKX, Rodrigo González, Raquel Masci, Sergio Valdez, Sheila, Silvia Lucero, Taller Gráfica de Lucha, Taller Leñateros, Tankez77, Víctor Ortega, Vloque, Waldo Martínez, Xuty, Yutsil, Zamer







■ En secreto



■ Ana Laura López de la Torre, Sergio González
Yo lo ví, 2023 (en proceso)
6 libretas de dibujo, 22 x 15 cm
Cortesía del proyecto *Yo lo ví*,
Facultad de Artes, Udelar
Maqueta del Sitio de Memoria
300 Carlos – Infierno Grande, cortesía del Museo de la Memoria

Las libretas de dibujo que se exhiben junto a la maqueta del galpón n.º 4 del Servicio de Materiales y Armamento del Ejército Nacional son el resultado de un proceso de creación colectiva, desarrollado en 2022 por estudiantes y docentes del Taller López de la Torre y el Área de Artes Gráficas de la Facultad de Artes de la Universidad de la República, en colaboración con la Comisión del Sitio de Memoria 300 Carlos–Infierno Grande.

El 300 Carlos fue un centro clandestino de detención de la dictadura uruguaya, donde fueron secuestradas y torturadas más de 600 personas, de las que aún varias continúan desaparecidas. En la actualidad, su particular situación bajo potestad militar produce anomalías en las formas de representación y acceso público. Solo se permite una visita mensual custodiada por militares, con la prohibición expresa de tomar fotografías o videos. Sin embargo, a nadie se le ocurrió prohibir el dibujo y, a lo largo del 2022, un grupo de docentes y estudiantes de arte utilizaron este desvío para interpelar la paradójica situación de acercarnos a un lugar “sin imagen”.

La ausencia de imágenes del 300 Carlos remite tanto a

la prohibición actual de realizar registros fotográficos como a la ausencia de fotografías históricas o memorias visuales del espacio, en el que “ver” estaba expresamente prohibido por protocolos de secreto militar y el sistemático encapuchamiento de las personas allí secuestradas.

Hoy, las libretas de dibujo funcionan como una superficie de inscripción abierta a más miradas. Desde comienzos del 2023, fueron incorporadas a la visita mensual al 300 Carlos. Cada mes, dibujantes profesionales y aficionados se suman a la visita agregando nuevas capas de observación en las libretas.

Quienes quieran conocer este sitio de memoria y aportar a la construcción de este relato visual pueden escribirnos a tallerlopez@enba.edu.uy o hablar con cualquier persona del equipo de mediación del EAC. Las visitas mensuales al Sitio de Memoria 300 Carlos se realizan el segundo sábado de cada mes.

Colaboradores:

Francesca Casariego, Nicolás Pérez, Pilar González
En las libretas hay dibujos de:
Alejandra Zapata, Andrea Baietto, Andrea Guerra, Andrea Trujillo, Andrés Weble, Andrés Arizaga, Antonella Cabrera, Antonella Mussio, Cecilia Benítez, Cecilia Fonseca, Circe Núñez, Claudia Prezioso, Federico Lagomarsino, Fernanda Aramuni, Francisco Anchieri, Florencia Míguez, Gerardo Podhajny, Guillermo Stoll, Joaquín Luna, Jorge Mato, Lucas Ico, María Concepción Algorta, Martín Verges, Matías Larrama, Milena Ojeda, Paola Monzillo, Pía González, Sabrina García, Sandra Szwarcfiter, Sebastián Santana, Valentina Abad, Valentina Barolin, Verónica Alves, Victoria Santana.



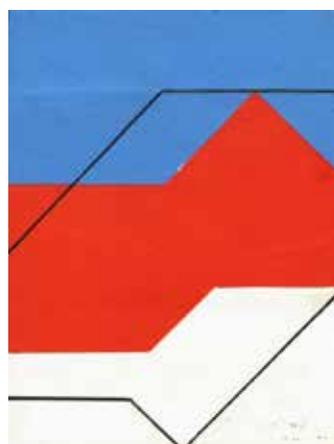
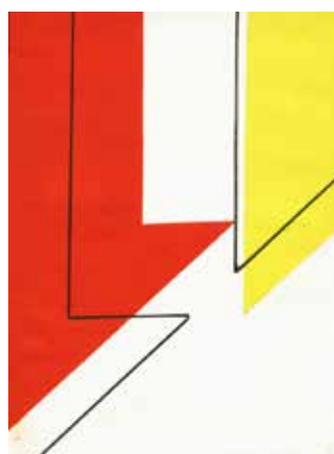
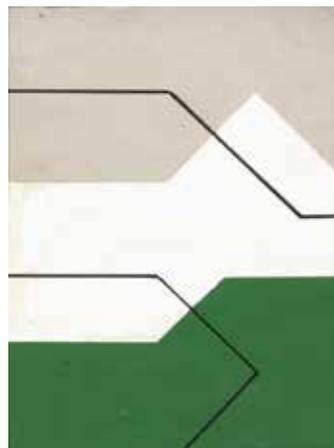
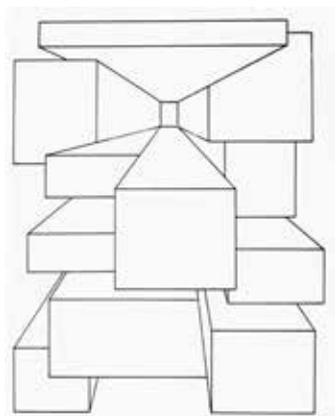
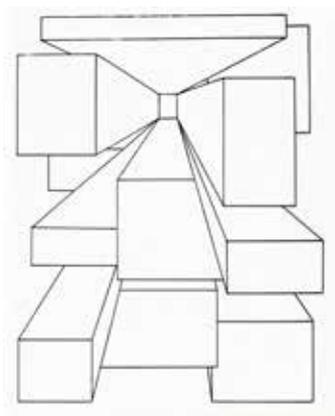
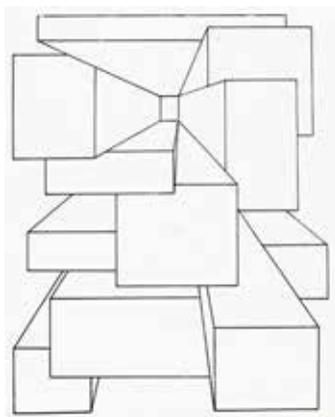
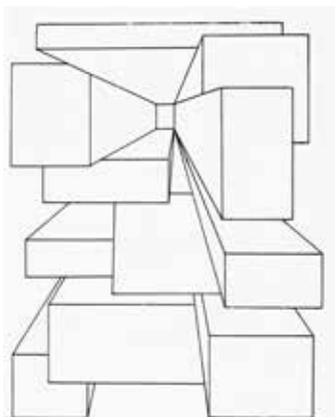
■ César Valencia Donoso
Producción gráfica/medicina emocional, 2018–2023
Instalación. Diagrama de lectura libre
Chile
Cortesía del artista
Realizado en Uruguay por Simone Pirez y Popi Martínez Gomensoro

Imágenes adjuntas en el diagrama:
“Aquí viven lesbianas” (Fotografía por Piñen)
“Aquí viven lesbianas” (Fotografía por Rocío Inmensidades)
Obras citadas en el diagrama:
Quédate donde te quieran, Untonga
Nuestro norte es el Sur, microutopías
América invertida, Joaquín Torres García

Creadas desde las economías críticas de producción (xilografías estampadas en servilletas recuperadas de pizzerías populares de Buenos Aires, durante los años de residencia del artista en Argentina), estas estampitas-panfleto o afiches en miniatura reflejan la térmica política del año 2018 en el espacio trasandino entre Chile y Argentina. En ellas aparecen inscripciones antirrepresivas, por la despenalización del aborto, antixenofobas, antinacionalistas, de activismo ante el VIH o de denuncia de la lesbofobia. Su rasgo distintivo es la tipografía y el uso de la palabra *fin*, reiterada como un modo de zanjar una posición, como el hallazgo de una certeza en medio de la incertidumbre.

Fernanda Carvajal





■ **Clemente Padín**
***Celdas*, 1979-2021**
 Cuatro impresiones sobre papel
 Cortesía del artista

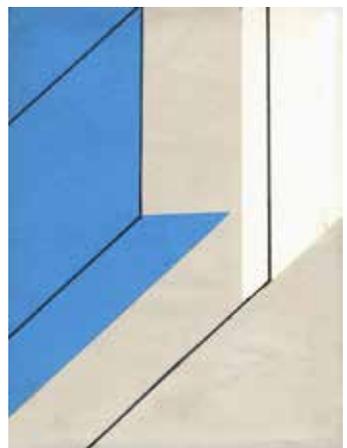
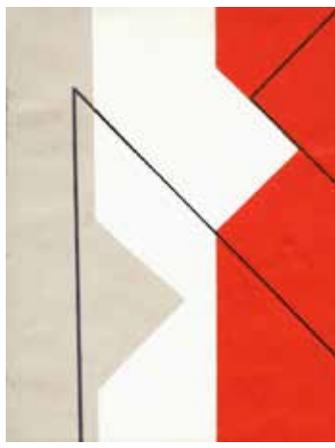
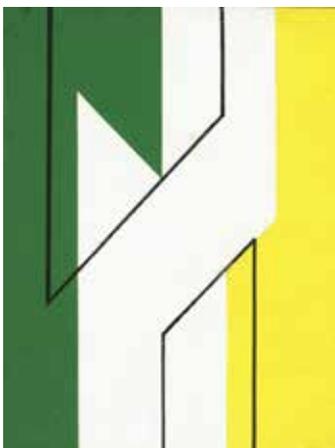
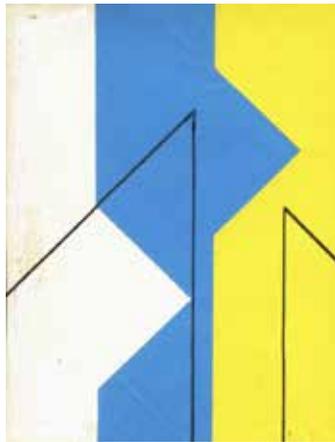
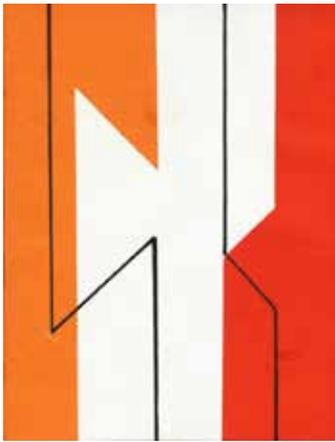
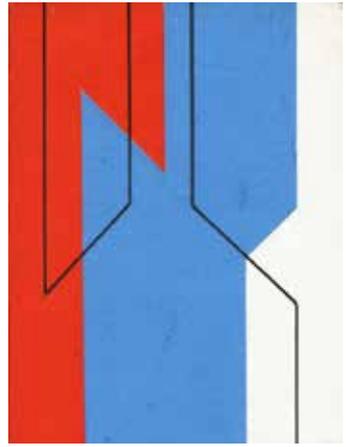
Producida junto con *Penal*, en los años ochenta, pero pensada y esbozada en la cárcel y, por ende, fechada en 1979, la serie es una visualización del encierro y también una manera de alegorizarlo y dominarlo intelectualmente. Como apuntaba Pablo Thiago Rocca, tal vez el rectángulo posicionado en el “punto de fuga” de las composiciones podría cobrar valor metafórico, sugiriendo “un deseo físico y un estado anímico”.

Riccardo Boglione

■ **Clemente Padín**
***Geométricos*, 1984-2021**
 16 impresiones sobre papel
 Cortesía del artista

Se trata del más amplio uso del color en toda la producción poético-visual de Padín. Si, por un lado, se pueden leer, en estos tonos vibrantes, ecos del (o guiños al) neoplasticismo de los años diez y veinte, por el otro, hay que subrayar que la proliferación de ángulos agudos, encastres, colores de “transición” (marrón, gris y naranja) y superposiciones crea tramas más juguetonas y abiertas que las soluciones de las vanguardias históricas o la austeridad absoluta del minimalismo de los sesenta. Alfredo Torres conjeturó que esta riqueza cromática podía ser fruto de “la lenta asunción de esa pequeña, pequeñísima alegría de saberse físicamente libre, de retemplar la posibilidad de una porfiada esperanza”.

Riccardo Boglione





■ Hugo Vidal
Mensaje en botella
 De la serie "Promoción de Julio",
 2007 (en proceso)
 Impresión sobre papel
 Argentina
 Cortesía del artista



■ Hugo Vidal
Botella de mensaje
 De la serie "Promoción de Julio",
 2007 (en proceso)
 Sello sobre botella
 Argentina
 Cortesía del artista

A partir de la segunda desaparición de Jorge Julio López, en 2006, el artista Hugo Vidal (Lincoln, Argentina, 1956) dio un giro en su producción centrándola en distintos procedimientos para propagar el caso e interpelarnos. Su primer acto fue imprimir tarjetas personales —que repartía indicando el convencional "Llamame"— en las que figuraba el nombre de López, en lugar del suyo, y la fecha

de su desaparición, en lugar del número de teléfono. Vidal ideó un sello que permitía alterar de manera sutil y casi imperceptible la botella del clásico vino López, de la bodega del mismo nombre, con la leyenda "Aparición con vida de Julio". Durante años practicó esta alteración en las góndolas de los supermercados, sin retirar las botellas intervenidas de su circulación comercial, y también en las botellas ofrecidas por él mismo en el *vernissage* de alguna exposición. Brindar con López adquiere así un sentido político perturbador. El artista impulsó "selladas" (hechas por él mismo o por amigos que se sumaron a la acción) en supermercados de Buenos Aires, La Plata, Córdoba y Resistencia. La acción continúa en cada ocasión que se presente para sellar botellas. Otros proyectos en marcha que apuntan a insistir en la "presencia de la ausencia" de López son sus mensajes en botellas que —en un gesto tan desesperado como esperanzado de un naufrago— lanza al río Paraná o al Río de La Plata desde embarcaciones prestadas, buscando que alguien las rescate de su travesía azarosa y lea allí el pedido de información sobre este desaparecido en democracia. Año a año, desde 2008, y en diversos formatos, sus *Calendarios de la ausencia* ocuparon la vía pública y fueron repartidos de mano en mano. Los casilleros vacíos, en lugar de orientarnos en las fechas, nos interpelan con la contundente pregunta cotidiana de cuántos días llevamos sin López.

Ana Longoni



■ Jorge Tiscornia
Almanaque, 1973-1985
 Registro clandestino de 4646 días
 en la vida de un preso político
 Réplica de los zuecos donde se
 ocultaron las hojas del almanaque
 Cortesía del artista

Jorge Tiscornia, preso político de la dictadura uruguaya entre 1973 y 1985, creó, durante su reclusión, un artificio clandestino para registrar y conservar la memoria de sucesos cotidianos. Fue guardando cada hoja en un hueco realizado en la entresuela de madera de sus zuecos. El almanaque se transformó, así, en una actividad secreta que daba sentido a la soledad y constituía una forma efectiva de resistencia del ánimo cuando la reclusión en "la isla" (espacio de aislamiento en el Penal de Libertad) buscaba destruir la memoria y la conciencia resistente del recluso. Hoy, su valor testimonial va mucho más allá de las intenciones originales de su autor para constituirse en patrimonio de la memoria colectiva referida a los tiempos más oscuros de la dictadura.



■ **Caso: Detenidos desaparecidos en la dictadura cívico-militar**



■ **Agustina Fernández Raggio**
197, 2023

Bordado a mano, hilo negro sobre lienzo

Obra comisionada por Proyecto CasaMario

Asistencia: Sol Dutra

Colaboración: Ernestina Pereyra,

Leticia Coronel, Nora Kimelman,

Rodolfo Míguez, Carla Sagrera,

Manuel Gallardo

Montaje: Ana Zugarramurdi, Bruno

La Buonora, Agustina Fernández

Raggio

El número 197 fue bordado del 2 al 24 de octubre de 2023 en la ciudad de Montevideo. Se bordó

en colectivo y de pie. Se utilizaron 2463 metros de hilo negro. Todos quienes bordamos fuimos lienzos atravesados, en cada puntada, por pensamientos y memorias. En este período, llevé un diario donde preservé el devenir emocional que implicó la realización de esta pieza. Comparto lo escrito el día 4 de octubre:

Ciento noventa y siete.

Bordamos el número de la cantidad de personas desaparecidas en Uruguay en la última dictadura militar.

Bordamos paradas.

Enhebramos hilos infinitos.

Anudamos finales que nos quedan lejos.

No creo que lleguemos a terminarlo.

Pienso entonces en los arqueólogos, en la búsqueda minuciosa y en el momento en que delimitan el sector de tierra que será excavado.

Pienso en ellos y clavo la aguja en la tela buscando lo que no encuentro.

Marco una nueva entrada y voy.

Mientras bordo escucho una entrevista que le hacen a un ex jefe de excavación.

Cuenta que el mapa está alterado y dice que las áreas de búsqueda están desnaturalizadas para confundir.

Vuelvo la mirada a la tela.

Ajusto mi bastidor.

Mi trama está ordenada.

Es 4 de octubre y llevamos bordados 450 metros de hilo.

Todavía no hay nada.

El arqueólogo dice que, desde el primer metro cuadrado delimitado hasta el último, la expectativa es la misma, pero conservar la paciencia es el trabajo de todos los días.

Que solo hay 32 hectáreas cauteladas de las 410 que existen, y que por eso usan la expresión "una aguja en un pajar".

Hoy bordamos poniéndonos en la piel de quienes, con paciencia, recorren metro por metro sobre los terrenos cautelados.

Mi trama será su tierra.

Mientras la entrevista sigue, el investigador afirma que los cuerpos no están enterrados a muchos me-

tros de profundidad porque la roca está próxima a la superficie.

Ahora voy a introducir la aguja.

La tela es áspera.

Entiendo que bordar es nuestra manera de preservar la memoria y mantener la causa presente.

Enhebramos más hilos con la esperanza de que el bordado deje de ser abstracto.

Mientras lo escucho decir que, cuando sucede un hallazgo, el arqueólogo debe separarse para que la emoción no altere la escena, nosotras también tomamos distancia y salimos de la escalera en la que estamos bordando.

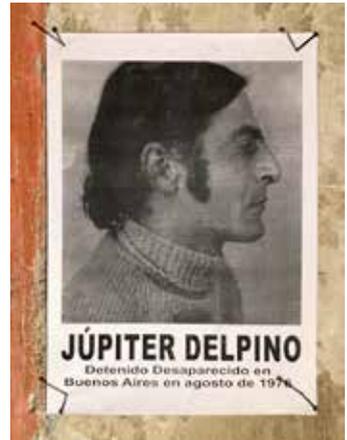
Quizás por hoy ya haya sido suficiente.

Retiramos los bastidores, guardamos las agujas.

La última pregunta que le hacen al investigador es si volvería al batallón a liderar una búsqueda, él responde:

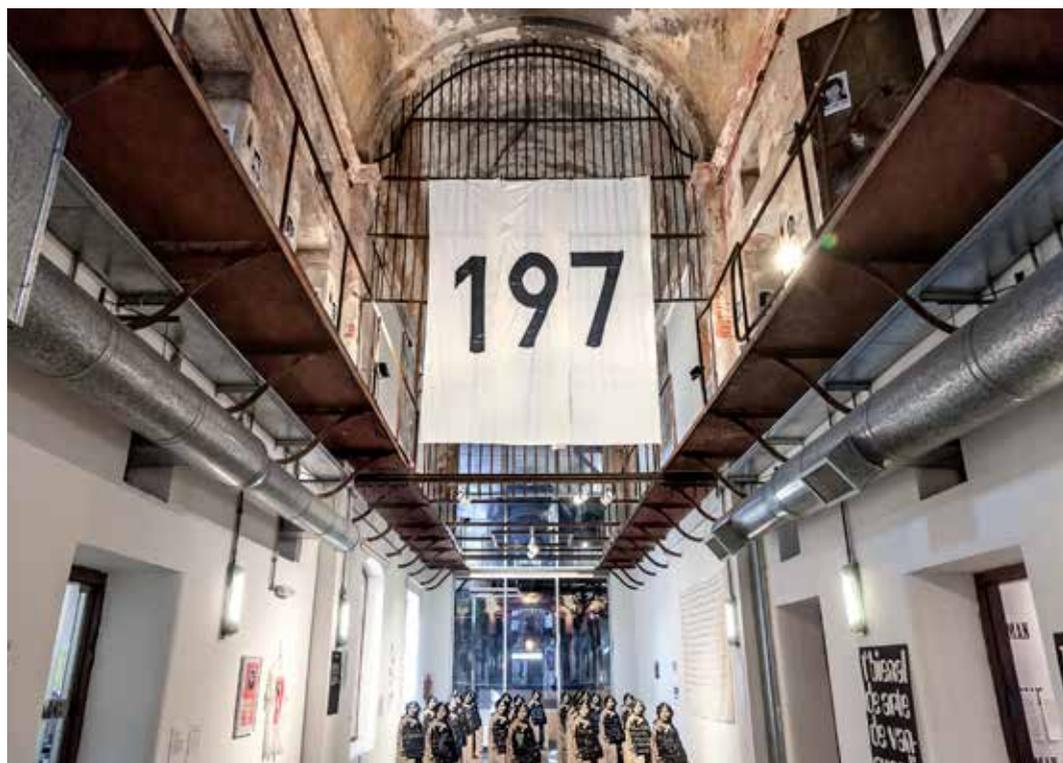
¿Y quién no estaría al servicio? Hoy, nuestro único peligro es no hallar.

Agustina Fernández Raggio



■ **Madres y Familiares de Uruguayos Detenidos Desaparecidos, Proyecto CasaMario**
Sin título, 2023

Reimpresión de los 197 carteles de los detenidos desaparecidos en Uruguay
21 x 29 cm





197

HELSÄ GÄBLA

LAURA HANNU





■ Caso: Tucumán Arde

La acción estético-política que el Grupo de Artistas de Vanguardia nucleados en Rosario y Buenos Aires, Argentina, realizaron entre octubre y noviembre de 1968 es uno de los proyectos más relevantes de la historia del arte argentino y de las filiaciones entre arte y compromiso político. Su objetivo fue denunciar las condiciones de vida en Tucumán, provincia del Noroeste argentino, generadas por la implantación de políticas neoliberales durante la dictadura, que llevaban inexorablemente a la desocupación y a un mayor empobrecimiento de la población. La estrategia utilizada para esta acción política de denuncia fue construir un sistema de contrainformación. Su desarrollo evidencia el uso de canales y códigos de comunicación vigentes en esos años, pero difundidos en el contexto de una presentación pública bajo la forma de una exposición en la sede sindical de la CGT de los Argentinos de Rosario, y luego en Buenos Aires, y la escritura de manifiestos como

declaraciones políticas, estéticas y sociales.

Este punto de vista permite observar y presentar fotos y documentos sobre *Tucumán Arde* del Archivo Graciela Carnevale, no tanto desde la reconstrucción de una acción a partir de sus registros, sino para señalar los *giros gráficos* que implicó aquella acción de vanguardia, que marcó significativamente el futuro tanto de la producción artística como de la producción de exposiciones, la escritura de manifiestos y la militancia política. Su desarrollo a través de los diferentes usos del cartel, el afiche, la publicidad y la escritura da cuenta de las propuestas gráficas que exploró el grupo. Los modos de implementación significaron una estrategia en las etapas comunicativas, por lo que intentamos señalar estos recursos en sus diversas apariciones a través de un *archivo en uso*, pero también un archivo situado en Montevideo, atendiendo a problemáticas del presente.

La palabra *Tucumán* es la presencia multiplicada por un cartel anónimo. A ese elemento se suman otros: el afiche que oficializó

la acción a través de la 1.ª Bienal de Arte de Vanguardia, el logo de *Tucumán Arde* como *sticker*, los manifiestos en su forma de declaración y canal de información y los registros fotográficos de la acción. En su enumeración, no solo se evidencian las diferentes materialidades utilizadas, sino también la diversidad de recursos, la complejización de la mirada sobre la gráfica, que abarca tanto el diseño de un afiche según el gusto pop de la época como la producción de carteles a mano alzada, signo de la urgencia y la velocidad con la que se producían las cosas. Este gran arco de estrategias de realización de material gráfico reunidos en *Tucumán Arde* conjuga un momento de inflexión en la experimentación estética y la operación política. Justamente expande y enlaza con agudos mecanismos de acción el desarrollo que las exposiciones y los manifiestos habían tenido hasta ese momento y propaga una resonancia hasta el presente, como réplicas de movimientos estructurales del sistema del arte.

Clarisa Appendino y
Graciela Carnevale



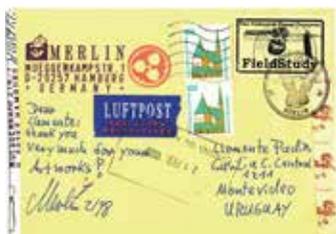
■ *Tucumán*

Afiche de la primera etapa, campaña publicitaria (primera fase)
Impresión sobre papel, 53 x 70 cm
Rosario, octubre de 1968

■ Fotografía tomada por < durante las campañas de promoción en vía pública
Rosario, octubre-noviembre de 1968



■ Pasafronteras

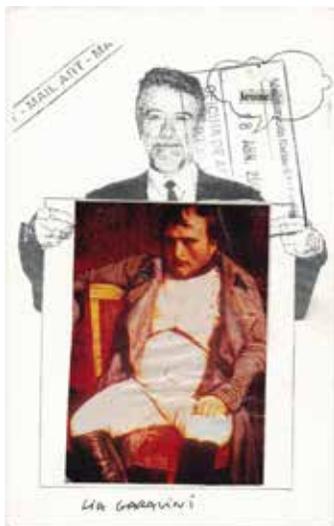


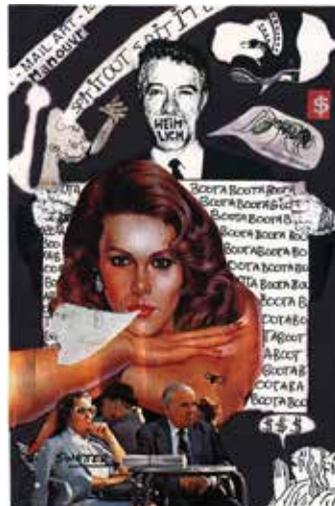
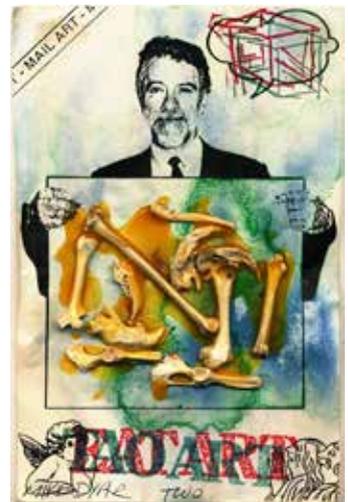
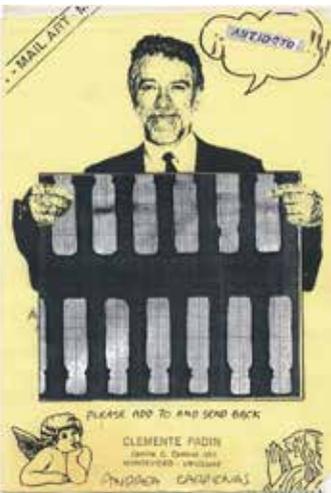
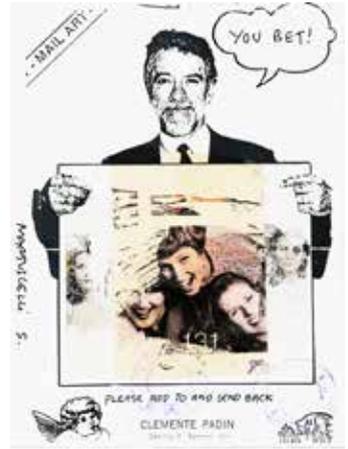
■ Autores varios (Clemente Padín)
Sin título, 1997-98
Collage, pintura y lapicera sobre papel
Cortesía del artista

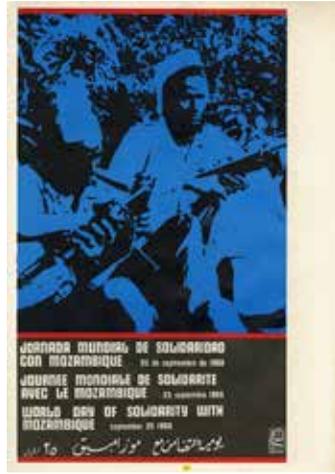
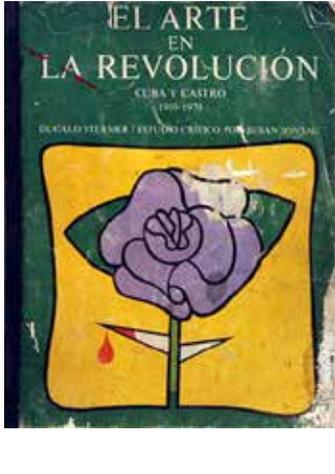
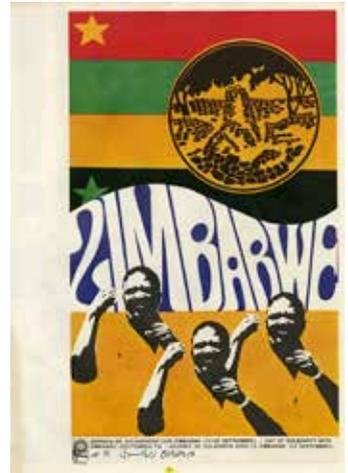
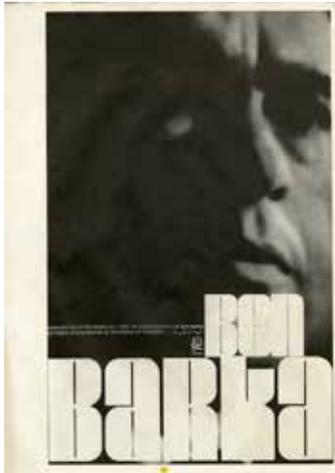
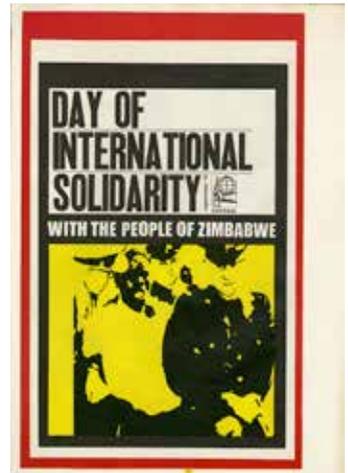
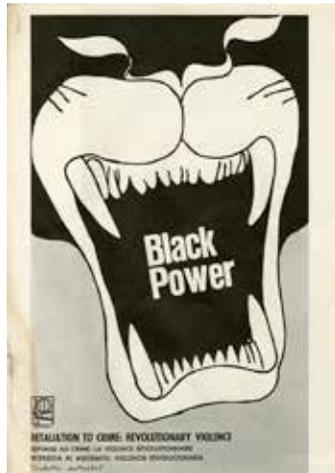
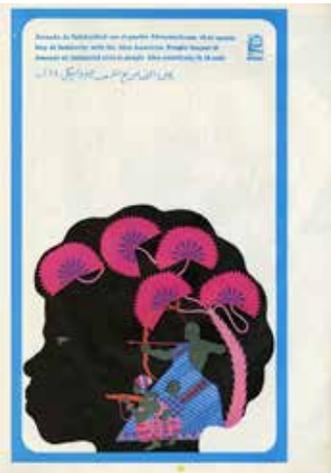
La serie utiliza el *add and pass*, un método creativo propio del *mail art* en el que un artista crea una imagen de base, en la que generalmente deja un generoso espacio en blanco, y luego la envía, en muchas copias, a otros artistas para que la intervengan libremente con cualquier mensaje o técnica y luego la reenvían al artista de origen.

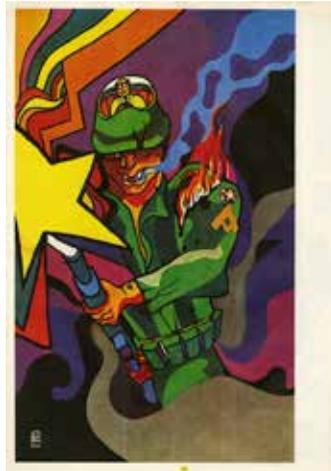
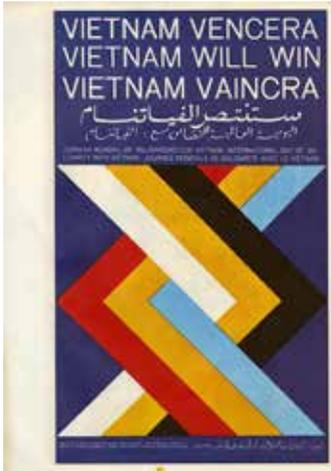
En el caso de esta “radiografía de un artista”, llamado *padiniano* elegido entre muchos otros, se instaura un juego sobre su figura, una irónica introspección que desata reflexiones sobre el rol del artista en nuestra sociedad y el acto creativo como espejo del yo. La serie, de la que aquí seleccionamos un puñado de ejemplos de más de 500 “respuestas”, resume casi todas las características del “arte correo”: ninguna comercialización de la pieza, ninguna censura, comunicación horizontal entre emisor y receptor, cooperación e intercambio, libertad total de medios, uso copioso de sellos de goma y matasellos inventados, mensajes disidentes, políticos, jocosos, autorreflexivos, etc.

Riccardo Boglione







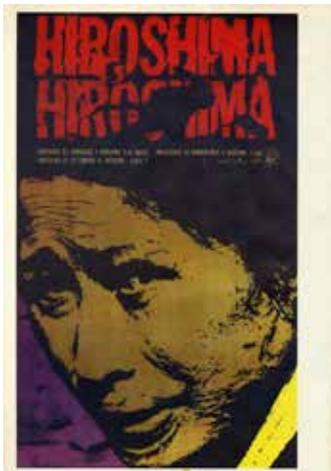
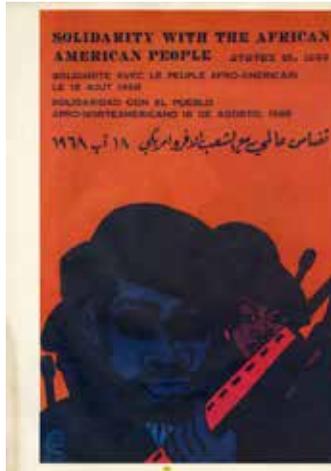
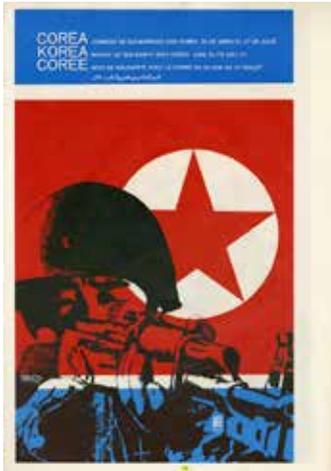


■ Organización de Solidaridad de los Pueblos de África, Asia y América Latina (OSPAAAL) OSPAAAL, 1966–2019 Impresión digital Copia de exhibición Cuba

La Organización de Solidaridad de los Pueblos de África, Asia y América Latina (OSPAAAL) se fundó como resultado de la Primera Conferencia Tricontinental, celebrada en La Habana en enero de 1966. Su propósito era promover la solidaridad y alianza entre los territorios del denominado “tercer mundo”, en torno a sus luchas fundamentales: el derecho legítimo a la independencia nacional, la soberanía y la autodeterminación, el respeto a la identidad y diversidad étnico-cultural, las aspiraciones al desarrollo y la justicia sociales y el respeto a los derechos humanos básicos para una existencia digna. Además, alentaba a la unidad frente a la discriminación y las prácticas imperialistas, colonialistas y neoliberales.

Uno de los recursos de propaganda de la OSPAAAL fue la producción de una gran tirada de carteles políticos y sociales, que se enviaban a numerosos países o se insertaban plegados dentro del órgano oficial de la organización, la revista *Tricontinental*, publicada desde 1967. En su apogeo, su circulación fue de 30.000 copias, producidas en cuatro idiomas diferentes y enviadas por correo a 87 países.

La labor gráfica desplegada por la OSPAAAL estuvo bajo la dirección artística del diseñador Alfredo Rosigaard. Los primeros carteles OSPAAAL se realizaron en 1968 para conmemorar la Primera Conferencia Tricontinental, una serie gráfica que destacaba el texto “Esta gran humanidad ha dicho: ¡BASTA!”, acompañado por fotografías de la conferencia.





Valet, El Tovar Place, West Hollywood, 2012



Movers, El Tovar Place, West Hollywood, 2012



Gardener, Strada Corta Road, Bel Air, 2013



Together, San Vicente Blvd, West Hollywood, 2013



Las Meninas, North Fairing Road, Bel Air, 2013



Gardener, Nimes Road, Bel Air, 2013



Nanny and Child, West Hollywood Park, 2012



Nannies, El Tovar Place, West Hollywood, 2012



Gardeners, Doheny Dr., West Hollywood, 2012

■ Jay Lynn Gómez y David Feldman
 Serie *Documenting the Disposable*
 Copias de exhibición
 Fotografía: David Feldman
 Intervención: Jay Lynn Gómez
 Estados Unidos
 Cortesía de Jay Lynn Gómez y David Feldman



■ EDELO (En Donde Era La ONU)
Zapantera Negra, 2012–2024
Instalación
Austria, España, Estados Unidos,
México, Uruguay



Reproducción de la instalación
expuesta en el MNCARS y el MUAC,
realizada en Uruguay en 2023
Adaptación de los planos:
Paola Monzillo
Construcción: Niklaus Strobel y
Víctor Curbelo



El proyecto une el poder político y
estético de dos corrientes sociales
del siglo XX: las Panteras Negras
y el movimiento zapatista. Entre
2012 y 2014, el colectivo EDELO
y el artista Rigo 23 invitaron al ex
ministro de Cultura de las Panteras
Negras, Emory Douglas, a viajar
por la zona de San Cristóbal de
las Casas (Chiapas, México) para
realizar encuentros con la comuni-
dad zapatista. Junto con mujeres
bordadoras y artistas de diferentes
edades, articularon experiencias
gráficas colectivas que dieron
como resultado imágenes híbridas
que conectan visual y políticamen-
te ambas corrientes.



Realización de pinturas exteriores
e interiores: estudiantes y docen-
tes del Taller Javier Alonso de la
Facultad de Artes de la Udelar:
Agustina Parry, Sarah Dornell,
Tamara Siri, Joaquín Luna, Yenifer
Perg, Antonella Rico, Raquel
Teijeiro, Ana Landabure, Agustina
López, Alessandra Silva, Natalia
Argelagué, Mariana Pérez, Noelia
Arellano, Micaela Fernández,
Alejandro Turell, Juan Buffa, Belén
Ferreyro, Enrique D'Agosto







■ Arseñal



■ Jean-François Labouverie
Marcha de AIDA en París por los 100 artistas desaparecidos en Argentina, 14 de noviembre de 1981
Fotografía
Copias de exhibición
Francia



■ Autor no identificado
Marcha de AIDA en Ámsterdam por los 100 artistas desaparecidos en Argentina, 1981
Fotografías
Copias de exhibición
Francia
Archivo personal de Jean-François Labouverie

Surgida en Francia en 1979, la Asociación Internacional de Defensa de Artistas Víctimas de la Represión en el Mundo (AIDA) denunciaba casos de censura y represión en “el Este como en el Oeste”, desmarcándose de las lógicas de la Guerra Fría para defender la libertad de expresión y repudiar la violencia. La campaña “100 artistas desaparecidos en Argentina” destaca por la cantidad de víctimas defendidas y por las dimensiones de las actividades desplegadas. En ese marco, AIDA solicitó en 1981 la elaboración solidaria de pinturas-banderas para representar al conjunto de las víctimas. Una parte de esos cien dispositivos aterrizó en Buenos Aires en diciembre de 1983, al finalizar la dictadura, y fue expuesta en la simbólica Plaza de Mayo.



■ Fernando Solanas
Tangos, el exilio de Gardel, 1985
Fragmento de video digitalizado 4' 10"
Francia
Cortesía de la familia Solanas



■ Bénédicte Kermadec y Elena Salgueiro
Uruguay, ¿usted lo conoce?, 1977
Documental, 21'
Francia
Producción: Audiopradif
VO fr, subtítulos en español de Bénédicte Kermadec y Elena Salgueiro, 2015

Film documental realizado en formato Super-8, en París, por miembros de la asociación Audiopradif y del Comité de Defensa de los Presos Políticos en Uruguay (CDPPU). Audiopradif promovía la utilización de formatos no profesionales para películas de testimonio social y político, y el CDPPU denunciaba en Francia los crímenes de la dictadura uruguaya.

La película buscaba dar una primera respuesta, simple y movilizadora, a la pregunta del título, dirigida a un público francés que, en su mayoría, ignoraba casi todo de Uruguay, de lo que allí estaba sucediendo y de lo que podía la solidaridad internacional para combatir lo inaceptable. Mediante imágenes y entrevistas a testigos, el documental presenta el país y los acontecimientos que culminaron con la dictadura. También ilustra algunas de las acciones organizadas por el CDPPU en París, que contribuyeron al rechazo internacional al régimen militar.

El material documental utilizado fue filmado por diferentes personas, en Uruguay y en Francia. Los franceses Alain Labrousse y Bernard Bloch, en particular, hicieron aportes significativos. Daniel Viglietti, músico uruguayo exiliado en París, facilitó las grabaciones de algunas de sus obras para la banda sonora.

En su versión original, la película fue utilizada hasta 1985 por el CDPPU para promover la solidaridad internacional con Uruguay, y proyectada en el marco de varios circuitos no comerciales: los encuentros del cine militante de Rennes, en 1977, la Cinemateca de Argel, en abril de 1978, y la televisión pública francesa *Antenne 2*, en agosto de 1978. También fue adquirida y distribuida por la Cimade, asociación francesa de defensa de los migrantes, refugiados y solicitantes de asilo, y distribuida por los circuitos militantes y alternativos de Audiopradif hasta los años noventa.

En 2015, sus directoras, la francesa Bénédicte Kermadec y la uruguaya Elena Salgueiro, donaron una versión digitalizada y con subtítulos en español al Museo de la Memoria de Montevideo. Desde entonces, forma parte del acervo del museo y es presentada en la sala dedicada al exilio. Esta versión digital de la película con subtítulos en español se proyectó en Montevideo en septiembre de 2015, en el marco de la 4.ª Muestra de Documentales sobre Derechos Humanos. En agosto de 2023, formó parte del programa de la Cinemateca Uruguaya "Archivos cinematográficos y memoria audiovisual a 50 años del golpe de Estado". En octubre de 2023, se proyectó en el Centro Cultural de España en México.



■ Colectivo Alvorada, colectivo HIJOS Argentina, colectivo Toxicómano, Sindicato de Manteros de Madrid, Serigrafistas Queer y otras autorías sin identificar
Camisetas, 2011-2017
Serigrafía sobre tela
Argentina, Brasil, Chile, España, Estados Unidos, México

A modo de una manifestación espectral, aquí se reúnen camisetas provenientes de distintos tiempos y contextos (Estados Unidos, Brasil, Colombia, Argentina, México), algunas de ellas forjadas al calor de los colectivos que agitan la movilización política, social y cultural, y otras realizadas por activistas visuales de manera autónoma o singular. Estampar sobre la ropa permite una inserción molecular, capaz de transitar del espacio privado al público; además, produce superficies gráficas que comunican y articulan los movimientos sociales y políticos contemporáneos.



■ Cromoactivismo
Carteles y camión de juguete
Acrílico sobre cartón
Argentina
Archivo Cromoactivismo

Este grupo contra Pantone busca intervenir acontecimientos político-sociales de modo poético y transversal a partir del color. Desde 2013, Cromoactivismo trabaja junto con colectivos, agrupaciones, escuelas y otros espacios culturales en acciones directas, promoviendo encuentros en los que se realizan carteles pintados a mano sobre cartón, que luego se llevan a la calle. En algunas ocasiones, se producen directamente en el contexto en el que se realizará la intervención.





■ Santiago Mazzarovich
Sin título, 2022
Fotografía
Cortesía del artista



■ Santiago Mazzarovich
Sin título, 2023
Fotografía
Cortesía del artista



■ Santiago Mazzarovich
Sin título, 2023
Fotografía
Cortesía del artista



■ Santiago Mazzarovich
Sin título, 2022
Fotografía
Cortesía del artista



■ Urbomaquia
Los niños, 2002
Gigantografía e instalación con
24 objetos
Serigrafía sobre madera
Copias de exhibición
Argentina
Cortesía del colectivo

En 2002, el grupo Urbomaquia estaba conformado por Guillermo Alessio, Liliana Di Negro, Magui Lucero y Sandra Mutal. En 2004, por Patricia Ávila, Magui Lucero, Sandra Mutal y Liliana Di Negro. La primera instalación tuvo lugar el 30 de agosto de 2002, en el área peatonal frente a la Legislatura de Córdoba. Se reversionó en agosto de 2004, en el área peatonal de la ciudad de Rosario; en octubre del mismo año, en la Plaza 9 de julio de la ciudad de Posadas, Misiones, y el 26 de noviembre de 2004, en el área peatonal de la ciudad de Mendoza.

A partir del recrudescimiento de la crisis política y social que se desató en 2001, la situación de la infancia en Argentina, precaria desde hacía ya mucho tiempo, cobró una gravedad nunca antes conocida. Le estaba siendo negada, cada vez más, la satisfacción de sus más básicas necesidades,

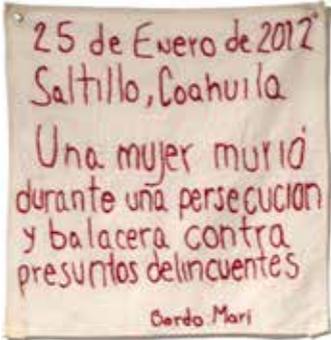
desde el alimento que garantiza su normal desarrollo hasta el acceso a la educación y a los bienes culturales que significan la posibilidad de interactuar desde la libertad y la autonomía de pensamiento. En esos días, la ciudadanía se vio verdaderamente bombardeada, desde los medios de comunicación, por una avalancha de datos dramáticos al respecto, que, sabemos, culminan en el adormecimiento de la sensibilidad, pero más aún, de una visión crítica abarcadora que permita una toma de posición y su asunción en los hechos.

Para esta intervención se dispusieron sobre el espacio de circulación peatonal 80 siluetas con la imagen de una niña en escala real. Durante las siete horas que duró la intervención, se escuchó el sonido amplificado de un reloj: el paso del tiempo, el pulso de la vida, el latido del corazón, el clima de suspenso que precede a un estallido. El tictac hacía referencia a la urgencia de la situación y a lo irreversible de sus consecuencias. Simultáneamente, se repartió entre lxs transeúntes un volante con una serie de datos estadísticos acerca de la situación de la niñez en Argentina y en Latinoamérica. Sobre el texto del volante, en letras de mayor tamaño, se leía: "Sentir no basta". Los peatones intervinieron las pantallas con tizas blancas que se habían colocado en el suelo.

La imagen de las siluetas es la de Marisol, una niña cordobesa que trabajaba en la calle. Repetir su imagen hasta convertirla en una multitud significaba instalar un reclamo colectivo que lxs niñxs por sí mismos no pueden concretar. La obra pretendía erigir un cuestionamiento sobre la responsabilidad moral, individual y social, que permitiera salir del inmovilizante lugar de la víctima, a la vez que se posicionó frente a la Legislatura como un modo de denunciar las políticas que perpetúan las injusticias sociales.



■ La demora



■ Colectivo Fuentes Rojas

Bordando por la paz y la memoria.
Una víctima, un pañuelo, 2001 a la fecha
49 bordados (selección)
Préstamo del colectivo Fuentes Rojas

El bordado, como estrategia gráfica desarrollada en la larga duración y la pausa, se convierte en un ejercicio de reflexión, calma, introspección y memoria. La acción de bordar, en la que las imágenes y mensajes surgen lentamente, no solo disloca los ritmos y la temporalidad de la denuncia. En las acciones gráficas de ritmo pausado que nos interesa rescatar, los procesos creativos tienen la misma importancia que sus productos finales, pues la elaboración dilatada de consignas e imágenes críticas abre nuevas vías de enunciación y diálogo. Es el caso del colectivo mexicano Fuentes Rojas y su proyecto *Bordando por la paz y la memoria*. Una víctima, un pañuelo, iniciado en 2001, en el que se convoca a bordar de manera colectiva en plazas públicas un pañuelo por cada víctima de la llamada “guerra contra el narcotráfico” en México (ejecutada abiertamente durante los sexenios de Felipe Calderón y Enrique Peña Nieto, entre 2006 y 2018). El acto de bordar, tradicionalmente asociado al espacio privado, se traslada al espacio público en una suerte de ritual común. Aquí, la demora está relacionada con la vinculación social y la creación de comunidad, ya que el bordado se convierte en un espacio de encuentro con el otro, de reunión e incluso de consuelo. Dado que un buen número de lxs bordadorxs son público general o transeúntes que se suman a los familiares y miembros del colectivo, el proyecto se convirtió entonces en una forma de socializar y compartir el duelo, una catarsis colectiva, en la que las varias manos que participan de los bordados se delatan en las distintas puntadas de un pañuelo que pasa de mano en mano.



■ Asamblea General de Pueblos, Barrios y Colonias de los Pedregales de Coyoacán
Bordados por Ayotzinapa, 2017
48 mantitas
Bordado y pintura sobre tela México

Los Pedregales de Coyoacán, al sur de la ciudad de México, es un lugar donde bordar, tejer y pintar son actividades que se transforman en herramientas de sensibilidad para resistir, denunciar y recordar. En este proyecto, nace el sentimiento de abrazar con hilos y colores a los estudiantes desaparecidos de la Escuela Normal Rural Prof. Raúl Isidro Burgos, de Ayotzinapa, Guerrero, bordando mantitas con sus rostros a tres años de su desaparición en 2017. En las canchas de esta escuela están las 43 butacas, cada una tiene la fotografía del rostro del estudiante que la ocupó, acompañada de una tortuguita de papel.

Esta propuesta fue llevada ante la asamblea de los Pedregales, donde fue bien recibida. Allí se propuso realizar el taller de bordado los jueves por la

tarde y así cubrir las guardias del plantón en defensa del Manantial de Aztecas 215. Participamos en este proyecto mujeres, hombres y niños, de forma colectiva. Se compraron las mantas y se realizaron las impresiones de los rostros; cada quien eligió una mantita para bordar o pintar. Durante este tiempo investigamos y conocimos la vida de los estudiantes, a sus familias, sus anhelos, sus sueños, sus gustos, para sentir, plasmar y contar una historia.

Con los bordados les decimos a los papás de Ayotzinapa "No están solos, los acompañamos en su andar por la presentación con vida de sus hijos". En los bordados predominan las flores pues los estudiantes están en la flor de la vida; los corazones representan el amor a la vida y el cariño que se les tiene; la tortuga es el símbolo de la Escuela Normal. Todos ellos fueron elegidos, pues, para representar la búsqueda por la verdad y la justicia.

En cualquier lugar y a toda hora en donde se expongan las mantitas, no habrá indiferencia ante el clamor ¡porque vivos se los llevaron y vivos los queremos!



■ Cooperativa gráfica La Voz de la Mujer
 #Eran Niñas - Justicia por Lilian Mariana y María Carmen Villalba - Aparición de Lichita; #Ronda de las Madres de Plaza de Mayo; Berta vive; Darío y Maxi Presentes - Asamblea y Olla Feminista; La normalidad era el problema; No al golpe en Bolivia; Somos esenciales, 2018-2022
 Xilografía y xilobordado sobre tela Argentina
 Cortesía de la cooperativa



Esta cooperativa gráfica feminista opera en la Villa 20 de Lugano, en Buenos Aires, y está conformada por mujeres migrantes del Movimiento de Trabajadoras Desocupadas Lucha y Libertad. También se relaciona con la noción *pasafronteras*, ya que surgió a partir de las matrices confeccionadas con materiales de bajo coste para componer colectivamente escenas del proceso migratorio desde Bolivia y Paraguay hacia Argentina. La serialización de la estampa gráfica se combina con el bordado comunitario, que permite incorporar otro modo de "pasar", a partir del atravesamiento de la aguja y el hilo sobre la impresión.



José Jorge
Marrero González

RECORDANDO EN
COMUNIDAD
ASISTIMOS Y
TE BUSCAMOS



43

Daniel Solís Gallardo



¡QUEREMOS JUSTICIA!

James Antonio Jirapa Legado



43

José Trujillo González

43



No centro LA ESPERANZA

Everardo Rodríguez Bello



Día y Noche
Te Buscamos

Ailo Gutiérrez Solano



Alexander Mora Venancio

JUSTICIA
PARA
AYOTZINAPA



QUIERON
ENTERRARNOS
SEMILLA



VALERIO ORTEGA



ABEL GARCÍA HERNÁNDEZ



LO IMPOSIBLE
NE ABANDONA
NUNCA



Padres y Madres
de los 43 Normalistas de
AYOTZINAPA

AUN EXISTEN
43 MOTIVOS
PARA SEGUIR
LUCHANDO



César Manuel González Hernández



¡Nos faltan 43!

Felipe Arnulfo Rosa



43

Julio



Bernardo



José



Giovanni Guerrero



¡Luchamos
porque los
queremos en



Wilo Cesar Mora
Mora y Contreras
1980

Dorina González Ferral
1983

Francisco Alen
Gaspáriz La Cruz
1984

Christian Andrés
Salazar
1985

Georgina
1986

1987

Carlos y WELLY
Sarmiento Rojas
1988

1989

José Espinosa
1990

1991

José Ramón
Lagarda
1992

Christian Tomás
Coles García
1993

Jorge Luis
González Ferral
1994

1995

1996

1997

1998

1999

José Ramón
de la Cruz
2000

2001

José Ramón
Tijerina
2002

José Ramón
Méndez
2003

José Ramón
Sánchez
2004

2005

2006

2007

2008

2009

JULIO CESAR
REMÍREZ NAVA
2010

2011

2012

Vicente
2013

2014

2015

2016

■ Caso: Nicaragua



■ Aída Castil
Abuelita, dime tú, 2018
Esta mujer, 2018
No somos delincuentes, 2018
Bordados sobre tela con aro de madera
Nicaragua
Cortesía de la artista

Estos bordados son parte de una serie de registros de diversas protestas lideradas por mujeres en Nicaragua. Son pequeños testigos y narradores de acontecimientos en los que las mujeres salieron a

la calle a defender nuestros derechos a la libertad de expresión, a la autonomía universitaria, a la tierra, al agua, a la protesta, el derecho a defender derechos, entre tantos otros. El retratar a estas mujeres con una técnica que únicamente se asume como doméstica y sumisa es contradecir los imaginarios sociales que no colocan a las mujeres y cuerpos feminizados en la “primera línea de combate” por la defensa de nuestros derechos.



■ Patricia Villalobos Echeverría
Retazos/Remnants, 2018
Selección (6 de 19)
Transfer de fotocopia en papel xuan, imanes y clavos, dimensiones variables
Nicaragua

La instalación *Retazos/Remnants* está basada en imágenes que tomé en abril y mayo del 2018 en Nicaragua, durante las protestas masivas en contra del gobierno. La obra se presenta como trazos de memorias de ese momento histórico. La instalación alude a lo frágil, lo fugaz y lo clandestino —las calles ahora están vacías y el silencio perdura.

■ Contracartografías



■ Red Conceptualismos del Sur
Giro gráfico. Como en el muro la hiedra
Concepción y diseño del diagrama: André Mesquita

Comisariado: Red Conceptualismos del Sur
Equipo coordinador: Ana Longoni (Argentina), Tamara Díaz Bringas (Cuba), Sol Henaro (México), André Mesquita (Brasil), Guille Mongan (Argentina) y Sylvia Suárez (Colombia)
Investigadores: Lucía Cañada, Moira Cristiá, Fernando Davis y Juan Pablo Pérez (Argentina); Clara Albinati v Maria Angelica Melendi (Brasil); Nicole Cristi, Javiera Manzi y Paulina E. Varas (Chile); Fernanda Carvajal (Chile/Argentina); Suset Sánchez (Cuba); Oscura Díaz (Colombia); Jesús Barraza y Josh MacPhee (EE.UU.); Carlos Henríquez Consalvi (El Salvador); Cristina Híjar, Elva Peniche y Annabela Tournon (México); Raúl Quintanilla (Nicaragua); Damián Cabrera (Paraguay); Rodrigo Quijano y Rosanna del Solar (Perú); Miguel Piccini (República Dominicana); Sebastián Alonso, Fernando Miranda, Gabriel Peluffo y Gonzalo Vicci (Uruguay)



■ Iconoclastas
¿A quién pertenece la tierra?, 2017
 Diseño gráfico
 Argentina
 Impreso en Montevideo, 2023
 Lona sobre bastidor, 2 x 3 m

Este mapamundi está basado en la proyección Gall-Peters (con los polos invertidos), descrita por primera vez en 1855 por James Gall y revisitada por Arno Peters en 1974. Conserva la proporción entre las áreas de las distintas zonas de la tierra, brindando una noción aproximada del tamaño de los países, al contrario de la proyección Mercator, que agiganta los territorios cuando se aproximan a los polos. Tuvo especial relevancia en los años setenta, cuando los movimientos de liberación nacional se enfrentaron al dominio occidental del mundo. La elegimos porque nos ayuda —tanto espacial como simbólicamente— a visibilizar de manera más clara los territorios y países con mayorías campesinas y rurales, la diversidad biocultural, los principales proyectos extractivos y los conflictos armados que se generan a partir de la depredación de la naturaleza y los intentos de normalización occidental.

Por primera vez en la historia, en el año 2007, la población residente en ciudades superó a la población campesina. En las zonas rurales todavía viven unos 3.400 millones de personas que se dedican a producir alimentos: más de la mitad son mujeres. Ellas sostienen prácticas de reciprocidad comunitaria, de preservación de memorias y saberes ancestrales, trabajan y

cultivan la tierra en equilibrio con los ciclos de la naturaleza y aportan una solución a la crisis ecológica y a los desastres climáticos, cada vez más frecuentes en el mundo.

El mapamundi releva el trabajo de mujeres rurales y campesinas, quienes representan un 25 % de la población mundial y generan gran parte de la comida que consumimos. Ellas, además del cuidado de las huertas y sembradíos, la obtención del agua y la leña y la cría de los animales, realizan un trabajo invisible y no remunerado: el doméstico, que incluye el cuidado de lxs hijxs y de personas enfermas, la limpieza del hogar y la elaboración de alimentos, todas labores consideradas como una extensión (obligada) de sus tareas de reproducción biológica.

El sistema alimentario agroindustrial —basado en el monocultivo y dominado por empresas trasnacionales— alimenta a un tercio de la población mundial y emplea a una ínfima parte de los trabajadores rurales, con salarios miserables o en condiciones de semiesclavitud. Junto a otras prácticas extractivas, destruye el medioambiente, se expande a través de la militarización y la represión, empobrece y expulsa a lxs pobladorxs originarixs y genera una pérdida de los derechos colectivos sobre los bienes naturales, transformando lo común en propiedad privada. Frente al avance de este despojo neocolonial, las mujeres rurales emergen como un bastión de la agrodiversidad, con un proyecto de vida basado en la defensa y el cuidado de los bienes comunes, de la cultura popular, de las relaciones de solidaridad y de respeto hacia los bienes de la naturaleza. Son, además, las custodias de 6.000 lenguas vivas en todo el mundo, cada una desarrollada durante siglos de costumbres, portadoras de tradiciones y prácticas riquísimas, mayormente desconocidas, todo lo cual las transforma en las guardianas de las memorias de la tierra.



■ Grupo de Arte Callejero
Aquí viven genocidas, 2001-2006
 Impresión digital
 Copia de exhibición
 Argentina
 Cortesía del colectivo

Aquí viven genocidas es un tríptico compuesto por un afiche, un video y una agenda. El afiche (expuesto en el EAC) es un mapa donde aparecen señaladas las direcciones de los genocidas que han sido escuchados por la agrupación HIJOS (Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio), mientras la agenda contiene los teléfonos y direcciones de los genocidas escuchados.

Los afiches se pegaron en el contexto de la marcha del Día de la Memoria por Verdad y Justicia del 24 de marzo de 2001, en el recorrido que va desde el Congreso Nacional de Argentina a la Plaza de Mayo; al mismo tiempo se iban repartiendo las agendas plegables. El afiche se volvió a imprimir los 24 de marzo de los años 2002, 2003, 2004 y 2006. En cada oportunidad, se transformaba el diseño y se agregaban las direcciones de los nuevos escuchados.

En el video se recorren los domicilios de los genocidas en dos momentos distintos: un día común y la jornada del escrache.

- BIENHE DESIGN COLLECTIVE
- BUREAU D'ETUDES
- COLECTIVO TUPAC CATI
- GRUPO DE ARTE CALLEERO
- ICONOCLASTAS
- MARÍA SALGUERO
- SISTEMA SISTEMA DE TRANSPORTE CIBERCO
- ROGELIO LÓPEZ CUENCA

CONTROGRAFÍA

La contra-cartografía se opone a los modelos cartográficos tradicionales propiciados por los Estados y las élites. Son mapas y prácticas que rompen con la tradición especializada y colonizadora de la cartografía y sus visuales marcan tónicas o esencialmente positivistas del mundo.

MÚLTIPLE

- ALFREDO LÓPEZ CASANOVA
- ASAMBLA GENERAL DE PUEBLOS, BARRIOS, COMUNAS Y FRENTEALES DE COYACÁN
- CASA EL HIJO DEL AMIGOTO
- COLECTIVO LA CHISLA FORD MOHR
- DEMIAN FLORES
- BRICK RUIZ ARELLANO
- FRANCISCO TOLEDO
- GRUPO DE LA LUCHA
- GRAN OJA & CO
- IRIARTE MARTINEZ
- JAVIER DEL OLMO
- RAFAEL LOZANO-HEMARR
- RESISTEXE

AVOTZINARA

La búsqueda y la denuncia de la desaparición de 43 estudiantes organizadas por parte de familiares, colectivos, activistas, organizaciones, académicos, artistas y todo tipo de agentes desde 2014 ha motivado viva la memoria y el reclamo de justicia para una de las mayores violaciones a los derechos humanos de la historia reciente de México.

- ASIRIPCIÓN DE PLÁS
- ALBAHONRA CARRERA DE ANTIGÜERA (N.I.O.G.)
- ALFOBRÁ ROJA
- ALFREDO MARGOZ
- ALONDRA VALLERÍA, PE
- ANIMOMURMURA "M"
- ANACELIA GUERRERO
- ANJUNDO RESALMINTI
- BRIGADA SOLIDARIA
- CAMILA MORALES, MI
- DANIEL ROSAS
- COLECTIVA FEMINISTA
- COLECTIVA TROGOMAT

PERSISTENCIA DE LA MEMORIA

Acciones, piezas gráficas que se ubican en espacios públicos y contra las oficiales reafirman hechos y historias.

DESEMBAJO

GIBO GRÁFICO

La señal de aquellos momentos históricos signada por la urgencia en que artistas y activistas transforman radicalmente sus producciones y modos de hacer a partir de la voluntad de intervenir activamente ante coyunturas políticas que los interpelan.

ALIANZA TERRITORIAL

- ALIANZA TERRITORIAL MURCI
- ALICI, ECOS DE WILLMAPU
- CHIP THOMAS
- DCLMHT LAB
- EMISARIO DEL SUR
- FRANCISCO JAVIER SANTIAGO REVALAZO
- GONZALO CASTRO COLUMIL
- GULONE
- HUGO GIMÉNEZ
- JESÚS RUIZ DURAND
- JUAN MELBORN
- MELISSA MOORE
- RED DE APOYO DE LA MARCHA FRANCESA
- SHAWN BRYALE

TERRITORIOS INVISIBLES

Territorios que invocan modos de resistencia centrados en el espacio y en su articulación con sujetos y comunidades. Esta invención también asume formas sensibles y poéticas que son capaces de conectar la energía inconforme de los que habitan el lugar de una lengua común.

MATRIZ

- BIRAHAM ZAPATISTA
- ALFREDO LÓPEZ CASANOVA
- ARNULFO AQUINO
- BLAKE PARTNER ARCHIVE
- COMANDADO ZAPATISTA
- EDELO (CALES DUARTE Y MIA EVE ROLLIN)
- ELIZABETH BLANCA
- EMORY DOUGLAS
- FAMILIA ZAPATISTA MORELIA
- GILDA ROSADA
- JAY EMMY DOMÍNGUEZ Y GABRIEL FELDMAN
- JOSÉ LUIS LUNA
- JOHN BEGETY
- KENCY CORRIJO
- LA VOZ DE LA MUJER
- LEONARDO ZAPATISTA
- LORENA RODRÍGUEZ
- MARICELA MARTÍNEZ
- MONSEBATE BLANCO LÓPEZ
- MÓNICA COSARLES
- OSPARAL
- RAMIRO MARTÍNEZ
- SAUL KAY MÉNDEZ
- TALLER 4 ROJO
- ZEKI PEÑA

PASAFRONTERAS

La gráfica pasafrenteras pone a circular a través de imágenes, la posibilidad de la apertura permanente al tránsito, a sus entre-lugares, que desdibuja fronteras a la vez que la porta, que atrae a quienes y en su mismo paisaje de entrada, de salida, de bloqueo y de huida.

- CÉSAR VALENCIA
- ESTEBAN HERNÁNDEZ
- MIRIAM DEFRASCH
- PABLO URIBE
- TANIA BRUJULERA

EN SECRETO

Modo particular de hacer, circular y escuchar, que establece una relación entre la escala íntima del cuerpo y el gesto que se decide abreviando críticamente la dimensión pública de la vida cotidiana.

PLIEGUE

El motor inicial de esta investigación fue indagar sobre formas de acción gráfica saltadora —estampado gráfico en su sentido estricto, a pie, estallido, que incluye técnicas que van desde el bordado colectivo al tejido cartográfico—, situaciones en demasía recientes y rememoras a algunas series de láminas recordadas desde la década de 1990 hasta la actualidad, alterando el arco temporal y afectando a cualquier narrativa lineal. En ese sentido nos interesa la idea de girar no tanto como darme a conocer, sino más bien como resaca, a la vez desafío al poder e inversión de la data.

- ESCORRIA EDICIONES
- ESTAMPA FEMINISTA
- EVA COSTELLO
- FELINA SUPERFRENTEAL
- GABRIELA ISO
- GRÁFICA COMUNITARIA LA BOCA
- HILARY CRYSTO
- HERNÁN ALBERTO DÍAZ
- HUSÓN & FRAGASO
- JANO SECRETO (ASPIRACIONES)
- JULIANA BEVERA ARISTIZABAL
- LA USURPADORA
- MARISSA O
- NICOLE LÓPEZ
- NITRATO
- PROFUNDO EDICIONES
- PUBLICATION STUDIO SÃO PAULO
- RAQUEL MASCI
- RAQUEL MORENO
- RILANDRADO
- SAPAIA PRESS
- SINDICATO UNIVERSAL DE LA ARQUITECTURA
- TREN EN MOVIMIENTO
- VIGILIA EDITORIAL
- VOLCAN EDICIONES

- COALICIÓN NACIONAL DE LESBIANAS Y GAY
- COLECTIVO DE LIBERACIÓN HOMOSEXUAL DE PUEBLA
- COLECTIVO OJUALDO GAY
- COLECTIVO SOL
- FRENTE DE LIBERACIÓN HOMOSEXUAL DE ACCIÓN
- FRENTE HOMOSEXUAL DE ACCIÓN REVOLUCIONARIA
- GAY LIBERATION FRONT
- GRUPO AUTÓNOMO DE LESBIANAS Y GAY
- GRUPO DE ACCIÓN GAY
- GRUPO EROS
- GRUPO FEDERATIVO GAY
- GRUPO GURIBILLA GAY
- GRUPO LAMBDA DE LIBERACIÓN HOMOSEXUAL
- GRUPO SOAHS
- LESBIANS SOCIALISTS
- MOVIMIENTO DE LIBERACIÓN HOMOSEXUAL
- RED LHOCA (RED DE LESBIANAS, HOMOSEXUALES, ORGANIZACIONES Y COLECTIVOS AUTÓNOMOS)
- THIRD WORLD GAY REVOLUTION

BIBLIOTECA CUIR

Como contrapunto, la Biblioteca cuir constituye una tecnología crítica y política que trabaja en la interrupción, desestabilización y/o deconstrucción de las "teorías canónicas" que dispositivos como el archivo, el museo o la biblioteca contribuyen a configurar y organizar.

CUERPOS GRÁFICOS

Conjunto múltiple de artefactos sensibles y expresivos, vici performance, que introduce procedimientos y materiales, hojas, papeles o devanados situados de manera marginal respecto de la gráfica central. Cuerpos parlantes y parturiantes, coartan y exploran que devienen matrices o se de inscripción gráficas.

Conexiones de afinidad entre los conceptos.

Relaciones que se suceden por el tiempo en espiral entre los nombres de los colectivos, movimientos y artistas participantes.

...TICOS JÓVENES
...DINA Y JOSÉ
...COLOMBIA)

...RRO MARINO Y FAD
...AS NOS QUEBEMOS?"

...Y RICARDO WRESSE

...ZI CASTILLO Y

...MUJER MANOLAR

...IL

- COLECTIVO HUELLAS DE LA MEMORIA
- COLECTIVO NO SIN MI PERMISO
- CRISTINA HUIAR
- DESINFORMACIONES
- DIOGONO REBELLE DESUS BARRAJA Y MELANIE CERRANTES
- GULO JEGASIMPRE
- EDUARDO VILLANES
- FOTOGRAFÍAS SOLIDARIAS
- FRENTE POPULAR DARIO

SANTILLAN

- HERMAN SHWART
- FIANDEHU FRANCO ORTIZ
- JESSICA SABOGAL
- JUANPABLO AVENADO AVILA
- LA REGLA NOTA
- LA PORRERA
- MARISA VERDE BOCA DEL RÍO
- MARIS BARBERS
- MEMORIAL NAVARRETE
- MUJERES SAGRADO RESISTENCIAS
- NAYELIA SUÑIZ
- PLANTÓN DE FAMILIARES DE DESAPARECIDOS
- POSTALES PARA LA MEMORIA
- RESTAURADAS CON GLITTER
- ROMANT SABIDO-TORRICO
- TOPICUMOVIMTO
- VALERIA ALONSO

...AS
...DRIA

...éticas y
...cas devoradas a
...aves divorcias
...en un lugar
...ión específico
...narrativas
...pecto
...gráficas

- CLARA ALBIRANI
- COLECTIVO DE MUJERES DEL REFUGIO DE COLOMBOCAGUA
- CRISTINA SAUJETA
- FUENTES ROJAS
- GABRIELA ARIÑOY MORALES
- LINDAS O'HORADOWITZ
- MUJERES BORDADORAS ZAPAZISTAS
- PUNTOS DE LUJIA
- STEVE CAGAN



LA DEMORA

Forma dilatada de producir imágenes que pone en tensión una idea de acción política determinada por la urgencia y la inmediatez. Se refiere principalmente a prácticas como el bordado y el tejido, en las que la demora está vinculada a un tiempo de producción lento y diluido.



NICARAGUA

Una línea de tiempo recorre el arco que va de la Revolución Sandinista (1979) hasta el presente, señalando cómo la gráfica surge como potente herramienta solidaria, colectiva, democrática y pedagógica para devenir instrumento de denuncia, a partir de la derrota electoral del proyecto revolucionario en 1990, sus frentes políticos, el desencanto que se instala, y la fuerte represión y persecución a cualquier manifestación opositora.



GRÁFICAS INTEMPATIVAS

Gráficas que se caracterizan por su temporalidad desencajada. Estas imágenes -que vuelven del futuro- no se repiten, nunca son las mismas en medio de un tiempo espiralado.

ARSENAL

Dispositivos gráficos (fotografías, pancartas, pasacalles, signos referenciales) que son índices de ausencias y demandas y constituyen un arsenal de señales de la memoria social.

ANÓNIMO

- AIDA
- COLECTIVO ACCIONES DE ARTE
- COLENA ALEGRIA
- CROMACROQUISMO
- GRUPO DE MADRES Y FAMILIARES DE URUGUAYOS DETENIDOS DESAPARECIDOS
- JUAN ANGEL URRUTOLA
- SERGRAFISTAS QUERER
- VAO

AUTORES

...actos
...sales y
...con
...dados
...iel,
...tal
...nés,
...les, que
...cuerpos
...perfiles

- ALVORADA
- CLAUDIO PERINA
- FOTOGRAFÍAS DEL DESIERTO/TROLAS DEL DESIERTO
- HORNELSON JR.
- JAYI HARRIS SOTOMAYOR
- LUZ DONOSO
- MARIELA SCAFATI

- CAMPAÑAS GRÁFICAS IMPULSADAS POR LA REDCSUR
- COLOMBIA: ¿CÓMO SON LOS SILENCIOS DE LA DEMOCRACIA?
- ESTALLAMOS CHILE
- LA NORMALIDAD ERA EL PROBLEMA
- NO AL GOLPE RACISTA Y FASCISTA EN BOLIVIA
- ODE PALESTINA

ACCIONES

- ARGENTINA: CAMPAÑA POR EL DERECHO AL ABORTO
- BRASIL: ACCIONES DE RESISTENCIA POS-GOLPE DE 2016
- CHILE: IMÁGENES DE LA REVUELTA
- COLOMBIA: CONSTRUYENDO LA MEMORIA DEL PAÍS NACIONAL
- CUBA: MOVIMIENTO SAN ISURO
- DOMINICANA: EL PASO EN CUBANGUAY
- PARAGUAY: ¿QUÉ PASÓ EN CUBANGUAY?

- INTERPRETACIONES DE UN VIOLADOR EN TU CAMINO (COLECTIVO LASTESIS, 2018)



AGORA DEL PRESENTE

Un espacio donde el tiempo de los cuerpos, el tiempo para la juranata, el intercambio y la conversación, rodeados de imágenes recientes de las múltiples formas de resistencias en América Latina y otras partes del mundo.

GIRO GRÁFICO
COMO EN EL MURO LA HIEDRA

RED
CONCEPTUALISMOS
DEL SUR

Coordinado: Red Conceptualismos del Sur

Equipo coordinador: Ana Longoni (Argentina), Tamara Díaz Bringsa (Cuba), André Mesquita (Brasil), Guillermina Mongan (Argentina) y Sylvia Suárez (Colombia)

Investigadores: Lucía Carballo, Mara Cristó, Fernando Davis y Juan Pablo Pérez (Argentina); Clara Albirani y María Angélica Melendi (Brasil); Nicole Cristó, Justina Mansi y Paulina E. Varas (Chile); Fernanda Carvajal (Chile/Argentina); Suset Sánchez (Cuba); Osuna Díaz (Colombia); Jesús Barrera y Josh MacPhee (E.U.A.); Carlos Henrique Gensalvi (El Salvador); Sof Henares, Cristina Najar, Elva Peniche y Annabelle Travenço (México); Raúl Quintanilla (Nicaragua); Davidán Cabrera (Paraguay); Rodrigo Quijano y Rosanna del Solar (Perú); Miguel Piccini (República Dominicana); Sebastián Alonso, Fernando Miranda, Gabriel Polatto y Genovio Vici (Uruguay)

Conceptión y diseño del diagrama: André Mesquita

Referencias

Zona que alberga la mayor diversidad biocultural de la tierra: más del 60% de las lenguas, de la flora y de la fauna.

Países cuya población rural supera el 50% del total.

Países con una población rural de más de 10 millones de mujeres.

Países donde está presente la "Vía Campesina", organización internacional de 200 millones de personas de áreas rurales que trabajan para defender sus semillas y la soberanía alimentaria.

Principales causas de la espoliación que causa el miedo de población:

- ✠ Violencia armada
- ✠ Megaminería
- ✠ Hidrocarburos
- ✠ Monocultivos DDM



India: Las mujeres campesinas defienden la conservación de semillas frente a los intentos de privatización, y aseguran la posibilidad de elegir qué sembrar de acuerdo al clima y a sus necesidades.



Asia-Pacífico: Las mujeres defienden su derecho a la tierra y a la producción, y se oponen a las transacciones de semillas transgénicas, a los cultivos de palma aceitera y al arroz híbrido.



África subsahariana: Las mujeres luchan por una reforma agraria que garantice su acceso a la producción de alimentos, y resisten la apropiación de suelos comunitarios a manos de industrias extractivas.

1. Laos
2. Bangladesh
3. India
4. Nepal
5. Corea del Sur
6. Corea del Norte

7. Jordania
8. Arabia Saudita
9. Catar
10. Emiratos
11. Kuwait
12. Omán
13. Líbano
14. Chipre

15. Azerbaiyán
16. Armenia
17. Georgia
18. Maldivas
19. Macedonia
20. Albania
21. Montenegro
22. Serbia
23. Bielorrusia
24. Ucrania
25. Eslovenia
26. Austria
27. Eslovaquia
28. Hungría
29. Lituania
30. Estonia
31. Polonia
32. República Checa
33. Hungría
34. Bélgica
35. Suecia
36. Finlandia

Megaciudades y crisis ambiental

En 2007, por primera vez en la historia, la población residente en ciudades es mayor a la población campesina. Aun así, en las zonas rurales viven unos 3.400 millones de personas que se dedican a producir alimentos y más de la mitad son mujeres. Ellas sostienen prácticas de recuperación, preservan las memorias y saberes ancestrales, trabajan y cultivan la tierra en equilibrio con los ciclos de la naturaleza, y aportan una solución a la crisis ecológica y a los desastres climáticos, cada vez más frecuentes en el mundo.



Trabajo rural y doméstico

Estas 1.700 millones de mujeres representan un 25% de la población mundial, y alimentan a un 70% de los habitantes del planeta. Las mujeres cosechan, además del cuidado de sembradíos, la obtención de agua y leche y la cría de animales, realizan un trabajo invisible y no remunerado: el doméstico, el cual incluye el cuidado de los hijos y de personas enfermas, la limpieza del hogar y la elaboración de alimentos, todas labores reconocidas como una importante labor social en sus formas de reproducción biológica.



Según datos de FAO (2011) en los países donde las mujeres no tienen derecho al voto o a tener el porcentaje de votos más bajo es un 10% mayor.

■ Paises donde se encuentran las casas centrales de las principales empresas alimentarias, petroleras, mineras, alimenticias, de semillas transgénicas y agropónicas.

■ Ciudades de más de 10 millones de habitantes.



Sudamérica: Las mujeres de movimientos rurales de recuperación territorial, frenan la acción empresarial y privatizadora de las corporaciones de agrobiocombustibles y sus monocultivos de soja y maíz.



¿A quién pertenece la tierra?

En un mundo donde los cuerpos y territorios creadores de vida, son considerados objetos de conquista, expoliados en actos neocoloniales y capitalistas, y amenazados por una violencia machista y patriarcal que se manifiesta en múltiples dimensiones, las mujeres resisten y organizan sus comunidades a través de economías del cuidado, protegiendo los bienes comunes y la soberanía alimentaria.



Mundo árabe: Las mujeres sostienen una economía de cuidados en medio de enormes conflictos armados, y supervisan en sus comunidades la asistencia en salud, alimentos, cobijo y educación.

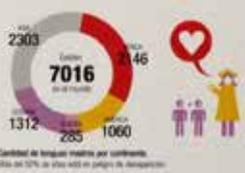


Mesoamérica: Las mujeres se enfrentan a los tratados de libre comercio, a la expansión de conflictos armados y al maíz transgénico, y protegen la diversidad de especies existentes.

Éxodo rural y represión
 El sistema alimentario agrobiocombustible, basado en monocultivos y dominado por transnacionales, alimenta a un 30% de la población mundial, y emplea en condiciones miserables a una infima parte de los trabajadores rurales. Destruye el medio ambiente, expone y expulsa a los pobladores originarios, mientras se expande a través de la militarización y la represión, generando la pérdida de los derechos colectivos sobre los bienes naturales, y transformando la comuna en propiedad privada.



Soberanía alimentaria y cultural
 Las mujeres rurales, mediante prácticas de defensa de los bienes comunes, de protección de la cultura popular y solidaria, y de respeto hacia la naturaleza, aseguran la agrobiodiversidad frente al avance del despojo neocolonial. Gestionan, además, las más de 7 mil lenguas vivas en todo el mundo, cada una desarrollada durante siglos de colonización y portadoras de tradiciones y prácticas riquísimas, mayormente desconocidas, lo que las convierte en guardianas de las memorias de la tierra.

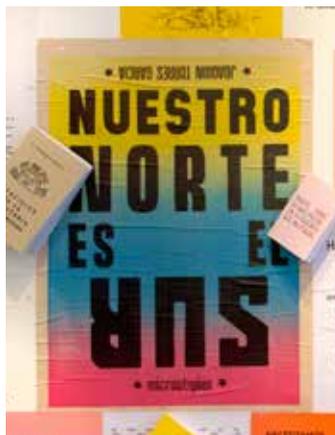


■ Subsuelo



■ Casa de Baleario
Quería otro futuro; Muchos sueños, poca plata; Vivo muerto; Me voy, trabajan mucho; Acato y ataco; ¿Sos feliz o te hacés?; Idea para una película; Alquiler para que el dueño viaje; Pensé que lo amaba; ¡Basta de fingir que eres feliz!; ¿Estás libre el día libre?; No te pierdas mi felicidad; No tengo vida, pero tengo trabajo; ¿Dueño se hace o se nace?; La vida es corta; 2017-2023

Impresiones láser sobre papel
90 g, A3 – A1
Intervención urbana



■ microtopías
Selección de publicaciones y piezas gráficas del catálogo del proyecto 2016-2023

Lxs artistas no hacemos obras. Inventamos prácticas, de Silvio Lang
Nadie sabe lo que puede un cuerpo que no puede, de Elian Chali
¿Cómo descansar lo indescansable?; de Danilo Patzdorf
Grafiar la trama, de La Liga Tensa
Las palabras vendrán solas, de Diego Pérez
Ternura radical y Co-sintiendo con ternura radical, de Dani d'Emilia, Daniel B. Chaves y Vanessa Andreotti
Guía práctica para (exigir) lo imposible, de microtopías / Laboratory of Insurrectionary Imagination
Dicen crisis. Decimos revolución, de microtopías / Paul Preciado
Metafísica de la prehistoria indoa-mericana y La tradición del hombre abstracto, de Joaquín Torres García
Vivir sin milicos, Nuestro norte es el sur, Si se trata de caer, Todxs para unx, El arte de vivir del arte y Sembrar la memoria, de microtopías



■ Darío Marroche
Orgullo o muerte, 2019
Bandera sublimada, producida con motivo de la Marcha de la Diversidad de Montevideo en 2019, 70 x 100 cm

Orgullo de ser y amar libremente; orgullo como respuesta política al hartazgo, humillación y violencias de todo tipo de este mundo tan heteronormado; orgullo como piedrazo.



■ Darío Marroche
Presente (serie), 2022

Investigación gráfica que conmemora los 50 años del Golpe de Estado en Uruguay. Está compuesta por una serie de risografías sobre las violencias del terrorismo de Estado, durante los 12 años de dictadura cívico-militar, y su devenir en el proceso democrático hasta la actualidad, junto a las luchas de madres y familiares de detenidos desaparecidos en demanda de Memoria, Verdad y Justicia.







■ Taller Ana Laura López de la Torre (Facultad de Artes)
¿Me estás jodiendo?, 2023
17 remeras serigrafadas e inter-
venidas con bordado

La frase surgió espontáneamente cuando alguien llegó a clase contando que UPM —la empresa forestal y productora de celulosa finlandesa cuya presencia en Uruguay es resistida por el movimiento ambientalista— tenía un gran stand en la novel Expo Uruguay Sostenible. Ahí mismo se fraguó la idea: vestir camisetas, cada con una letra rápidamente dibujada con cinta, para que, al formarnos en fila, se leyera “¿Me estás jodiendo?”. Nos organizamos para ir a la expoferia y activistas por el agua se sumaron a nuestra comitiva para repartir volantes y armar un poco de alboroto en la cara del *greenwashing* de UPM. Era un domingo muy frío, no fue toda la gente que lo había prometido. Nos reorganizamos rápidamente: “Es joda” se armó con menos letras y nos formamos frente al stand durante un largo rato, hasta que la seguridad del evento nos escoltó hasta la salida, mientras los activistas repartían volantes a la multitud que se había congregado para observarnos. Pensamos que la estrategia ameritaba repetirse cada vez que un absurdo descarado nos interpelara, así que serigrafiamos

y bordamos un set de remeras que se siguen usando cada vez que es necesario.

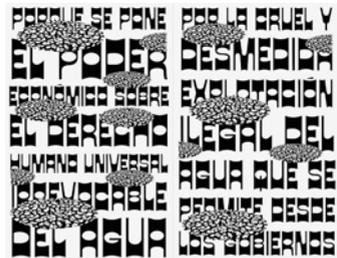
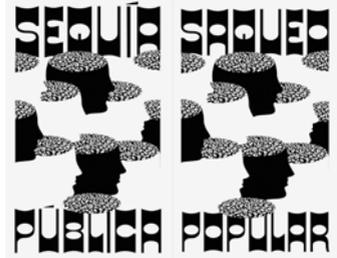
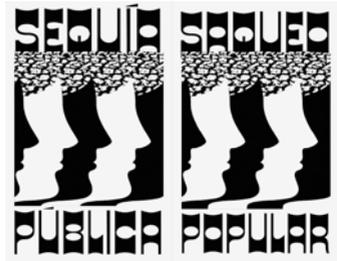


■ Laboratorio editorial Taller López
Periódico mural La canilla, 2023
4 periódicos de 118 x 81 cm
Impresión láser sobre papel

Cuatro números de un periódico mural producido en el primer semestre de 2022: *La Canilla* apareció quincenalmente durante los meses de la crisis hídrica en Uruguay. Copiados a mano, a lápiz y *pegatineados* en la parada de ómnibus frente al edificio del Banco de Previsión Social de Montevideo (sede de la calle Colonia), a pasitos del monumento al Canillita, el contenido editorial combinó la sátira política con notas locales, memes y poemas.



■ Manuel Chelle
21 impresiones en serigrafía,
21 x 29,7 cm



■ Martín de los Tantos
Sequía Pública Saqueo Popular, 2023
Impresión digital en papel obra,
22 x 35 cm, 200 ejemplares aprox.
Montaje de pegatina con emulsión
adhesiva contra pared

La obra es una serie de 12 afiches que denuncian la crisis hídrica vivida a mediados de 2023 en Montevideo y el área metropolitana. Estos afiches alternan, en un damero continuo, texto e ilustración, a modo de generar un muro gráfico impactante, hipnótico y abrumador que produzca una crítica ruidosa y rítmica.



■ Lucía López Rodríguez
Upcycling y Estampa crítica, 2023
Instalación: prendas de *upcycling*, maniqués, bastidores, herramientas, afiches e intervención en paredes con texto



■ Carla Macabra
Sin título, 2022
Serigrafía

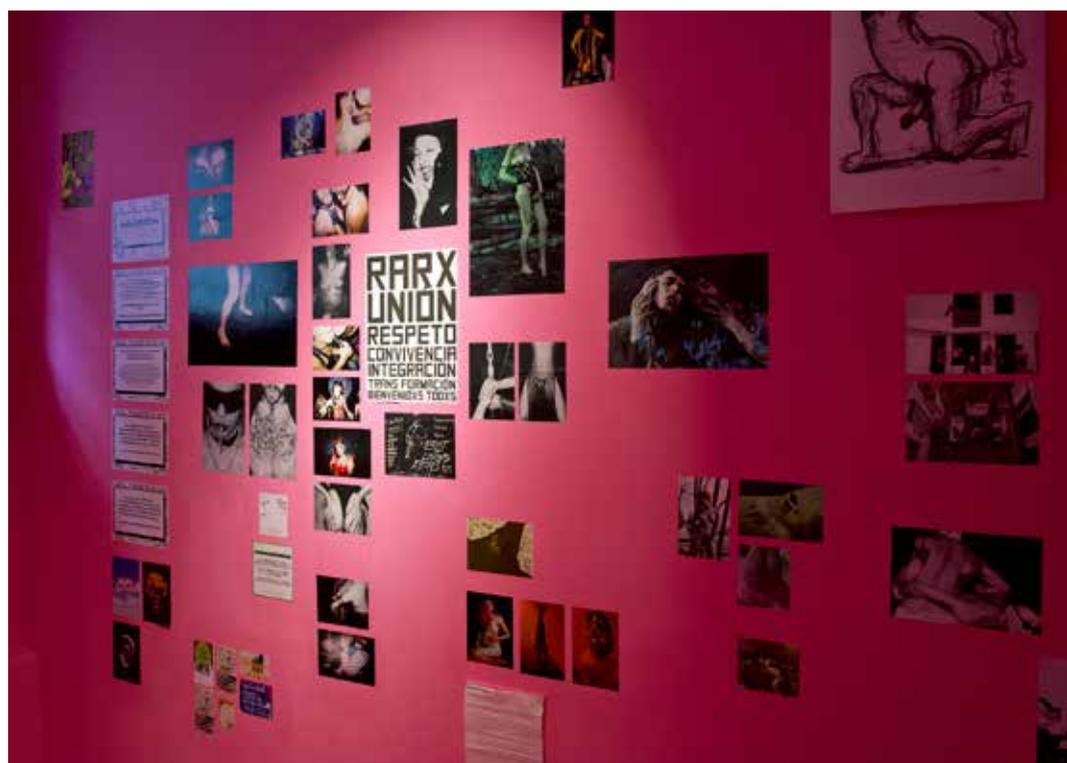


■ Serigrafistas Queer
Camisetas, 2007-actualidad
Remeras impresas con serigrafía artesanal
Archivo de Serigrafistas Kuir (ASK)



■ Serigrafistas Queer
Voz a los movimientos del deseo, 2014
Manta, acrílico sobre tela con camisetas cosidas
Argentina
Archivo de Serigrafistas Kuir (ASK)







■ Red Conceptualismos del Sur Biblioteca cuir

La Biblioteca cuir busca ser un contraespacio y una heterotopía. Constituye una tecnología política que trabaja en la interrupción y deconstrucción de las ficciones somáticas, aquellas construcciones e imaginaciones sobre los cuerpos que dispositivos como el archivo, el museo o la biblioteca contribuyen a configurar y que la teoría *queer* revela.

La biblioteca admite la desorientación como posibilidad para habitar los espacios de formas que no pueden anticiparse de antemano, sino en su trayectoria oblicua y cuir al recorrer la sala. Su piso no solo sirve para ser caminado, también podemos acostarnos o sentarnos en él (a pensar, a reír, a llorar). Las publicaciones que la in-

tegran pueden ser tocadas, leídas, compartidas. Estas manifestaciones involucran modos de hacer colectivos en los que se socializan y ponen a circular recursos gráficos, expresivos y comunicativos; un reservorio disponible para reutilizarse en la elaboración de nuevos fanzines y artefactos editoriales. Una gráfica fuera de registro, torcida o *choneta* (término popular colombiano), inscrita en una política del *hazlo tú mismx*.

La Biblioteca cuir habilita formas minoritarias de la imaginación política para las que no siempre existen condiciones que las tornen comprensibles: materiales que se anticipan a un porvenir de sentido todavía por inventarse, que ellos mismos contribuyen a imaginar.

Biblioteca cuir

Diversos fanzines y publicaciones independientes

Artistas participantes:

As Bruxas de Blergh, Jaime Barragán, Benteveo Espacio Editorial, Erika Bülle, Álvaro Cabrejo, Mariana Cáceres, Jael Caiero, Caput, Casa de Hadas, Gabriela César, Colectivo Bordadoras en Resistencia, Colectivo Brrrrmp, Cooperativa Cráter Invertido, Corazón, Cartonera Editora, Gustako Cornejo, Eva Costello, Amdreia Coutinho, Beibi Creisi, CSilveira, Ana Díaz, Hernán Alberto Díaz, Lucas Disalvo y Nicolás Cuello – Sentimientos de Urgencia, Ediciones Afines, Editorial Tintable, Encuentro Fanzinero, Equis, Escoria Ediciones, Escuela Libre Textil, Estampa Feminista, Joana Estrela, FADzine, Felina Superheroína, Francisco Fernández, floresrosa, Dileydi Florez, Alice Geirinhas, Agustina Girardi, Gráfica Comunitaria La Boca, Valeria Hernández, Salomé Honório, Ilusión & Fracaso, Ellie Irineu, La Duplicadora, La Usurpadora, Aline Lemos, Nicole López, Malas como las Arañas – Vulvitas Pulpitas, Julieta

Massacese – Marsupial Editora, Raquel Masci, Matera, Mercado Negro, Raquel Moreno, Mosi, Mudanças Amargo, Museo Q, Nikola, Niña Diablo/Niño Cucaracha & Sebastian, Nitrato, Iurhi Peña, Mariana Pinheiro, Profundo Ediciones, Publication Studio São Paulo, Puiupo, Relámpago, Gabriela Río, Juliana Rivera Aristizábal, Rojo Génesis, Félix Rodríguez, Ezra Rose, Saca la Lengua, Frosh Samo, Sapata Press, Jano Secreto (Asfixiafanzine), Sindicato, Universal de la Amistad, Emmanuel Sticchi, Taller Colmillo, Sara Tanganho, The Sisterhood Zine, Anai Tirado, Tranza Encuentro Federal de Gráfica, Tren en Movimiento, Eliana Quilla, Andrés Quintero, Valecitas, Viciosa Editora, Volcán Ediciones, Angelica Zorrilla y otrxs.

Coordinación Biblioteca cuir en Uruguay

Carolina Ocampo, Diego Pérez, Ana Ro, Sol Dutra

Artistas participantes

Ema Humo, Mel Barrios, Guillermina Oten, Lucía de la Fuente, Jadeo (Caetano López, Martina Uranga, Rafaella AKA Miau, Flor Cvetreznik), Gonzalo Delgado, Wanda Martin, Irene Guiponi, Juan Gallo, Sexo en público (Emiliana Rat), Antonella Moltini, Casa Cohida/ OGT Sindicato Sexual (Sofrinkel, terraja_tatu, ferba, diegoOds, fguarangna_arte, Luciana Damiani, 1n35x, rxxi_o, Juan Ibarlucea, arstimunodeolivera, vikdemell, laurafalcon, Valentina Cardellino, kecosadice, fer aramuni, w_h_i_t_e_c_a_t_loba.uy), Diana Carmenate, Lu Charcosset, Colectiva La Mondonga, Luiso Díaz, Música de Trolxs, Fiesta Rara, Cuerpxs Reales, Hinchas Reales (Lorena Roth, Meri Parrado, Natalia Roviral, Tina Peache), Colectiva Encuentro de Feministas Diversas, Tortas al Bar



■ Lu Fiera y Guille Oten para Tortas al Bar
Sin título, 2023
Pegatina de papel impreso e intervenciones con aerosol sobre panel de lona, 200 x 270 cm
Creado para Insumisxs, Festival de Arte Lésbico de Montevideo



■ Colectivo Diverso Las Piedras y multimostrx
Marcha de la Diversidad, 2023
Carteles pintados a mano sobre cartones
Montevideo, Uruguay



■ Archivo Sociedades en Movimiento
Nairi Aharonian Paraskevaidis
Marcha de la Diversidad, 2019
Santiago Mazzarovich
Marcha de la Diversidad, 2014
Marcha de la Diversidad, 2019
Marcha de la Diversidad, 2020
Fotografías



■ Virginia Sosa Santos
Nunca más
Bastidor bordado con hilos de algodón sobre tela, diámetro 15 cm



■ Romina Lapaz
Virginia Bolten. Ni dios, ni patrón, ni marido, 2022
Frase bordada con hilo perlé sobre textil reciclado, 7 x 51 cm

Luisa Cuesta, 2020
Retrato bordado con hilo moliné sobre textil previamente sublimado, 11 x 11 cm

Madres y Familiares, 2022
Margarita bordada en punto cruz con hilo moliné sobre tela Aida, 27,5 x 27,5 cm



■ Agustina Fernández Raggio
Iglesia y Estado, asuntos separados; Aborto legal, seguro y gratuito; Ley Trans YA, 2016
Bordado sobre pañuelo, gusanillo dorado, hilo dorado, hilos de algodón y lienzo



■ Cortar el hilo (Marby Blanco y Alejandra García)
Cortar el hilo, 2019
Pieza colectiva con los nombres de los femicidios ocurridos en 2019, 10 m x 15 cm
Risografías



Interior
Pieza colectiva, 103 x 60 cm



■ Mesa de bordado colectivo, 2019-2023
3 piezas textiles creadas en colectivo entre 2019 y 2023, bajo diferentes temáticas y espacios, 200 x 50 cm



■ Cuadros bordados por la comunidad de mujeres trans privadas de libertad
5 cuadros bordados, realizados en el marco del Plan Nacional de Educación en Cárceles







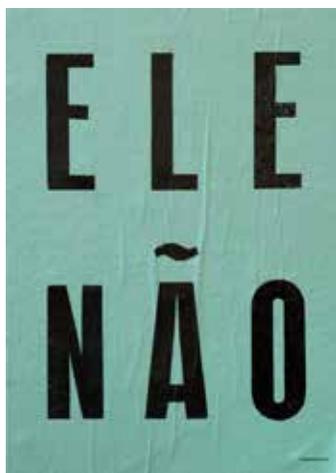
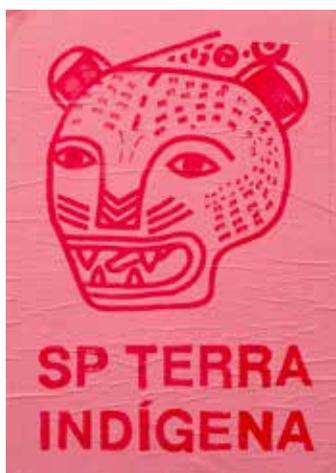
■ Brigada Laura Rodig / Lucía Bianchi
Compañera no sueltes la marea, aquí estamos dispuestas a cruzar la cordillera, 2023
 Afiches tipográficos, 70 × 50 cm
 Chile, Argentina

■ Lucía Bianchi
militar la vida, 24 de marzo de 2023
 Afiches tipográficos, 70 × 50 cm
 Argentina



Selección de afiches tipográficos, 2018-2024
 Archivo personal de Lucía Bianchi

Afiches realizados en diferentes contextos de urgencia, en diálogo y complicidad con colectivos y artistas: Silvana Castro, Cooperativa Gráfica La voz de la Mujer, Javiera Manzi, Silvana Casto, Juan Pablo Pérez, Patricia Salatino, Lucas Quinto, Alfredo Fernández, Comité de Revolución Imaginaria (CRI), Escuela de Feminismo Popular Nora Cortiñas, entre otros.



■ Casa do Povo
 Afiches creados colectivamente en talleres organizados por el es-

pacio Parquinho Gráfico, en Casa do Povo, São Paulo, Brasil



■ Hugo Vidal
Otra cuestión (paréntesis, \$ y ?), Cuestión (paréntesis, rectángulo y signo de pregunta), No está muertx quien imprime, Insubordinación (serie nocióNNación), Bandera, Hay tanto sueño dormido..., A esta frase le faltan..., Malversación..., Surjetivo..., Poner los puntos sobre las íes, Libertad a los im-presos políticos, 2018-2022
 Impresión tipográfica manual en papel Bookcel 80 g



Por la restitución del porvenir, campaña gráfica Perú, 2023



Oír Palestina, campaña gráfica Palestina, 2020

■ **Autoría colectiva**

Editorial pasafronteras (Red Conceptualismos del Sur)
Colecciones Fuera de Registro y Campañas Gráficas, 2019-2025

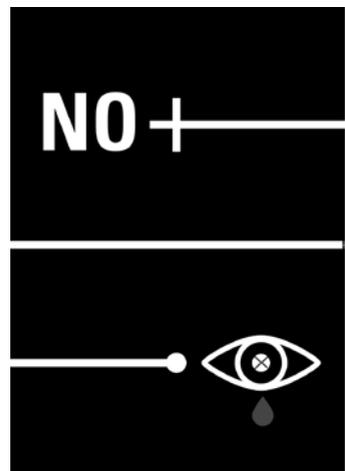
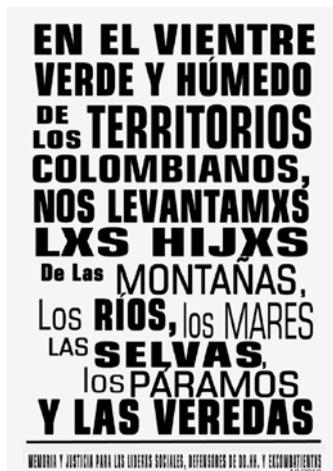
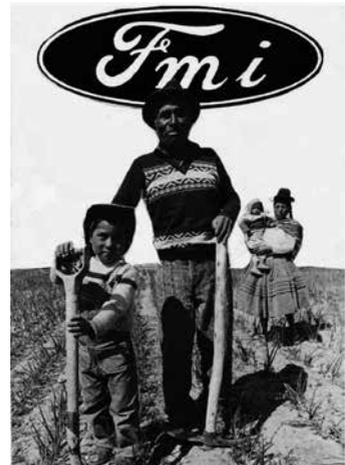
Impresión digital, formato A4
Coordinación editorial: Lucía Bianchi, Fernando Davis, Javiera Manzi y Cynthia Shuffer

Fuera de Registro es una publicación-exposición circulante, caja de resonancia, sobre contenedor y archivo portátil y colaborativo, dispositivo de activación, contracartografía afectiva y política, llamamiento gráfico colectivo.

Fuera de Registro es un archivo en uso: puede ser impreso libremente o proyectado en diferentes sitios, compartido y diseminado entre muchxs, puesto a circular, volverse carpeta gráfica, cordel popular o exposición callejera en cualquier muro, "olvidarse" deliberadamente en un banco de plaza para ser encontrado por otrxs.

Fuera de Registro es una des/colección ambulante de la Editorial pasafronteras, una constelación coreo-gráfica transfronteriza, un des/objeto inapropiable para la invención de modos colectivos de hacer, desde donde incidir crítica, sensible y políticamente en el presente y contribuir a imaginar otras formas de lo común por/venir.





No al golpe racista y fascista en Bolivia, campaña gráfica Bolivia, 2019

¿Cuáles son los silencios de la democracia?, campaña gráfica Colombia, 2019

Estallamos, campaña gráfica Chile, 2019

GIRO GRÁFICO

**CDF:
FOTOGALERÍA
PEÑAROL**

22 de noviembre

RUMORES Y CLAMORES DEL SUR

77

emp

RO ER

CdF Fotogalería Peñarol
GIRO GRÁFICO. RUMORES
Y CLAMORES DEL SUR
Visiones ferroviarias: exploraciones
fotográficas entre el archivo
y el hoy
22 de noviembre de 2023–
22 de enero de 2024
Fotogalería EAC
12 de marzo–
13 de mayo de 2024

El barrio Peñarol abre su arquitectura para descubrir los vestigios ferroviarios en el trazado urbano. El Museo Ferroviario Estación Peñarol, con objetos de aquellos años en que el tren de pasajeros era parte del paisaje, exhibe saberes técnicos caducados, en cada pieza de rigurosos sistemas mecánicos, de cuando una organización humana de trabajadores hacía posible el desplazamiento por el territorio.

Cuatro fotografías del archivo fotográfico del diario *El Popular*, datadas el 12 de septiembre de 1972, muestran una movilización de la Central Nacional de Trabajadores (CNT) frente a la Federación Ferroviaria, entre la avenida Sayago y la calle Bell. El archivo fija el movimiento de una lucha que se aleja cincuenta y un años —y trescientos metros— de donde estamos ahora mismo; lo que vemos registrado en el pasado se encuentra con su futuro.

Cada panel es una exploración fotográfica personal dentro de un proceso de reflexión colectiva que transita en el presente ferroviario de Peñarol, a través del archivo encontrado. En estas distancias entre pasado y futuro, entre los vestigios del ferrocarril y su pasado obrero, cada autor/a realizó su trabajo componiendo a partir del archivo, tomando nuevos registros, estableciendo relaciones con el barrio.

Este proyecto expositivo es el resultado de un proceso de enseñanza-aprendizaje. Parte de las actividades curriculares programadas en 2023, en el curso de 4.º año

de la Licenciatura en Artes, opción Fotografía (Facultad de Artes, Udelar), coordinado por los profesores Yohnattan Mignot y Micaela Fernández, con la participación de los profesores Fernando Miranda y Sebastián Alonso.

Estudiantes

Guillermo Chales, Ana Sofía Custodio, Leslie Da Costa, Alexandra Escarcena, Ernesto Frade, Eugenia Gastelú, Silvana Guimaraens, Belén Guzzo, Karen Herrera, Martina Mansilla, Lucía Morales Piriz, Carmela Mosteiro Crosa, Antonella Repetto, Alessandra Silva, Natayha Sosa, Andrea Veracierta y Florencia Vignale



Columnas que participaron del mitin frente a la sede de la Federación Ferroviaria, en el marco de movilización de la CNT en varios puntos de Montevideo. Avenida Sayago y Bell, 12 de setiembre de 1972. Acervo diario *El Popular*, Centro de Fotografía de Montevideo



Silvana Guimaraens



Mitin frente a la sede de la Federación Ferroviaria, en el marco de movilizaciones de la CNT en varios puntos de Montevideo. Avenida Sayago, entre Morse y Bell, 12 de setiembre de 1972. Acervo diario *El Popular*, Centro de Fotografía de Montevideo

Alessandra Silva



Andrea Veracierta



Natayha Sosa

Ana Sofía Custodio



Alexandra Escarcena y Carmela Mosteiro Crosa

Guillermo Chales

Antonella Repetto



Eugenia Gastelú

Leslie Da Costa

Belén Guzzo



Lucía Morales Píriz

Florencia Vignale



Karen Herrera

Martina Mansilla

Ernesto Frade





DEBILIDAD GENERAL PARA LOS AS
Y OSE HASTA SE EN LUCHA
ROBACION DE SALARIAL
MEJORACION SALARIAL
RECUPERACION DE AFILIATE UNION FERROVIARIO
UNION QUE NUNCA LUCHA!!!
BASTA DE JUSTOS
PROMESAS. QUEREMOS
ESTA EMPRESA COBRAR. CTE MOVILIZACION
DE NIÑOS EN V FUNC. REG. PUBLICOS
DIAS SIN COBRAR DE NIÑOS EN V ASOCIACION
LOS TRABAJADORES PRIMERO!
Construyamos la alternativa obrera
derecho al trabajo
derecho a la vida
defenderemos por
los medios
NO A LAS DICTADURAS SALA
Y AL IMPERIALISMO F

CAR
LOS AS
TRENGITO

UNION FERROVIARIO
AFILIATE
LUCHA!!!

CTE MOVILIZACION
FUNC. REG. PUBLICOS
ASOCIACION

CONSTRUYAMOS LA ALTERNATIVA OBRERA
DERECHO AL TRABAJO
DERECHO A LA VIDA
DEFENDEREMOS POR
LOS MEDIOS

COMITE DE TRABAJADORES
"VECINOS"
LUGAR APARON SARAVIA
ESQ AVDA SARRIA
DIA: 16/6
HORA: 11:00



FRONTE TRABAJADORES

NO A LAS DICTADURAS
Y AL IMPERIALISMO

DEL COMÚN
SESINOS DEL PUEBLO
NI OLVIDO NI PERDÓN

LICEO N° 21
Ocupado

MISERIA NO HUELGA SI
O.S.E. BARRACA
Ocupada
EN DEFENSA DEL TRABAJO

EL XIGIMON
BARRACA
Ocupada
EN DEFENSA DEL TRABAJO

INGRESO DE PERSONAL
¡YAY!

PERSONAL DE
JUBILADOS Y PENSIONISTAS
FORA

FORA
FUERA AJOS BASTA

YANKIS
LIBERTADES

UFEMM
JUNTO
A LA C.N.T.



NO A
REBA
SALARI

**GIRO
GRÁFICO**

RUMORES Y CLAMORES DEL SUR

**MUSEO
BLANES**

24 de noviembre 19 horas





Atlas ideológico

Este atlas ideológico tiene su propósito de proporcionar una visión general de la ideología de los partidos políticos españoles. Se trata de un atlas ideológico que pretende ser una herramienta de análisis y de comprensión de la ideología de los partidos políticos españoles. El atlas ideológico se divide en tres partes: la primera parte trata de la ideología de los partidos políticos españoles, la segunda parte trata de la ideología de los partidos políticos extranjeros y la tercera parte trata de la ideología de los partidos políticos internacionales. El atlas ideológico es una herramienta de análisis y de comprensión de la ideología de los partidos políticos españoles. El atlas ideológico se divide en tres partes: la primera parte trata de la ideología de los partidos políticos españoles, la segunda parte trata de la ideología de los partidos políticos extranjeros y la tercera parte trata de la ideología de los partidos políticos internacionales.

Museo Juan Manuel Blanes
GIRO GRÁFICO. RUMORES Y
CLAMORES DEL SUR
24 de noviembre de 2023–
5 de febrero de 2024

La exposición de *Giro gráfico. Rumores y clamores del Sur* en el Museo de Bellas Artes Juan Manuel Blanes reúne algunos materiales que representan movimientos y artistas de México, Perú y Argentina, una serie de acontecimientos gráficos relacionados con las actuales problemáticas de desapariciones forzadas, identidades sexuales y de género, resistencias políticas y movimientos sociales. Estos materiales son puestos en diálogo con piezas gráficas contemporáneas locales y obras seleccionadas del acervo del museo, que aluden a las huellas de una gráfica política en Uruguay desde la década de 1930 hasta fines del siglo XX.

Las piezas gráficas y obras pictóricas reunidas responden a cuatro criterios curatoriales específicos, dentro del amplio espectro de temas y soportes que abarca *Giro gráfico. Rumores y clamores del Sur*:

1) Se amplía el marco temporal de la investigación (respecto al abarcado por *Giro gráfico. Como en el muro la hiedra*) al incluir, como preámbulo, una revisión histórica sucinta de cierta gráfica emergente en Uruguay durante la década de 1930, cuando el grabado en madera se puso al servicio del periodismo político de izquierdas, en revistas como *Esfuerzo* (órgano de prensa de la Federación Anarquista), *Movimiento* (periódico de la Confederación de Trabajadores Intelectuales del Uruguay) o *AIAPE* (publicación de la Asociación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores).

2) La selección de obras toma en consideración el eje discursivo del cuerpo humano como objeto estético y como territorio ideológico, para lo cual,

además de los emergentes en 1930, se dan cita artistas gráficos y pintores nacionales que tuvieron destacada trayectoria desde 1960 hasta comienzos del siglo XXI, con peripecias personales vinculadas al presidio y al exilio político. Junto a ellos, artistas y colectivos de artistas contemporáneos, así como organizaciones sociales de Uruguay y de otros países latinoamericanos revisan la historia reciente mediante una mirada crítica, que incluye tanto la ironía como la denuncia reivindicativa.

3) La presencia de un dispositivo museográfico en el espacio central de la sala, llamado *Atlas ideográfico*, propone un sistema de pensamiento y comunicación visual de la investigación, que da cuenta de una memoria generativa a través de un discurso diagramático de las principales ideas puestas en juego por *Giro gráfico. Rumores y clamores del Sur* en sus distintas sedes institucionales (Espacio de Arte Contemporáneo, Museo de la Memoria, Facultad de Artes de la Udelar, Teatro Solís y museo Blanes).

4) En el muro oeste de la sala, la directora del museo Blanes, Arq. Cristina Bausero, propone una curaduría específica destinada a la exhibición de afiches del colectivo Vivas Nos Queremos de Argentina —una agrupación de activismo gráfico callejero contra la violencia de género— en relación con una selección de obras del acervo del museo. Esta propuesta busca articular la autoridad atribuida a las piezas museológicas con el disenso que implica una gráfica contemporánea proveniente de la conflictividad social.

Participantes

Javi Vargas (PE); Natalia Iguíñiz (PE); Demetrio Urruchúa (AR); Gran OM (MX); Javier del Olmo (AR); Antonio Berni (AR); Rimer Cardillo; Pablo Uribe; Anheló Hernández; José Luis Invernizzi; Carlos Palleiro; Clemente Padín; Roberto Jacoby (AR); Juan Carlos Romero (AR); Iconoclastas (AR);

Leandro Castellanos Balparda; Dante Contestáble; Tina Borche; Colectivo Boicot; Nelson Balbela; Pedro Blanes Viale; Juan Manuel Blanes; Manuel Rosé; Carlos Alberto Castellanos; Ernesto Artigue; Pedro Figari; Luis Camnitzer; Luz Donoso (CL); Vicente Puig; José Pedro Costigliolo; Romero de Torres; Gilberto Bellini; Carlos Alberto Castellanos; Colectivo Fuentes Rojas (MX); Carlos González; Martín de los Santos; Colectivo Vivas Nos Queremos (AR); Archivo Facultad de Artes; Colectivo Resistencias Tipográficas (AR); Walterio Uranga, Paula Doberti, Javier del Olmo, Hilda Paz, Gabriel Serulnicoff, Clara Albinati, Hernán Cardinal, Larisa Chatelet, Hugo Vidal, Silvana Castro, Félix Torrez, Alicia Herrero, Samuel Montalvetti, Lorena Pradal, Claudio Mangifesta, Gabi Alonso, Luis Pazos, Reina Escofet, Rubén Sassano, Virginia Corda, Damián Cabrera, Lía Colombino, Lucía Bianchi, Patricia Salatino, Freddy Fernández, Lucas Quinto, Colectivo La escofina, Grupo SURes, G.R.A.S.A., 4 Gatos Colectivo de Arte, Magianegra Letterpress, Imprenta Boquerón, Artistas para el pueblo, Colectivo Independencia Imaginaria, Red de Conceptualismos del Sur, Gráfica en Resistencia, Escuadrón Guillemet, Alejandro Thornton, Amador Fernández Savater, Artistas Solidarios, Edén Bastida Kullick, Laura Kuperman, Múltiple Romero, Andrea Trotta, Andrés Garavelli, Cintia Orellana, Cooperativa Gráfica La Voz de la Mujer, Diego Lazcano, Ernesto Pereyra, Escuela de Feminismo Popular Nora Cortiñas, Gabriel Pasarisa, Gonzalo Crespo, María Eugenia Redruello, Mónica Damario, Norberto José Martínez, Ramiro Álvarez, Vanina Prajs, María Inés Afonso Esteves, Raquel Masci, Juan Pablo Pérez

Organización y producción

Proyecto CasaMario, Facultad de Artes (Udelar), Red Conceptualismos del Sur

Coordinación de investigación y curaduría

Sebastián Alonso, Gabriel Peluffo Linari

Curaduría asociada

Cristina Bausero

Asistencia curatorial

Manuel Gallardo

Producción ejecutiva

Cecilia Otero

Asistencia de producción ejecutiva

Sabrina Amaro, Florencia Algorta

Producción museográfica

Federico Lagomarsino

Montaje

Niklaus Strobel, Víctor Curbelo, Gerardo Firpo, Adriana Lucía Izquierdo (MX), Micaela Fernández, Alessandra Christine (BR), Juan Manuel Costigliolo

Comunicación

Cecilia Otero

Diseño gráfico

Juan Palarino

■ **Antesala**
Un “giro gráfico” en Uruguay:
1933-1973

El golpe de estado de Gabriel Terra en 1933, seguido en el plano internacional por la Guerra Civil de España y los comienzos de la Segunda Guerra Mundial, crearon las condiciones para una polarización de las posiciones ideológicas en el campo intelectual uruguayo. En 1933 llegó a Montevideo el artista mexicano David Alfaro Siqueiros para fundar, junto con Blanca Luz Brum, la Confederación de Trabajadores Intelectuales del Uruguay (CTIU), que tuvo su órgano de prensa en el periódico *Movimiento* (1933-1936). Ese periódico recogió las primeras manifestaciones de un “giro gráfico” que marca el pasaje de la ilustración literaria (iniciada en los

años veinte) a la ilustración política en Uruguay, mediante matrices de grabado en madera o en láminas de linóleo. El carácter artesanal de esta técnica dio lugar a imágenes esquemáticas y realistas, coherentes con el sentido “proletario” que se pretendía imprimir a la estética de los periódicos de izquierda.

Dos figuras destacadas en la gráfica política de esa década fueron Tina Borche y Leandro Castellanos Balparda, a quienes seguirá, entrada la década de 1950, el pintor y grabador Anhele Hernández, con una profusa obra en xilografía, litografía, zincografía y aguafuerte. En los años treinta, se dio a conocer también, en Montevideo, la obra de artistas argentinos del “realismo social”, como es el caso de Antonio Berni y, en particular, de Demetrio Urruchúa, cuya breve estadía en la capital uruguaya fue fructífera en la realización de algunos frescos y monocopias, estas últimas con temas referidos a la Guerra Civil española.



■ Dante Contestáble
¿Hasta cuándo?, 1939
Tinta y acuarela sobre papel
Acervo Museo Blanes



■ Dante Contestáble
La guerra, 1939
Monocopia sobre papel
Acervo Museo Blanes



■ Demetrio Urruchúa
Guerra de España, 1940
Monocopia color sobre papel
Acervo Museo Blanes



■ Demetrio Urruchúa
Figuras, 1940
Monocopia color sobre papel
Acervo Museo Blanes



■ Anhele Hernández
Morir en Viet Nam, 1968
Serie "Endriagos y estantiguas"
Fotolitografía
Gentileza Ida Holz de Hernández



■ Anhele Hernández
Conciliábulo monstruoso, 1968
Serie "Endriagos y estantiguas"
Fotocincografía
Gentileza Ida Holz de Hernández



■ Leandro Castellanos Balparda
Sin título, 1938
5 xilografías sobre papel
Acervo Museo Blanes



■ Anhele Hernández
Fueron llorados, 1975
Serie "Tropelías y tribulaciones en las Casas Reales"
Aguafuerte y aguatinta
Gentileza Ida Holz de Hernández



■ Anhele Hernández
La bomba atómica, c. 1955
Litografía
Gentileza Ida Holz de Hernández



■ Anhele Hernández
Los colgados, c. 1989
Xilografía
Gentileza Ida Holz de Hernández



■ Tina Borche
Sin título, 1960
Xilografía (tres tintas)
Acervo Museo Blanes



■ Javier del Olmo
Américas (en conversación con Juan Carlos Romero), 2017-2022
11 carteles. Impresión tipográfica
Argentina
Cortesía del artista

El proyecto *Américas* fue ideado junto con Juan Carlos Romero; en él planteamos que América Latina lleva en su nombre toda una historia de conquista y sometimiento. “América” en homenaje a Américo Vespucio —primer navegante europeo en comprender que estas tierras eran un continente— y “Latina” como una estrategia colonialista para diferenciar las regiones del continente conquistadas por países católicos y de habla derivada del latín —como España, Portugal y Francia— de la América anglosajona y protestante. La denominación *América Latina* aparece en el siglo XIX e invisibiliza desde entonces a todas las lenguas y culturas indígenas existentes. Otros términos responden a la misma estrategia: Hispanoamérica para todos los países donde el español es el idioma predominante, Iberoamérica para países de habla española y portuguesa.

A partir de esta reflexión es que pensamos en realizar una serie de afiches tipográficos en donde se nombran las lenguas de los pueblos originarios, reemplazando el idioma del conquistador. En una primera investigación, encontramos que son cientos de lenguas, por lo que realizamos una serie de 11 afiches con las más representativas, con la idea de ir sumando y recuperando en cada territorio las lenguas e idiomas indígenas que se hablan en la actualidad.

Javier del Olmo



Informational text panels at the bottom of the gallery.



NO
BERTA CACERES

DIANA
TRAVA SUBACA
ORIGINARIA
ATEA
FEMINISTA
NOS QUEREMOS

VIVAS NOS QUEREMOS
De semejante herida
solo podremos
SANA JUNTAS

VIVAS NOS QUEREMOS
De semejante herida
solo podremos
SANA JUNTAS

ORIBY
O COMO
SARMA
#VIVAS Y LIBRES
NOS QUEREMOS

VIVAS
QUE

PU ZO
MONGE
#VIVAS Y LIBRES
NOS QUEREMOS

VIVAS LIBRES ALEGRES
NOS QUEREMOS

VIVAS
QUEREMOS

GUERRERAS
FAUNA FIGURA

#VIVAS Y LIBRES
NOS QUEREMOS

ORIBY
ARTE E LIBERDA

PU ZO
MONGE
#VIVAS Y LIBRES
NOS QUEREMOS



■ Caso: Encorsetadas y desnudas

La representación de la mujer, tanto encorsetada como desnuda, ha sido un tema recurrente en la pintura a lo largo de la historia del arte. Estas representaciones reflejan las actitudes culturales, sociales y estéticas de distintas épocas, así como las percepciones sobre la feminidad y la sexualidad que se trasladan a nuestros días.

El período renacentista y el Barroco vieron nacer la representación de la *mujer encorsetada* como un estándar de belleza de la alta sociedad, donde los corsés ajustados moldeaban la figura, afinaban la cintura y resaltaban el busto de la mujer. En la pintura, estas mujeres, a menudo, eran retratadas en poses estáticas que destacaban su elegancia y estatus social. En nuestro país, artistas notables como Pedro Blanes Viale, Carlos Alberto Castellanos, Pedro Figari y Carmelo de Arzadún capturaron esta expresión de una época y clase social.

Por otro lado, la *mujer desnuda* ha sido un tema recurrente que remonta a las *venus* paleolíticas, que celebraban la maternidad y la fertilidad con representaciones exuberantes de senos, vulva y abdomen, representación que continuó en otras civilizaciones y llegó a la antigua Grecia, donde la belleza del cuerpo humano se idealizaba en esculturas, cerámica y pinturas. Durante el Renacimiento, se retomó el interés por el cuerpo humano desnudo, inspirado en la antigüedad clásica. A lo largo de la historia del arte, la desnudez, tanto masculina como femenina, ha estado vinculada a aspectos simbólicos, mitológicos, religiosos y alegóricos, pero también ha sido inseparable de la sensualidad y el erotismo, aspectos que la sociedad capitalista, especialmente en el caso de las mujeres, ha cosificado como mercancías.

Las representaciones de la mujer encorsetada o desnuda no solo reflejaron la moda y la estética

de su tiempo, sino que también llevaron consigo cuestiones sociales y políticas, así como cambios en la percepción de la feminidad y la sexualidad. No obstante, es esencial abordar estas representaciones de manera crítica, ya que a menudo han estado vinculadas con la cosificación de la mujer, pues la reducen a un objeto pasivo de mirada, perpetuando la nociva idea de que su valor principal radica en su apariencia física.

Tanto en el pasado como en la actualidad, estas representaciones, incluida la publicidad, han contribuido a la opresión y control ejercidos sobre el cuerpo y la autonomía de la mujer. Han desempeñado un papel importante en la perpetuación de la violencia de género al promover estereotipos y estándares de belleza irreales, así como al reforzar desigualdades de poder.

Para avanzar hacia una representación más autónoma y empoderada de la mujer, es crucial considerar la diversidad de cuerpos y fomentar la autonomía y autorrepresentación de las mujeres en el arte y otros medios. Si bien existen algunos esfuerzos publicitarios que han incorporado estas diferencias (mujeres mayores, mujeres gordas, etc.) para superar los estándares y estereotipos de belleza de la mujer joven y esbelta, estos siguen siendo los mismos, afectando a muchas mujeres, sobre todo a las jóvenes que buscan ser aceptadas y admiradas principalmente por su apariencia física. Lejos estamos aún de la autonomía de las mujeres. En este contexto, hemos establecido un diálogo entre las representaciones históricas y las de la campaña gráfica callejera que invita a las mujeres a expresar sus voces a través del dibujo expresionista en blanco y negro, bajo el lema "Vivas nos queremos". Esta manifestación colectiva se plantea precisamente: ¿qué preguntas nos hacemos hoy los feminismos?, ¿qué nos incomoda?, ¿contra qué nos rebelamos?

La campaña gráfica *Vivas Nos Queremos* comparte las matrices de xilografía para su reproducción y para dar vida a impactantes dibujos en los muros de diversas ciudades, exhibiendo así la voz de las víctimas de la violencia feminicida. Este proyecto visualiza la violencia machista como una amenaza letal que, al coartar libertades y restringir la participación política y social, actúa como un lento agente destructor. La campaña, inicialmente una manifestación en las calles, expande ahora su alcance a los espacios museísticos. En el marco de la exposición de *Giro gráfico*, que intenta articular la gráfica de contextos latinoamericanos desde 1960 hasta la actualidad, esta iniciativa busca trasladar la expresión colectiva de la calle al museo y confrontarla con las representaciones de la mujer realizadas por numerosos artistas masculinos de la colección del Museo Blanes. Este diálogo y confrontación pretenden amplificar las voces silenciadas de las víctimas de la violencia de género, representando un extremo de la sumisión social y cultural. La forma de la violencia de género, arraigada en la admiración y cosificación del cuerpo femenino, actúa como una fuerza restrictiva que limita las libertades y obstaculiza la creación de un mundo más equitativo.

La intimidación y opresión están estrechamente relacionadas con las representaciones culturales de la mujer, que a menudo tienden a ser sesgadas y hegemónicas en la sociedad actual. La idea de que la mujer puede apropiarse plenamente de su propio cuerpo es, lamentablemente, una falacia. La persistencia de leyes restrictivas, como las leyes antiaborto, el alarmante aumento de feminicidios y la violencia hacia las mujeres, que también se manifiesta a través de la opresión intelectual, son tristes realidades cotidianas que resaltan la necesidad de un cambio profundo en nuestra percepción y representación de la mujer.

Cristina Bausero



■ Pedro Blanes Viale
Retrato de la Sra. María Elena Figari Castro, c. 1911
Óleo sobre tela, 191 x 138 cm
Acervo Museo Blanes, adquirida a María Elena Figari de Regidor en 1942



■ Pedro Figari
Inquietud, sin fecha
Óleo/cartón, 61 x 47,5 cm
Acervo Museo Blanes, donación de Delia Figari de Herrera



■ Vicente Puig
Diana, 1927
Óleo sobre tela, 100 x 86 cm
Acervo Museo Blanes



■ Juan Manuel Blanes
Demonio, mundo y carne, 1886
Óleo sobre tela, 106 x 156 cm
Acervo Museo Blanes



■ Albert-Émile Artigue
La dama del traje azul, 1870
Óleo sobre tela, 73 x 60 cm
Acervo Museo Blanes, donación Colección Rossell y Rius



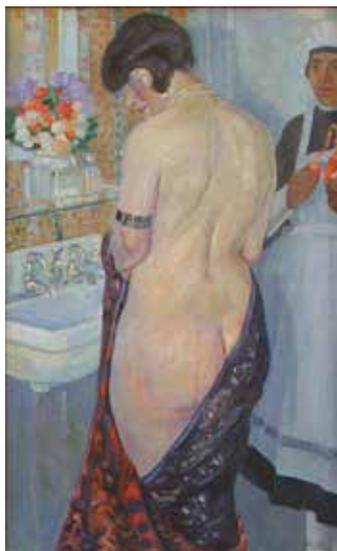
■ Julio Romero De Torres
Más allá del pecado, sin fecha
Óleo sobre tela, 96 x 168 cm
Acervo Museo Blanes



■ Carlos Alberto Castellanos
Retrato, sin fecha
Óleo sobre tela, 56 x 46 cm
Acervo Museo Blanes



■ Nelson Balbela
Medea Ferreira, 1990
Óleo sobre duraboard, 161,5 x 146,5 cm
Acervo Museo Blanes, Gran premio de pintura del 38.º Salón Municipal de Expresión Plástica, 1990



■ Manuel Rosé
Sultana, c. 1914
Óleo sobre tela, 116 x 73 cm
Acervo Museo Blanes



■ Gilberto Bellini
Desnudo, c. 1930
Óleo sobre tela, 102 x 81 cm
Acervo Museo Blanes



■ Campaña gráfica Vivas Nos Queremos Argentina. Gráfica autogestiva, sorora, pluridisidente y callejera

Serie Diseños anónimos para #campañagràficavivasnosqueremos, 2019
Selección de 26 carteles en offset
Argentina
Cortesía de Natalia Revale

La campaña #vivasnosqueremos Argentina es impulsada por un conjunto de grabadoras feministas desde 2015, que replica la iniciativa de 2014 de sus pares mexicanas del colectivo MUGRE (Mujeres Grabando Resistencias). La propuesta de la campaña consiste en invitar a mujeres y disidencias sexogénicas a tomar la voz a través de la xilografía, con el fin de denunciar la violencia de género. La gráfica producida es anónima. Uno de sus objetivos principales, también, es poner la vida en el centro y hacer de la sororidad una forma de vida. En 2017 se produjo el libro de la campaña, en el cual se recupera su historia, acompañado por un desplegable en el que se comparte, a modo de manual, el procedimiento del grabado.

Llamado de la campaña:
Vivas Nos Queremos Argentina. Gráfica autogestiva, sorora, pluridisidente y callejera. Después de mucho andar, marchando, grabando, haciendo afiches y pegatinas, logramos reunir las imágenes que fueron llegando de todas aquellas mujeres y disidencias sexogénicas que se hicieron eco de este grito. Campaña anónima, imágenes sin firma, con una consigna que nos representa y unifica. Sumate a empapelar las calles con las imágenes, al grito de ¡Vivas nos queremos! Si sos parte de alguna colectiva o estás organizada en algún espacio, te invitamos a intervenir en tu territorio pegando los afiches de la campaña. Escribinos solicitando material para descargar libremente a vivasnosqueremos-argentina@gmail.com o descargalo de nuestras redes. Tenemos talleres abiertos en el AMBA para producir y estampar.

■ Sala María Freire



■ Juan Manuel Blanes

Alegoría del Golpe de Estado,
c. 1897

Óleo sobre madera, 35 x 24 cm
Acervo Museo Blanes



■ Colectivo Boicot

“Cultura del recorte” y “Nuestros cuerpos no son territorios de Conquista” de la serie *Retratos a la Patria*, 2023
Fotografía digital

En tiempos de polarización, el tono de la discusión política se ha vuelto un camino escarpado y que nos resulta muy difícil de transitar. Desde el colectivo Boicot, nos urge expresar nuestras inquietudes y convicciones más profundas a través del arte, para crear nuevos puentes de diálogo político y nuevas formas de representatividad. Nos interesa explorar lo que Adriana Cavarero llama una democracia “surgente”, que vive de la creatividad no violenta, de un poder extendido, participativo y relacional. En esta democracia, cada ser humano puede expresar su singularidad, convirtiendo ese espacio social en lo suficientemente fértil como para que germinen nuevas esperanzas y posibilidades democráticas para el futuro.

Boicot es un colectivo de artistas, en su gran mayoría provenientes del mundo de la moda, el arte y el diseño. Nos reunimos por primera vez en marzo de 2022 para crear la obra titulada *Reférendum couture*, inspirada en el referéndum por la Ley de Urgente Consideración (LUC). Como colectivo, sentimos la necesidad de expresar nuestra postura y defender la proliferación democratizante de las fuerzas disidentes. Nuestra militancia no se encuentra hoy en los comités de base, sino en las calles, en el arte, las fiestas y la moda.

La obra *Retratos a la patria* es un ejemplo de nuestro trabajo. Se compone de seis piezas visuales principales, donde la moda se convierte en el medio para visibilizar y enaltecer el cuerpo en las manifestaciones colectivas en el espacio público, el clamor popular de marchas ocurridas entre los años 2021 y 2023 en Uruguay. Cada retrato es una metáfora visual que describe una patria en transición, que se aleja de su vieja estructura patriarcal y se adentra en una realidad disidente. Una patria otra, que deconstruye y resignifica sus símbolos en seis escenas protagonizadas por distintas generaciones de mujeres trans,

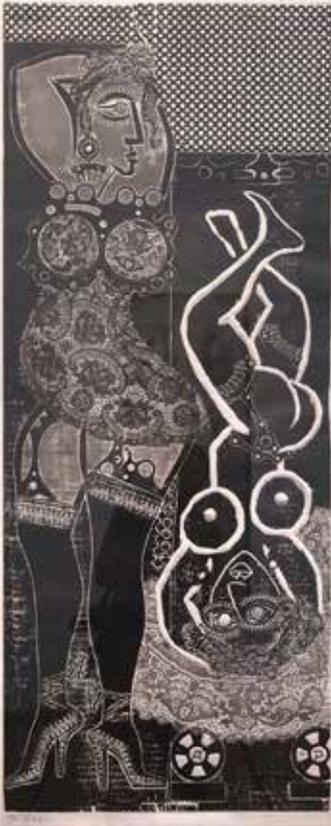
que habitan la lucha por los derechos de la comunidad LGBTQI+.

Este proyecto busca honrar la lucha que llevan a cabo estas personas y las distintas organizaciones sociales, pero también pretende invitar al pensamiento crítico y a la reflexión comunitaria para construir juntas una patria más justa e igualitaria.

Aquí se hacen presentes dos retratos de la obra: 1) “Nuestros cuerpos no son territorios de conquista” – Julissa Dura y 2) “Cultura del recorte” – Delfina Martínez.

Colectivo Boicot en colaboración con Ana Gotta

Vestuario, dirección creativa y de arte: Agustín Petronio
Fotografía y post: Brian Ojeda
Fotografía reinterpretación: Lucas Bornes
Maquillajes: Fernando Castillos, Jes Montero, Gaia Marichal
Peinados: Brian Pavan
Uñas: Maite Barreneche
Registro de *backstage*: hema toma
Producción general: Natasha González
Producción de arte: Sebastián Figueredo
Estilismos: Florencia Gómez Salazar
Accesorios: Mariana Cuello, Uli Piel, Santiago Cuervo, Belén Cogan
Asistente de vestuario: Victoria Cortondo
Asistente de fotografía: Ignea Rivero
Colaboradoras: Nicole Saad



■ Antonio Berni
Ramona pupila, 1963
 156 x 65 cm
 Gofrado, técnicas mixtas
 Argentina
 Cortesía Galería Sur



■ Anhele Hernández
Exilio, 1987
 4 matrices xilográficas, madera tallada
 Cortesía de Ida Holz de Hernández



■ Rimer Cardillo
 Sin título, 1969
 Contactografía
 Cortesía del artista

En mi estancia con Anhele Hernández en la República Democrática Alemana (RDA), las directoras de la asociación Deutsch-Lateinamerikanische Gesellschaft, Ute Hasse e Ilse Janke, nos organizaban viajes para visitar lugares de la RDA (Dresden, Meissen y otras ciudades) y nos proporcionaban entradas para el teatro y la ópera. Además, nos organizaban visitas a talleres de otros artistas alemanes, como Ronald Paris, Nuria Quevedo, Horst Bartsch, Rene Graetz y varios otros.

Juntos hacíamos esos viajes, supervisados por una guía. Desde Dresden, viajamos con Anhele solos a visitar Meissen y su maravillosa catedral. Allí se me ocurrió la idea de imprimir dos

grandes planchas de bronce en bajorrelieve, lápidas, que cubrían dos tumbas. Una de ellas diseñada por Cranach y otra por Durero. Discutimos las técnicas y la metodología a emplear y, luego de obtener el permiso del encargado de la iglesia, fuimos a la escuela de arte de Dresden y compramos los materiales necesarios para realizar esta operación.

Hicimos grandes impresiones en enormes hojas de papel en rollo. Unas en papel blanco con tintas negras y otras en papel negro con tintas blancas. Trabajamos todo el día bajo un tremendo frío, temperaturas bajo cero. Tendidos sobre las enormes hojas, con gran dedicación y gran humor, extenuados. En un momento, Anhele interrumpió el frotado con las cucharas de madera y comenzó a frotar su trasero haciendo presión en el papel. Nos reíamos a más no poder... y decíamos que era la primera vez que “se imprimían grabados con el culo”. El encargado de la iglesia que nos autorizó a hacer las impresiones, al llegar la noche, nos trajo faroles a luz de llama para que pudiéramos terminar y limpiar las lápidas con kerosene. Temeroso de que con la poca luz no hubiéramos limpiado adecuadamente las enormes lápidas de bronce, al tiempo visité nuevamente la iglesia y estaban perfectas.

Nos trasladábamos en ómnibus y trenes con enormes rollos de papel, que llamaban la atención de las gentes —que continuamente nos preguntaban y les decíamos que “eran grandes alfombras para decorar”—. Visitamos, además, ciudades del norte de Alemania: Stralsund, Schwerin, Potsdam, Erfurt, Neubrandenburg, luego Weimar y el campo de concentración de Buchenwald. De todo esto tengo muy buenas historias para contar.

Rimer Cardillo



■ Javi Vargas
La falsificación de las Tupamaro (Marilyn Amaru), 2006



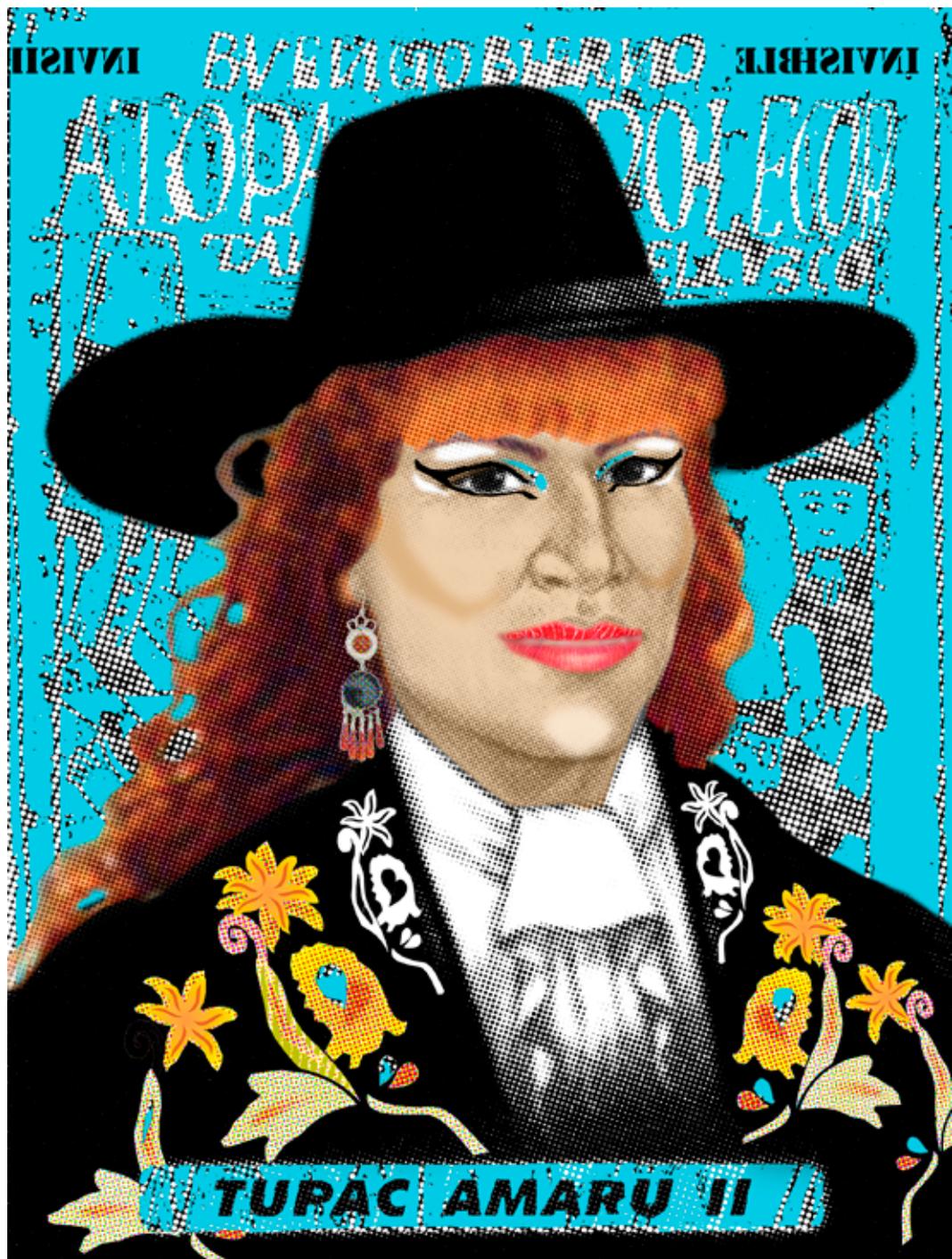
■ Javi Vargas
La falsificación de las Tupamaro (Farrah Amaru), 2006



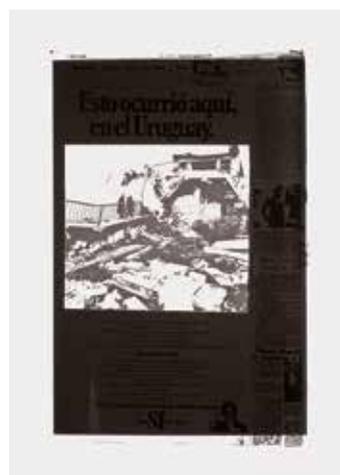
■ Javi Vargas
La falsificación de las Tupamaro (Frida Amaru), 2006
Impresión digital
Copias de exhibición
Perú
Cortesía del artista

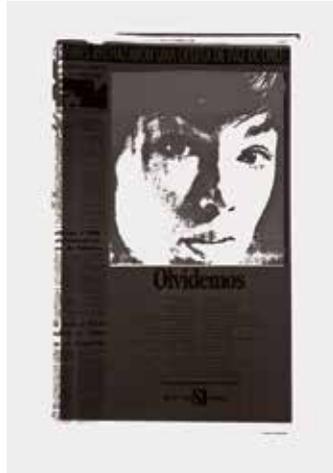
Se calcula que, durante el conflicto peruano (1980-2000), los enfrentamientos entre las fuerzas del orden y los grupos insurrectos causaron la muerte de alrededor de 69.000 civiles. Sin embargo, el asesinato de “travestis y parroquianos” ocurrido en el bar Las Gardenias, en la ciudad selvática de Tarapoto, en 1989 por parte del Movimiento Revolucionario Túpac Amaru permanece como uno de los símbolos más conspicuos de la persecución de las disidencias sexuales de ese período.

Indagando en torno a aquel suceso, el artista peruano Javi Vargas retoma el ícono de Túpac Amaru II, emblema de las revueltas anticoloniales del siglo XVII, y lo altera y falsifica a través del imaginario pop de conocidas figuras femeninas. Con este gesto desestabilizador del distintivo revolucionario, Vargas consigue socavar el emblema masculino, militarista y hegemónico para devolverlo, ya cuestionado, a otro lugar de rebeldías.



■ Javi Vargas
La falsificación de las Tupamaro
(Dina Amaru), 2006





■ Pablo Uribe
Doblepensar, 2008
 14 serigrafías sobre papel offset,
 102 x 72 cm cada una
 Fotografías de Rafael Lejtregger
 Cortesía del artista

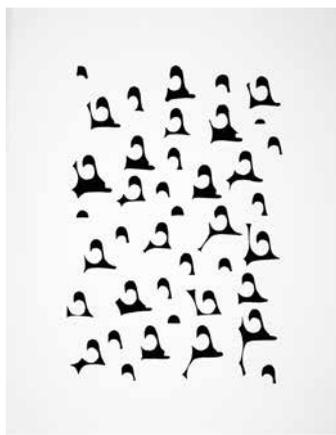
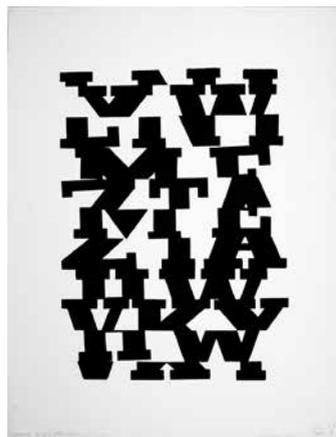
La serie de serigrafías *Doblepensar* de Pablo Uribe, basadas en imágenes de la campaña electoral a favor de la reforma constitucional propuesta por la dictadura militar uruguaya en 1980, plantea el problema de los usos de la memoria a través de un desdoblamiento que adquiere, en esta obra, más de un sentido.

En primer lugar, se trata de reproducciones de periódicos de 1980 cuyas imágenes hacían referencia a sucesos sociales y a íconos políticos que habían tenido plena repercusión diez años antes, lo que marca un primer desdoblamiento temporal: esos registros de periódicos no son la imagen “objetiva” del pasado colectivo, sino apenas fragmentos usados para reconstruirlo desde la mirada del poder, en el mismo instante en que lo invocan para deplorarlo.

En segundo lugar, a este primer desdoblamiento se agrega el de la mirada que propone Pablo Uribe volviendo a construir un determinado pasado a partir de sus ruinas históricas, y asumiendo un sitio de poder al transformar el sentido de aquellos mensajes ya sea enfatizando ciertas imágenes, dificultando la lectura de los textos o seleccionando los encuadres.

Mediante las operaciones de encubrimiento y de recorte fotoserigráfico, Uribe no solamente crea un espacio de ambigüedad semántica para esa memoria colectiva, sino que reivindica el aura histórica de esos registros al hacerlos pasar del archivo de prensa al contexto de un museo de arte. Con lo cual no dejan de ser imágenes de archivo ni de invocar —junto al gesto político que las generó, en 1980— la frase que encierra el sentido selectivo de la memoria social: “No hay que olvidar”.

Gabriel Peluffo Linari



■ Clemente Padín
Poemas visuales, 1968-1969
10 serigrafías
Cortesía del artista

Textos, *signografías* o poemas visuales (a veces, como en este caso, *Visual Poems*, en inglés): en la estela del concretismo, especialmente el brasileiro —que trabaja, a menudo, icónicamente las letras, pensadas en autonomía con respecto a palabras y frases—, Padín practica todo tipo de deformación de letras, que desbordan sus límites, mutan, se quiebran o se funden entre sí volviéndose, en ocasiones, asemánticas, desvinculadas de cualquier alfabeto, formas inventadas.

Fragmento de Riccardo Boglione en *Clemente Padín. Poesía visual y experimental – Arte correo – Acción (1965-2021)*



■ José Luis Invernizzi
Muerta, 1984
Carbonilla sobre papel
Cortesía Galería Sur



■ José Luis Invernizzi
Hoy liquidación, 1984
Carbonilla sobre papel
Cortesía Galería Sur



■ José Luis Invernizzi
Siesta con capucha, 1984
Carbonilla sobre papel
Cortesía Galería Sur





■ José Luis Invernizzi
Esta empecinada flor, 1985
Impresiones digitales de xilografías originales
Cortesía de Claudio Invernizzi



■ Leandro Castellanos Balparda
Sin título, 1938
Xilografía sobre papel
Acervo Museo Blanes



■ Natalia Iguíñiz
Mi cuerpo no es tu campo de batalla, 2004
Impresión digital
Copias de exhibición
Perú
Cortesía de la artista



■ Natalia Iguíñiz
Mi cuerpo no es tu campo de batalla, 2004
Registro fotográfico de la acción

Este afiche lo realizamos con la ONG Consejería de Proyectos y el grupo Yuyashcani, en el marco de

una campaña para que las Fuerzas Armadas pidieran perdón por los crímenes sexuales en el conflicto peruano. El afiche se pegó por calles e instituciones diversas, sin la menor respuesta de las autoridades militares. Rocío Silva, en su texto “Maternidad y basurización simbólica” en mujeres y sobrevivientes a crímenes de violencia política, a propósito del testimonio de Georgina Gamboa en las audiencias de la CVR, se pregunta:

¿Qué significa ética, moral y políticamente perdonar? ¿Para qué nos sirve la reconciliación entre víctimas y victimarios? ¿Es posible que una mujer violada por siete sinchis, arrestada injustamente, luego abandonada en la miseria económica con una hija por criar, pueda perdonar a quien le causó tanto daño corporal, psicológico y moral? ... ¿Cómo comprender que muchas mujeres hayan sido obligadas, después de violaciones sucesivas, a continuar con un embarazo abiertamente rechazado? ¿De qué manera estas mujeres han sobrevivido tras esta experiencia con la presencia cotidiana de estos “hijos del terror”? Susan Sontag, en su libro Ante el dolor de los demás, nos recuerda “la violación de unas ciento treinta mil mujeres y niñas (entre las que diez mil se suicidaron) por parte de los soldados soviéticos victoriosos cuando fueron destacados por sus comandantes en Berlín en 1945”.

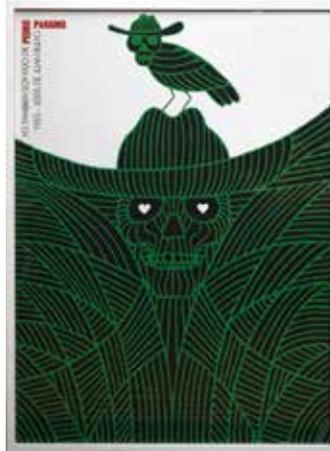
La estrategia no escrita de mellar la moral de un pueblo violando, sometiendo y embarazando a las mujeres —y, de paso, satisfacer el “deseo irrefrenable” de los varones— operó en el conflicto que se vivió en Perú entre 1980 y 2000. Cito a Rocío nuevamente:

Por ambos lados, las mujeres fueron sometidas, humilladas, avasalladas. ¿Cuál es el motivo de este procedimiento por ambos bandos? El cuerpo de la mujer, en muchos enfrentamientos humanos, ha sido motivo de caza, de pelea, de discusión, pero, sobre todo, botín de guerra y ensañamiento con el enemigo.

Y esta situación no es exclusiva de las guerras. En el conflicto y fuera de él, las mujeres seguimos encargándonos del desvalorizado mundo doméstico; los crímenes sexuales no venían solos. Además, muchas mujeres y niñas fueron secuestradas como sirvientas, ni siquiera después de violadas podían dejar de lavar y cocinar. Ni en la paz ni en la guerra el mundo funciona sin el trabajo de cuidados; hay una guerra silenciosa contra las personas feminizadas para sostener este sistema extractivista, patriarcal y colonial que cobra vidas cada día. ¿Es posible la indignación de todxs y especialmente de todas frente a estos grados de perversidad?

Podemos decir, de alguna manera, que aquí, para las mujeres, contar la historia de Georgina Gamboa no es hacer un retrato de su tragedia, sino que también es un autorretrato. ¿No hay acaso un "nosotras" en esta historia?

Natalia Iguíñiz



■ Carlos Palleiro
Yo también soy hijo de Pedro Páramo, 2005
Impresión
Cortesía del artista

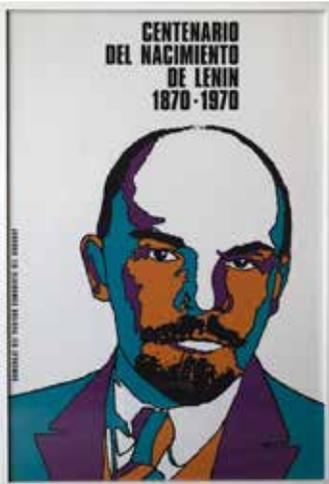


■ Gran OM
14 afiches impresos en fotomecánica, 2006-2023
México
Cortesía del artista

trágicos eventos sociales y sirviera de apoyo estético a los movimientos. Poco a poco, el proyecto fue adquiriendo renombre y se convirtió en un colaborador constante de movimientos sociales mayormente indígenas y campesinos, como el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), el Concejo Indígena de Gobierno (CIG) y el Congreso Nacional Indígena (CNI).

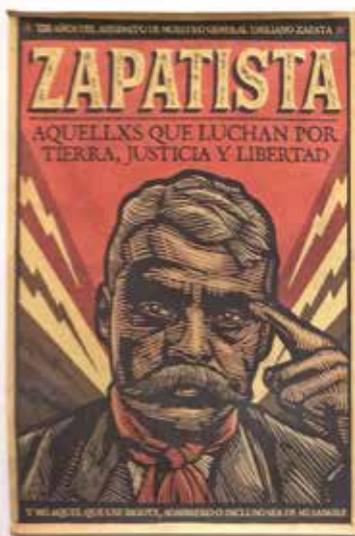
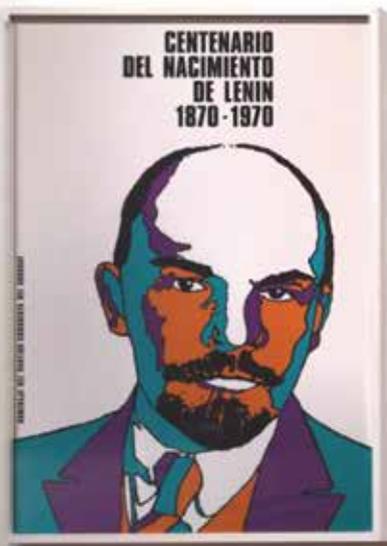
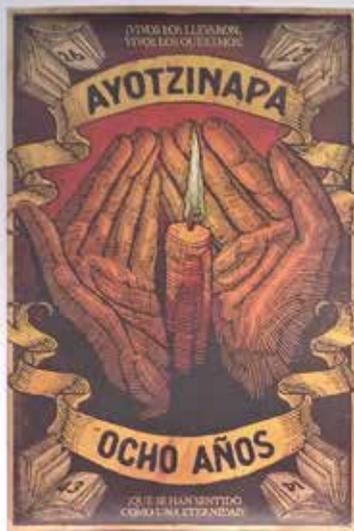
A partir del año 2010, el trabajo fue mucho más formal y constante y exigió un compromiso mayor, lo que llevo a profesionalizarlo y hacer crecer el equipo de trabajo. Actualmente, Gran OM & Co está conformado por Omar Inzunza OM y Fernando Ponce, alias Kloer, como artistas principales, Yulia Shuman en la producción y relaciones públicas, así como Agustín Morales, alias Chauiztle, en los proyectos de muralismo. A partir de 2017, se suma al equipo el empresario filántropo Juan Carlos Rojas, quien desde entonces ha impulsado, financiado y apoyado todos los esfuerzos para llevar más lejos el proyecto, con la firme convicción de hacer la diferencia.

El trabajo de Gran OM & Co se ha expuesto en distintos espacios culturales, desde foros independientes en distintas zonas del país y el mundo hasta espacios más formales e institucionales. De igual manera, el estudio se ha mantenido presente de manera constante en los espacios de cultura alternativos, como foros culturales, casas de cultura, centros comunitarios, salas de concierto y espacios donde, desde los esfuerzos independientes, se quiere promover una cultura que no es la dominante, espacios donde principalmente surgió el proyecto. Así mismo, el trabajo ha sido considerado a nivel internacional, con exposiciones en ciudades como Hamburgo, Berlín, Oslo, República Checa, Nueva York, Los Angeles, entre otras.



■ Carlos Palleiro
Centenario de nacimiento de Lenin 1870-1970, 1970
Impresión
Cortesía del artista

Gran OM & Co comenzó hacia 2006, en un contexto de movilizaciones sociales y manifestaciones en México —como los conflictos en Wirikuta, Cherán, Chiapas, Guerrero, Oaxaca, entre otros—, con la intención de crear una gráfica atractiva que visibilizara los





■ Colectivo Fuentes Rojas
Bordando por la paz y la memoria.
Una víctima, un pañuelo,
2011-2019

Selección de 54 bordados sobre tela
México
Acervo de Tania Andrade Olea

Bordando por la paz y la memoria. Una víctima, un pañuelo es una iniciativa nacida en el colectivo Fuentes Rojas, en 2011, como respuesta ciudadana ante el contexto de violencia generalizada que empezamos a vivir en todo el territorio nacional a partir de la “guerra contra el narcotráfico” implementada por Felipe Calderón, en 2006.

En México, los asesinatos, las masacres, las ejecuciones extrajudiciales, la tortura, la desaparición de personas, el reclutamiento forzado de jóvenes a las filas del crimen organizado, el desplazamiento forzado, la impunidad, la indefensión y la vulneración de los derechos humanos de la población es cosa de todos los días. ¿Qué podemos hacer frente a la barbarie, la impunidad, la indiferencia y el silencio?

Bordando por la paz y la memoria. Una víctima, un pañuelo consiste en bordar un memorial ciudadano de forma colectiva, en el espacio público, con el propósito de hacer presentes a nuestros ausentes; honrarles, sensibilizar, denunciar y demandar justicia en cada uno de los casos; bordar/donar de forma simbólica un poco de humanidad de la que han sido despojados por sus perpetradores. También busca propiciar el encuentro entre las personas, para reconocernos, escucharnos y consolarnos.

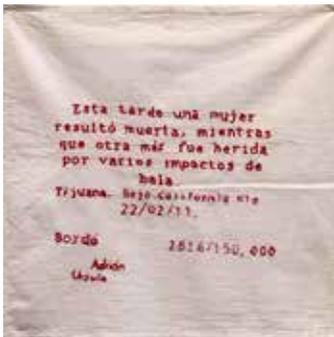
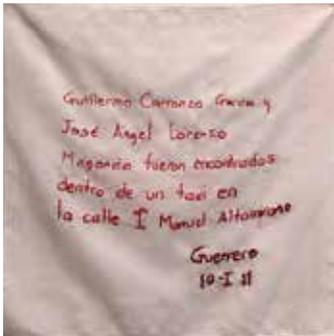
El bordado es el medio universal que nos ayuda a mantener viva la exigencia de justicia, a lidiar contra el olvido, la angustia, el dolor y la soledad. La violencia y la injusticia son inaceptables para la mayoría y bordar es nuestra herramienta para activar la memoria, el encuentro ciudadano y la resistencia pacífica.

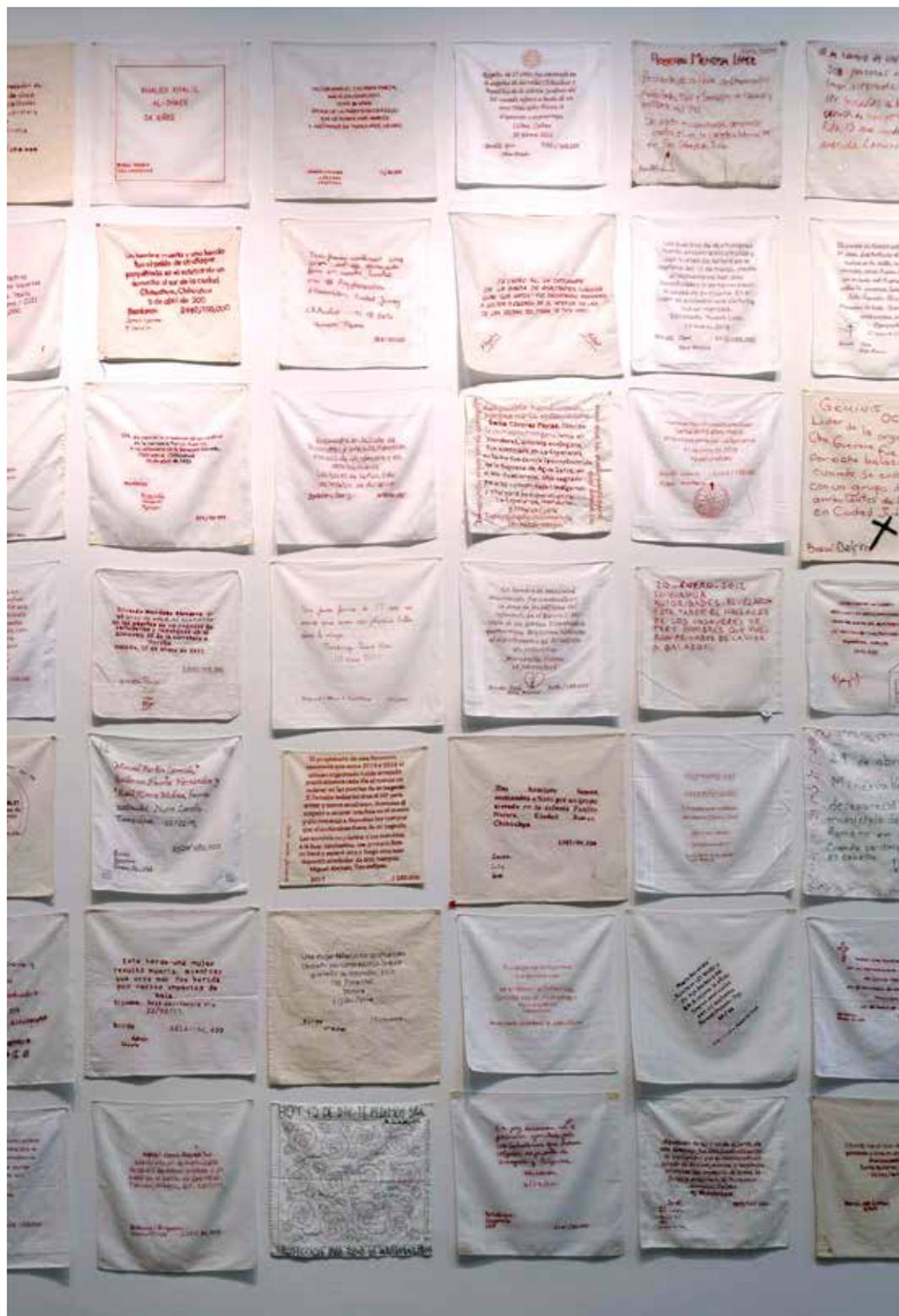
Esta acción usualmente se realiza en parques, plazas, banquetas, transporte público e instituciones educativas para que los transeúntes, miembros de la comunidad y paseantes puedan acercarse, leer, conversar y participar en su realización.

Se borda en pañuelos blancos o pedazos de tela, con hilo color rojo sangre, el nombre de la persona asesinada (en caso de tenerlo), edad, género, la circunstancia en la que es hallada, lugar y fecha. Con hilo verde esperanza, el nombre de la persona que ha sido desaparecida, edad, género, la circunstancia en la que ha sido sustraída, lugar y fecha. El montaje de los pañuelos se realiza armando lienzos en ajedrez (un pañuelo, un espacio vacío), que se fijan por las aristas con imperdibles. En los lienzos, pañuelos y puntadas se materializa la gente organizada, la indignación, el dolor y el testimonio.

Es relevante bordar, nombrar, presentar a la luz de lo público los pañuelos, pues cada pañuelo es una promesa hecha a cada uno de nuestros ausentes. Fueron concebidos para sacarlos de la oscuridad del olvido, es un conjuro por la justicia. Todas las vidas que han sido arrebatadas de forma trágica han transformado la realidad de las familias, de las comunidades y de nuestro país. No son daños colaterales ni cifras o expedientes, son hermanas, hermanos, hermanas, hijas, hijos, hijes. Por ellxs, por nosotrxs, por nuestrxs hijxs y por los que vendrán.

La memoria es lo único que tenemos, por ella sabemos quiénes somos, es nuestra casa, es nuestra historia, es lo único que nos acompaña en cada paso que damos. Somos una voz de hilo aguja que no se calla.







■ Archivo Resistencias

Tipográficas

Muestra itinerante de afiches,
2015-2023

Coordinado por Raquel Masci y
Juan Pablo Pérez
Argentina

Ganar la calle hoy es hacerse cargo de las disputas culturales, sociales y políticas en la que las tipografías no se desentienden y anhelan configurar un mapa de nuevas subjetividades; donde lo público puede ser pensado en términos amplios, incluyendo también otros ámbitos como la confluencia en los espacios virtuales. La calle pesa y contamina las redes sociales y viceversa. De allí, los múltiples flujos gráficos que siguen batallando por recuperar el sentido de la palabra común, la palabra justa, la palabra poética, que se hace desde abajo, impresa en papel sulfito, como lo hacían los anarquistas con sus minervas en el oficio gráfico.

Estos afiches, de artistas, activistas, colectivos y tipógrafos, reverberan hoy el deseo que condensa cada letra en constante movimiento, en su renombrar dinámico en las calles, para seguir salpicando tinta impresa sobre las luchas del presente: la desestabilización de la democracia, el avance de la derecha y los neofascismos, el rechazo al FMI y a los discursos de odio y la violencia verbal de cierto sector de la política antipopular.

Los afiches de Resistencias Tipográficas mantienen la potencia vital de una gramática diferente, experimental, multicolor, que desde cierto extrañamiento abren un sendero cuya acción e interpelación proyecta la imaginación colectiva de subjetividades diversas, más democráticas e inclusivas. Su agitación alegre en las calles celebra la palabra poética con lenguaje propio, incorporándose visualmente a las luchas de los últimos años contra el neoliberalismo salvaje en su condición más deshumanizada, al que seguimos ofreciendo nuestra resistencia gráfica.

Artistas y colectivos participantes: Walterio Uranga, Paula Doberti, Javier del Olmo, Hilda Paz, Gabriel Serulnicoff, Clara Albinati, Hernán Cardinale, Larisa Chatelet, Hugo Vidal, Silvana Castro, Félix Torrez, Alicia Herrero, Samuel Montalvetti, Lorena Pradal, Claudio Mangifesta, Gabi Alonso, Luis Pazos, Reina Escofet, Rubén Sassano, Virginia Corda, Damián Cabrera, Lía Colombino, Lucía Bianchi, Patricia Salatino, Freddy Fernández, Lucas Quinto, Colectivo La escofina, Grupo SUREs, G.R.A.S.A., 4 Gatos Colectivo de Arte, Magianegra Letterpress, Imprenta Boquerón, Artistas para el pueblo, Colectivo Independencia Imaginaria, Red de Conceptualismos del Sur, Gráfica en Resistencia, Escuadrón Guillemet, Alejandro Thornton, Amador Fernández Savater, Artistas Solidarios, Edén Bastida Kullick, Laura Kuperman, Múltiple Romero, Andrea Trotta, Andrés Garavelli, Cintia Orellana, Cooperativa Gráfica La Voz de la Mujer, Diego Lazcano, Ernesto Pereyra, Escuela de Feminismo Popular Nora Cortiñas, Gabriel Pasarisa, Gonzalo Crespo, María Eugenia Redruello, Mónica Damario, Norberto José Martínez, Ramiro Álvarez, Vanina Prajs, María Inés Afonso Esteves, Raquel Masci y Juan Pablo Pérez.

PUEBLO INDOLENTE!

CUAN DIVERSA SERIA HOY

VUESTRA SUERTE,

SI CONOCIESEIS

EL PRECIO DE LA LIBERTAD!

VED QUE, AUNQUE

MUJER Y JOVEN,

ME SOBRA VALOR

PARA SUFRIR

LA MUERTE

Y MIL MUERTES MAS.

POLICARPA SALAVARRIETA.

COLOMBIA, 1817.

TODOS SOMOS NEGROS
RedCSur.2018

**MIS OJOS ENCENDERAN
LUCIERNAGAS**
GIOCONDA BELLI
LUCIA BIANCHI - SILVANA CASTRO / 2012

**¿Quiénes
Adminstran
La Miseria?**
REPUJAMOS LOS NEGOCIADOS
QUE HACEN CON NUESTRA POBREZA
CONFRONTAMOS
LA DEUDA EXTERNA Y DOMESTICA
MUTA EL PROBLEMA NUESTRO URBAN
MAR - 2002
SARALAPRODUCCION/ARISTO - LA

**DE UN NO
TAMBIEN
NACE
FUTURO**

**PARO Y
MOVILIZACION
MOVILIZACION
MOVILIZACION**
EL MAS LINDO
OXIMORON
DIFUSION UNICA/ANA 2002

**ESTAN
EN U
TORM**
YA OUT

**VAMOS
VIENDO**
1 Solo - Coleccion de la 7

SEAN

CONTAMINADO

**CON NA
TOBO**

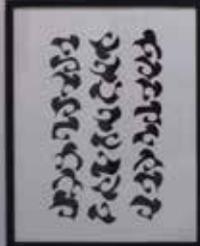
**LA
PIESIA
DE S-R
NEGRA EN
TODOS**

30.000
I-MI EXISTE EL 2012
RETRONON Y ENHONON
SE ESPERA UN
GOLPE
SANTUENTO PARA
MARZO
UN APUNTA DE UNO
MILION DE UNO DE
30 MIL NIQUITOS
BARRO 2011
CON LA COLONIA DE UNO

**HEMOS DECIDIDO
LEVANTAR
NUESTRA VOZ
Y EXIGIR NUESTRA
PARTE DE
PLACERES
EN EL CONCIERTO
DE LA VIDA,**
LA VOZ DE LA MUJER,
ARGENTINA 1992

**AGUA
TIERRA
FUEGO
* AIRE ***

**DESPUES DE LA TORMENTA
EL BARRIO SE SUBLEVA**
LUCIA BIANCHI - SILVANA CASTRO



MOS
NA
ENTA

EMBER

LA
CALLE
NOS
PERTENECE,
SIN
MIEDOS,
LIBRES

ARTISTAS PARA EL PUEBLO
LEDESMA - GONZALEZ - PARLANA ENTRE RIOS
ARGENTINA 2017

EL ARTE NO OLVIDA,
TAMPOCO PERDONA,
CREA LA MAÑANA

Vicente Zito Lema
COSTA BELLERA 2017

BASTA!!
DE ENDEBARNOS PARA VIVIR
BASTA DE PRECARIZAR
NUESTRAS VIDAS
REAPROPACION Y LIBERACION
DEL TIEMPO YA

SEP 2016
CARRERA DE ARQUITECTURA - UDELAR

PODEMOS
ALGO
GRANDE

LCH-SAVIA
CHARRINO

DESBINARIZARLO
TODO

CIUDAD AUTÓNOMA DE BUENOS AIRES
JUNIO 2012

CUANTA CONCENTRACION
DE LA RIQUEZA
AGUANTA
UNA DEMOCRACIA?

2012-13
JUBILEO DE LA UDELAR

¿TAMPOCO VINCULO DE IMPULSIONES
ENTRE AYER Y HOY, CONVIENEN
LA LINGUA DE TIEMPO DE UNA RED
CONTEMPORANEA ES TODO LO
QUE PUEDE PERMITIR ABERTAR EL
PRESENTI, HAY ALGUNOS
QUE ATREVESAN OCCASION DE
TIEMPO PARA ENCONTRAR
AL OTRO SIEMPRE JOVEN.

EL AISLAMIENTO Y LA DESMEMORIA
SON ARMAS DEL SISTEMA

SILVIA RIVERA CUSICANQUI

LUCIA RIVERA - SILVIA RIVERA / 2012

PRESENTE
FURIOSO

LA MILITANCIA
EN NUESTROS CUERPOS,
CON EL MOVIMIENTO,
CON CONCIENCIA CRITICA
Y EN EL PENSARNOS
EN LA POSIBILIDAD DE
SENTIRNOS CARNE Y
MAMIFERAS LIBRES
Y LEGITIMAS
EN ALGUN MOMENTO

2011-2012
CARRERA DE ARQUITECTURA - UDELAR

CIUDAD
OSAMENTA,
MEMORIA
DE LO QUE
VIENE

2011-2012
CARRERA DE ARQUITECTURA - UDELAR

AHORA TODXS SOMOS
MARRONXS

MARRON COMO COMO EL SERRAJO, EL INMOBILIZADO,
EL TATE O LA CANTERA DE LA CESTANA

*** 2016-2017 ***

PUEBLO INDOLENTE!
CUAN DIVERSA SERIA HOY
VUESTRA SUERTE,
SI CONOCIESES
EL PRECIO DE LA LIBERTAD!
VED QUE, AUNQUE
MUJER Y JOVEN,
ME SOBRA VALOR
PARA SUFRIR
LA MUERTE
Y MIL MUERTES MAS.

POLICARPA SALAYARRIETA
CALAMBA, 2017

Co.
d
a
s

000000
000000
000000
000000
000000

000000
000000
000000
000000
000000









**VIO
LEN
CIA**



VIOLE



el
régimen es..
VIOLENCIA!

N



PA



PA

¿QUÉ PASÓ EN CURUGUATY?



100.000
DESAPARECIDOS EN MEXICO



ENCIA

O



¡CHILE DESPERTO!

LA CALLE NO SE ABANDONA
HASTA QUE VALGA LA PENA



PAR
RE
STINA
PAR
STINA

USTED ESTÁ AQUÍ



EN PERÚ ASESINAN A 17
MANIFESTANTES Y NADIE
DICE NADA



NO HABRÁ PAZ
SIN JUSTICIA



■ Atlas ideográfico

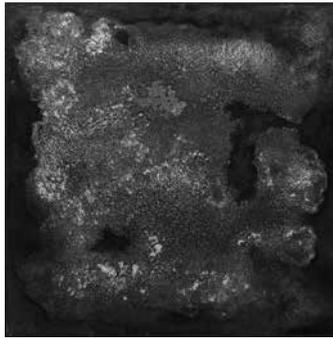
Atlas ideográfico busca proponer un discurso gráfico múltiple y abierto en torno a ciertas ideas-fuerza, valiéndose del montaje de imágenes como procedimiento sintáctico y semiótico. Pretende resumir en breves términos, como una “fuente de inteligencia ideográfica”, el sistema de pensamiento y comunicación visual que *Giro gráfico*.

Rumores y clamores del Sur asume en el complejo de exposiciones y de actividades que lo constituyen. También podría verse en él una alusión a la disposición física de los acervos museísticos, o incluso un guiño al *Atlas Mnemosyne*, que el genio erudito de Aby Warburg construyó hace cien años. Pero no. No se trata de un archivo estático y tampoco de un estudio iconográfico comparativo. *Atlas ideográfico* busca potenciar narrativas diagramáticas acerca de algunas ideas sobre las cuales la exposición invita a reflexionar, tales como: la resistencia a los poderes, las corporalidades y sus signos, la violencia en los cuerpos, las patrias alegóricas (“iconopatrias”), las cartografías de la memoria social, la genealogía de la moral en los nuevos espacios de sexualidad y de género, entre otras.

En este dispositivo se incluyeron obras originales, debidamente citadas, y material fotocopiado.



■ Carlos Alberto Castellanos
Narciso, 1925
Óleo sobre tela, 119 x 109 cm
Acervo Museo Blanes



■ José Pedro Costigliolo
Pintura LXXII, 1961
Pintura sobre tela, 100 x 100 cm
Acervo Museo Blanes, adquirida en el XIII Salón Municipal de Artes Plásticas



■ Luis Camnitzer
Arte y política, 1990
Fotoserigrafía, 31 x 21 cm



■ Publicidad de la dictadura militar en Uruguay, 1979
Leyenda: “Estas tres fotos corresponden a una misma persona. No, por cierto, a una misma personalidad moral. ¿Qué ha sucedido para que su expresión, sus facciones, su gesto se hayan transformado

tan profundamente? En un par de años de ‘adocctrinamiento’ se le han destrozado sus afectos familiares, se la ha convencido de que los principios morales que ordenaban su conducta son ‘prejuicios de clase’; se le ha inyectado un ‘complejo de culpa’ que lo enloquece, como si todos las desdichas del universo fueran un resultado de sus propias acciones.”



■ Anhele Hernández
El teléfono, 1985
Serigrafía publicada por el Club de Grabado de Montevideo, junio de 1985, 40 x 29 cm



■ Felipe Seade
Figura, 1942
Óleo sobre madera, 100 x 70 cm
Acervo Museo Blanes



■ Carlos González
N.º 5 Lobizón
Xilografía, 44,5 x 36 cm



■ Carlos González
N.º 31 Cuervos
Xilografía, 24 x 16 cm



■ Juan Manuel Blanes
El resurgimiento de la Patria, 1896
Óleo sobre tela, 32 x 44 cm
La mujer (alegoría de la nación) aparece liberada y consagrada a los ideales republicanos. Ha per-

didado definitivamente sus atributos religiosos para encarnar atributos estrictamente políticos y paganos, mientras el indígena, convertido en fantasma del pasado, abandonado y sometido (aunque incorporado al imaginario nacional), ha perdido la tierra y se encuentra flotando sobre el río.



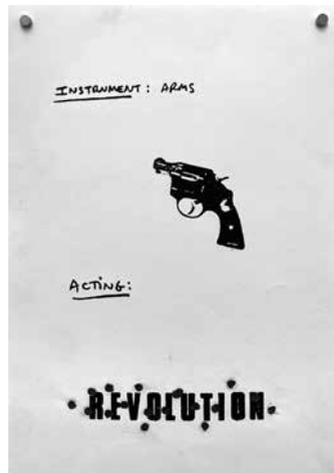
■ Emilio Mas
Retrato, c. 1920
Óleo sobre madera, 32 x 29 cm
Acervo Museo Blanes, donación de Isidro Mas de Ayala y Francisco Garmendia en 1929



■ Juan Manuel Blanes
El altar de la Patria, 1896
Óleo sobre tela
Se representa alegóricamente a Uruguay como una mujer que descansa sobre un obelisco con las fechas inscriptas de la Independencia y Jura de la Constitución, 1825 y 1830, respectivamente.



■ Enrique Lázaro
El acallado, 1935
Grabado en linóleo, publicado en el periódico *Movimiento* de la Confederación de Trabajadores Intelectuales del Uruguay. Lázaro fue pintor, grabador y escenógrafo, y colaboró en la realización de *Ejercicio Plástico*, obra mural de David Alfaro Siqueiros, pintada en 1933 en Buenos Aires.



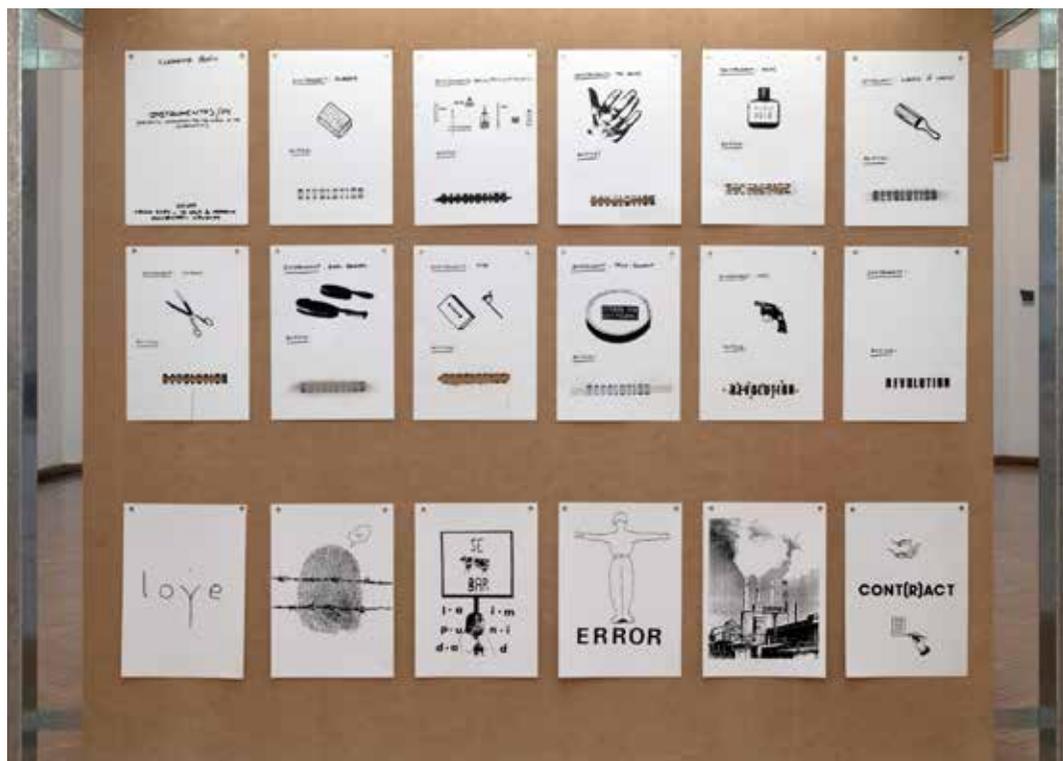
■ Clemente Padín
Instrumentos/74, 1975
Impresión en formato A3



■ Pedro Lemebel
Manifiesto, 1990
Fotografía de Claudia Román
Cortesía de D21 Proyectos de Arte











GIRO G

**ESPACIO
CONTEMPORÁNEO**

SALA

RUMORES Y CLAMORES

GIRO GRÁFICO

**ESPACIO DE ARTE
CONTEMPORÁNEO**

SALA MIGUELETE

RUMORES Y CLAMORES DEL SUR

1° de diciembre de 2023

RUMORES Y CLAMORES DEL SUR

1° de diciembre de 2023

Sala Miguelete, Espacio de Arte Contemporáneo

GIRO GRÁFICO. RUMORES Y CLAMORES DEL SUR

Archivos vernáculos: 17 relatos/ versiones/resignificaciones sobre el pasado reciente

1 de diciembre de 2023–
24 de febrero de 2024

La imagen-materia registra con enorme torpeza la desbordante energía del mundo, pierde su velocidad, su pista ... Todo aquello de lo que se rinde cuenta ya ni siquiera existe: su mundo ... es siempre un mundo en delay, en diferido, el mundo que fue, un mundo de antepasados.

José Luis Brea

El recuerdo se manifiesta en presente: la reminiscencia se carga y sobrecarga de interpretaciones abstractas sobre aquello que ya no es, aunque lo sentimos como algo aún vivo. La fotografía es un canal que simula conectarnos con aquello que fue, a partir de lo que ella es; lo vernáculo nos acerca a la intimidad de vivencias inesperadas y espontáneas que, en lo ancho del tiempo, se van asentando como hitos dentro del imaginario familiar. En la medida en que estas representaciones se van afirmando y fijando, van quedando por detrás otras caras de aquella realidad, que permanecerán ocultas e irrecuperables permanentemente: el olvido.

Pero nos preguntamos no solo por los recuerdos u olvidos personales, sino también por los ajenos: ¿qué ha llegado de la vida de nuestros padres o abuelos?, ¿cómo accedemos a estas visualidades que esconden detrás un pasado tan nuestro, pero que, paradójicamente, no nos pertenece?

La fotografía vernácula fue el punto de partida para que 17 estudiantes de la Licenciatura en Artes, opción Fotografía (Facultad de Artes, Udelar) exploren y reen cuentren aquellas imágenes familiares que datan aproximadamente

de 1968 a 1972. Visualidades que despliegan anécdotas, anécdotas que construyen relatos, posibles versiones de aquel pasado reciente, inaccesible excepto por sus representaciones. Fotografías que, por haber llegado hasta hoy, nos interpelan en su fantasmal lejanía y su delay nos conduce inevitablemente hacia otras posibles resignificaciones.

Archivos vernáculos trae cartas, documentos, objetos, fotografías, dibujos y relatos que, al ser apropiados y replanteados como materialidad, adquieren una nueva forma de imposibilidad que insiste en traernos aquellos lugares íntimos que “ya ni siquiera existen” como tales, pero que, a partir de sus restos, despliegan una nueva manera de estar en el mundo.

Curaduría docente

Sebastián Alonso, Micaela Fernández, Yohnattan Mignot, Fernando Miranda
Curso 4.º año de la Licenciatura en Artes, opción Fotografía, Facultad de Artes, Udelar

Estudiantes

Alessandra Silva, Antonella Repetto, Leslie Da Costa, Analía Castro, Ana Sofía Custodio, Florencia Vignale, Guillermo Chales, Charline Sosa, Andrea Veracierta, Martina Mansilla, Carmela Mosteiro, Belén Guzzo, Silvana Guimaraens, Natalia Tabárez, Eugenia Gastelú, Lucía Morales Piriz, Ernesto Frade

Estudiante invitada

Florencia Vignale, grupo de 6.º año de la Licenciatura en Artes, opción Fotografía

Agradecimientos

Mariana Imhof

Diseño gráfico

Juan Palarino



■ Alessandra Silva
Fotografía e intervención en pared
Impresiones y texto escrito a lápiz sobre pared

Tras el pedido a sus familiares sobre el período de la consigna de este proyecto, llegan estas fotos de Brasil, que se ponen en diálogo en formato de instalación para contar una historia que trasciende fronteras.



■ Antonella Repetto
Instalación
Fotografía digital, jarrón y flores

Antonella dejó margaritas naturales en un florero para acompañar la fotografía de un nicho anónimo del cementerio del Buceo, logrando así dar señales del paso del tiempo en la propia exposición.



■ Leslie Da Costa
Instalación de video sobre
ventanas

Leslie nos propuso una instalación que expresa la mirada de una madre y la de su hija a través del tiempo. Su obra nos permite navegar en amaneceres, en atardeceres, en tiempos que nos recuerdan el comienzo, el momento de seguir adelante. Colores que inician en el puesto de trabajo de su madre en el puerto y se expanden en las ventanas de la sala Miguelete, en un dinámico video de diálogos y recuerdos.



■ Analía Castro
Instalación
Fotografía, video e impresiones

Analía trae a la sala un video de su abuela en el que va narrando historias y mostrando recuerdos a través de fotografías almacenadas en un cajón de su cómoda; una historia que inicia con una libreta de casamiento, testigo de una unión que formará nuevas generaciones y creará un hilo invisible que conecta todo lo que tuvo que existir para estar aquí y ahora.



■ Ana Sofía Custodio
Instalación

Objetos de la abuela de Ana Sofía y fotografías que la acompañan, dispuestos en un altar reinterpretado en bodegón para encontrarle a cada recuerdo su lugar.



■ Florencia Vignale
Instalación interactiva
Imágenes impresas en papel plegado (origami)

Florencia nos propone varios elementos lúdicos en medio de la exposición, con un plegado de origami para continuar jugando como el niño de la fotografía familiar de 1972.



■ Guillermo Chales
Fotografía
Cajas de luz

Recorriendo la segunda sala se encuentran dos cajas de luz en la pared, separadas por un espacio: una con la fotografía de Guillermo y la otra, con la de su padre. Ambas dispuestas para resplandecer semejanzas y diferencias a lo largo del tiempo.



■ Andrea Veracierta
Video

Una fotografía que se proyecta en una pared de la segunda sala para ser apreciada con auriculares, donde la voz de la artista leerá un texto que relata sus vivencias lejos de su hogar.



■ Carmela Mosteiro Crosa
Instalación

Dentro de un cubo vidriado, dos fotografías de la familia de Carmela dialogan a la distancia, entre hojas, líneas y sobres apilados en conjunto. Atravesar distancias y tiempos para construir.



■ Charline Sosa
Instalación

Charline intervino el espacio reescribiendo antiguas cartas y textos, en diálogo con la credencial perdida de su abuela, documento que fue encontrado misteriosamente en la basura de un vecino y que está presente en la exposición.



■ Martina Mansilla
Fotografía
Película analógica digitalizada e impresa

Un rollo fotográfico se revela para esta ocasión, es digitalizado y expuesto por primera vez para permitirnos (re)descubrir las múltiples visitas a lo largo del tiempo que se mantuvieron ocultas en la cámara barraquense.



■ Belén Guzzo
Stopmotion

Una serie de fotografías en secuencia conforman un video que va mostrando la mesa de un proceso de armado de collage, entre textos y las siluetas de los familiares sobre cuyo pasado Belén investigó.







■ **Silvana Guimaraens**
Audiovisual

Silvana nos trasladó sensaciones de su infancia proyectando un video sobre la última pared de la sala, en correlación con un audio que, en voz propia, relata un encuentro con los militares en su casa, en 1972.



■ **Natalia Tabárez**
Fotografía intervenida

Fotografías intervenidas digitalmente, que marcan el momento de la separación por exilio de algunos familiares de Natalia, quienes parten hacia Francia para evitar ser presos políticos.



■ **Eugenia Gastelú**
Instalación audiovisual

Una entrevista da cuenta de Sergio, ex preso político uruguayo, quien relata vivencias en un centro de detención durante 4 años. Eugenia creó un living en la sala Miguelete para escuchar en una televisión sin imágenes el relato de un vecino de Canelones.



■ **Lucía Morales Píriz**
Instalación
Dibujo sobre pared, marco de ventana, fotografías de archivo

En aquellos años, Lucía y su familia vivían en el edificio ya derribado sobre la rambla Sur. Una ventana que aún conservan de aquella época se apoya contra la pared, que tiene dibujado el plano de aquel edificio que se erguía donde ahora hay un terreno baldío. Las fotos de la época se pueden ver en la propia ventana.



■ **Ernesto Frade**
Instalación fotográfica
Mesa con superficie luminosa, dibujos, botines

Esta propuesta buscó explorar los archivos familiares de la predicción y cómo esta afectaba la cotidianidad. La obra muestra los botines del padre de Ernesto junto a dibujos y anotaciones futbolísticas, apoyados sobre una mesa luminosa, que sutilmente muestran la espera de estos zapatos de volver a ser usados. La instalación nos habla de la vida y su devenir, del pasado que también es el presente y del futuro que sigue en movimiento. Hablamos de esperanza, esa que nunca se perdió y que juega su último partido.

GIRO GRÁFICO

GIRO GRÁFICO

**MUSEO DE
LA MEMORIA**

**RUMORES Y CLAMORES
DEL SUR**

RUMOR

8 de diciembre de 2023

LA MEMORIA





Museo de la Memoria
GIRO GRÁFICO. RUMORES
Y CLAMORES DEL SUR
Solo aparece lo que antes pudo
ser ocultado
8 de diciembre de 2023–
29 de febrero de 2024

La exposición “Solo aparece lo que antes pudo ser ocultado” es una invitación a recorrer obras significativas de la producción artística latinoamericana de las últimas décadas, que se han enfocado en la exploración de la memoria y la desaparición forzada en Colombia, México y Uruguay. El Museo de la Memoria (MUME), lugar donde residen los carteles de los detenidos-desaparecidos de la dictadura cívico-militar uruguaya, opera como espacio expositivo con una fuerte carga simbólica y permite un fructífero diálogo con obras latinoamericanas, entre ellas, piezas gráficas, audiovisuales, fotográficas e instalaciones de sitio específico.

A partir de la consigna del colectivo Huellas de la Memoria (MX), quienes dan inicio a sus acciones estético-políticas bajo el lema “Caminar y buscar”, se pautó curatorialmente la infraestructura museográfica de la exposición, introduciendo en los distintos espacios del MUME un conjunto de intervenciones que dialogan con la exhibición permanente, así como con la disposición del parque (caminos, ornamentos, fuente y espacios verdes). Pensada como una *infraestructura de la memoria*, proponemos un ejercicio de recorrido que comienza cerca del acceso por la avenida De las Instrucciones y cuyo remate es el patio interno del museo.

De este modo, en las zonas al aire libre se disponen una serie de obras de sitio específico del artista uruguayo Pablo Conde, que aportan al espacio verde dando cuenta de una arquitectura/paisaje, entendida en su dimensión de recorrido. En el camino central, un jarrón recompuesto a partir de

sus fragmentos descansa al pie de su pedestal. Como la memoria, la obra de Conde nos habla del resto, la ruina, restos que también conforman las fotografías de Magdalenas por el Cauca, algunas de ellas hechas a partir de tejidos de ropa de personas desaparecidas, recuperados de las aguas turbulentas del río Cauca, en Colombia. Trozos de ropa que vemos también siendo recobrados de las aguas en la obra *Treno* de Clemencia Echeverri, y los desgastados zapatos de Huellas de la Memoria, fragmentos que nos quedan de la inimaginable búsqueda de los desaparecidos en nuestro continente y que nos recuerdan el doloroso e incompleto proceso de recomposición de la historia.

Las obras aquí presentes, muchas de ellas a través de escenificaciones artísticas que remiten a lo ritualístico, intentan, además, hacer visible la presencia de esas ausencias, sirviéndose de la imagen como medio para reposicionar al sujeto en la memoria, negando el olvido de los cuerpos que no han sido encontrados. En las imágenes que componen la exposición hay un intento por reinsertar al individuo en un nuevo estatus, ese de ausencia siempre presente. Al hablar de *intento* resaltamos el doloroso proceso, que nunca se completa, de aceptación de la muerte de un desaparecido, aquel que siempre se espera.

En todo este diálogo, las obras sacan a la luz los cuerpos, los (des)ocultan y recuperan de las aguas torrentosas del olvido. Nos invitan a pensar cómo se articula el vínculo entre cuerpo e imagen cuando hablamos de un cuerpo desaparecido, un cuerpo que, como ausencia, a la espera de ser reencontrado, halla su lugar como imagen, que no acepta el estatus de muerte ni de olvido. La imagen insiste y hace presente esas ausencias, una presencia áurica y espectral pulsa en ella, el cuerpo pulsa en la imagen y la rompe, la desacraliza. El cuerpo grita por existir. Los rostros persistentes de

artistas como Demián Flores, DjLu y Juan Ángel Urruzola, junto con los carteles que recuerdan a los detenidos-desaparecidos por la dictadura cívico-militar uruguaya, forman un cuerpo que resiste en la memoria colectiva. Esta exposición es una recopilación de ausencias, en todas las direcciones vemos rostros y huellas de quienes no están. Nos miran fijamente, nos piden que sigamos sus pasos, que caminemos y busquemos; a fin de cuentas, que no olvidemos.

Participantes

Clemencia Echeverri (CO), Demián Flores (MX), DjLu Juegasiempre (CO), Huellas de la memoria (MX), Juan Ángel Urruzola (UY), Magdalenas por el Cauca (CO), Madres y Familiares de Uruguayos Detenidos Desaparecidos (UY), Pablo Conde (UY), Resistencias Tipográficas (AR): Walterio Uranga, Paula Doberti, Javier del Olmo, Hilda Paz, Gabriel Serulnicoff, Clara Albinati, Hernán Cardinale, Larisa Chatelet, Hugo Vidal, Silvana Castro, Félix Torrez, Alicia Herrero, Samuel Montalvetti, Lorena Pradal, Claudio Mangifesta, Gabi Alonso, Luis Pazos, Reina Escofet, Rubén Sassano, Virginia Corda, Damián Cabrera, Lía Colombino, Lucía Bianchi, Patricia Salatino, Freddy Fernández, Lucas Quinto, Colectivo La escofina, Grupo SURes, G.R.A.S.A., 4 Gatos Colectivo de Arte, Magianegra Letterpress, Imprenta Boquerón, Artistas para el pueblo, Colectivo Independencia Imaginaria, Red de Conceptualismos del Sur, Gráfica en Resistencia, Escuadrón Guillemet, Alejandro Thornton, Amador Fernández Savater, Artistas Solidarios, Edén Bastida Kullick, Laura Kuperman, Múltiple Romero, Andrea Trotta, Andrés Garavelli, Cintia Orellana, Cooperativa Gráfica La Voz de la Mujer, Diego Lazcano, Ernesto Pereyra, Escuela de Feminismo Popular Nora Cortiñas, Gabriel Pasarisa, Gonzalo Crespo, María Eugenia Redruello, Mónica Damario, Norberto José Martínez,

Ramiro Álvarez, Vanina Prajs, María Inés Afonso Esteves, Raquel Masci, Juan Pablo Pérez

Organización y producción
Proyecto CasaMario, Facultad de Artes (Udelar), Red Conceptualismos del Sur

Curaduría
Camila Arbeláez, Sebastián Alonso, Gabriel Peluffo Linari, Fernando Miranda

Asistencia curatorial
Manuel Gallardo

Producción ejecutiva
Cecilia Otero

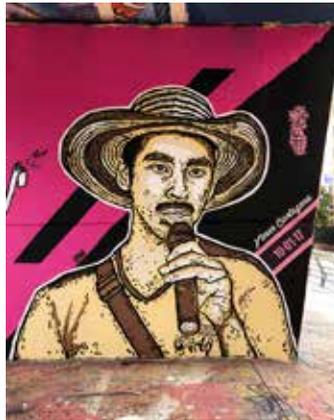
Asistencia de producción ejecutiva
Sabrina Amaro, Florencia Algorta

Producción museográfica
Manuel Chelle, Martín Goncalves

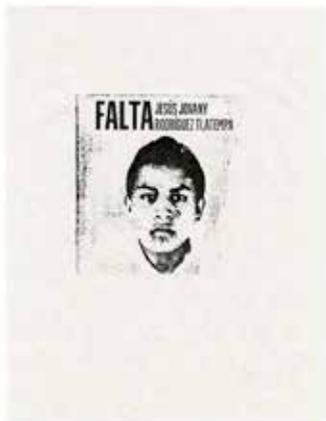
Montaje
Adriana Lucía Izquierdo (MX), Micaela Fernández, Alessandra Christine (BR), Martina Mansilla (AR), Manuel Chelle

Comunicación
Cecilia Otero

Diseño gráfico
Juan Palarino



■ DjLu Juegasiempre
De la serie *Nos están matando*,
2018 a la fecha
Fotografía digital, aerosol a muro
y estencil
Colombia
Cortesía del artista



■ Demián Flores
Archivo Gráfico. La Curtiduría/ Gráfica Móvil, 2014
Instalación. 43 impresiones digitales, fieltro, acrílico, linóleo, rodillo, tinta negra para linóleo y papel México
Cortesía del artista



■ Demián Flores
Ayotzinapa #ArchivoGráfico, 2015
Video digital, 4' 37"
Producción: Colectivo Melí Meló Cultura
Realización: Paloma Oseguera, Mónica Moreno, Mariana Guerra, Jorge Hasbun, Juan Pablo San Esteban
México
Cortesía de lxs artistxs

Archivo Gráfico es un banco de imágenes con distintos núcleos visuales. En Ayotzinapa reconocemos la realidad caleidoscópica de nuestros tiempos confusos, de nuestros sentimientos contradictorios, del estado general de violencia que no solo nos oprime y afecta en nuestras vidas cotidianas, sino que, además, nos contamina íntimamente hasta formar parte esencial de nuestra angustia existencial. Los grabados son espejos de la realidad y testigos de nuestros tiempos. Son un homenaje a las personas desaparecidas en México.

Demián Flores







■ **Juan Ángel Urruzola**
De eso no se habla, 2003-2023
 Instalación; caja de 150 x 100 x 30 cm con impresiones digitales y dos fotos digitales de 40 x 40 cm enmarcadas en 82 x 62 cm
 Cortesía del artista

Esta serie fue inicialmente fotográfica y luego devino instalación. Surgió después de haber participado en la Bienal del Mercosur en el año 2003, en Porto Alegre. Toda

la movida que significaba el envío de mis imágenes por una empresa transportista me hizo reflexionar sobre el tema; al llegar a la bienal descubrí enormes cantidades de cajas y cajones para el traslado de diversos tipos de obras de arte. Ya de regreso en Montevideo, solicité al Museo Blanes poder acceder a sus depósitos, donde pude realizar una de las imágenes que al año siguiente obtendría un premio adquisición en el Salón Nacional de Artes Visuales.

Me interesó mucho ese depósito de obras, esas obras no visibles, encajonadas. Quise ver allí un paralelo con la temática de la memoria: los desaparecidos en nuestro país eran un tema silenciado, de eso no se hablaba. Empezó el gobierno de Jorge Batlle (2000) y la temática de los desaparecidos recién comenzaba a ser para el Uruguay un “estado del alma”. En los noticieros no se hablaba sobre el tema y eso me hizo relacionar este trabajo con la película de María Luisa Bemberg *De eso no se habla*. Había trabajado con María Luisa en su película y me interesó ese síntoma, tan de nuestra sociedad, de no hablar de las cosas que molestan. Pasaron más de 20 años de esa serie inicial. Hace 9 años hice una instalación con el mismo concepto; en lugar de fotografiar las cajas, las instalamos en el Museo de la Memoria de Porto Alegre y en ellas puse imágenes de brasileños desaparecidos por la dictadura militar que asoló Brasil a partir de 1964.

En esta ocasión y para *Giro gráfico*, me solicitaron hacer nuevamente una instalación de la serie *De eso no se habla*. En la caja vemos a Gerardo Gatti Antuña, quien era obrero gráfico, estaba casado, tenía tres hijos y era un destacado militante sindical del Sindicato de Artes Gráficas y de la Resistencia Obrero Estudiantil (ROE). Fue militante de la Federación Anarquista y fundador de la Convención Nacional de Trabajadores. Fue reiteradamente vigilado y encarcelado, en Uruguay, bajo

medidas prontas de seguridad, tanto en la Jefatura de Policía como en el Centro General de Instrucción para Oficiales de Reserva (CGIOR). Luego del golpe de Estado de 1973, se radicó en Buenos Aires con su familia; allí participó en la reorganización de grupos de resistencia y fue uno de los fundadores del Partido por la Victoria del Pueblo (PVP). El 9 de junio de 1976 fue secuestrado en su domicilio, en Buenos Aires, por un grupo de personas vestidas de civil y fuertemente armadas. Fue llevado al centro clandestino de detención y torturas Automotores Orletti, donde fue visto con vida por última vez entre el 13 y el 17 de julio de 1976. Su hija Adriana, militante montonera, también cayó en manos de los militares y fue asesinada.

Los militares uruguayos decían querer negociar la libertad de Gerardo a cambio del dinero que tenía el PVP. Estas negociaciones se realizaron a través de Washington Pérez, exsindicalista que actuó como mensajero y pudo ver a Gerardo Gatti muy torturado en Automotores Orletti. La negociación finalmente se rompió, Pérez y su familia se exiliaron y así denunció este operativo y a los represores que pudo identificar. Gerardo continúa desaparecido.

En la otra cara de la caja también está presente Ileana Sara María García Ramos, quien fue secuestrada en su domicilio, en Buenos Aires, el 21 de diciembre de 1977, junto con su esposo Edmundo Dossetti y otro compañero que convivía con ellos (se presume que se trataba de Alfredo Bosco), por personas vestidas de civil que portaban armas largas, dijeron ser policías y se desplazaban en tres autos. Los tres permanecen desaparecidos. La hija de la pareja, Soledad Dossetti García, de 7 meses, fue dejada con el portero, quien luego la entregó a sus abuelos.

Las fotos que acompañan esta instalación forman parte de la serie original de 2003 y en la primera aparece Victoria Lucía Grisonas

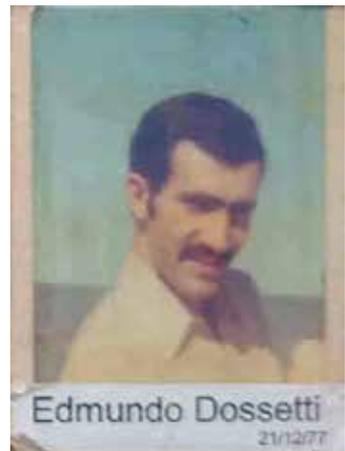
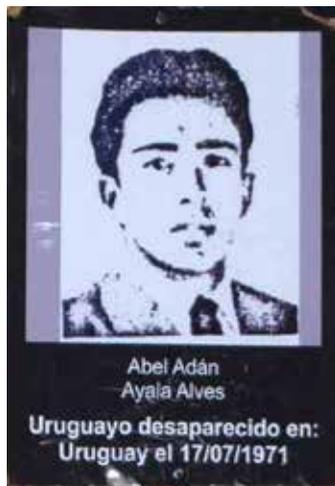
Andrijauskaite. Victoria Lucía nació en Argentina y era ciudadana naturalizada uruguaya, fue militante de la Federación Anarquista Uruguaya y de la Organización Popular Revolucionaria 33 Orientales (OPR 33). Cuando su compañero Roger Julien fue requerido por las Fuerzas Conjuntas, en mayo de 1973, se fueron del país para instalarse en Buenos Aires, junto con su pequeño hijo Anatole. Allí nació su segunda hija, Victoria. El 26 de setiembre de 1976, con un violento operativo en el que participaron represores de la Policía Federal y el Ejército argentino, en el marco de la coordinación del Plan Cóndor, hombres armados irrumpieron en la casa familiar. Roger murió durante el operativo y los vecinos fueron testigos de las torturas a las que sometían a Victoria en plena calle. Ella y sus hijos, Victoria, de 1 año y medio, y Anatole, de 4 años, fueron secuestrados y llevados al centro clandestino de detención y torturas Automotores Orletti. Los niños serían trasladados, primero, a Montevideo y luego a Santiago de Chile, donde fueron abandonados en una plaza. Varios años más tarde, fueron encontrados y recuperaron su identidad. Su madre Victoria, quien tenía entonces 31 años de edad, continúa desaparecida.

En la segunda foto aparece Nebio Melo Cuesta. Nebio era de Mercedes (Soriano), era periodista, estudiante de la Facultad de Humanidades y militante del Partido Comunista Revolucionario. En enero de 1974 se fue a vivir a Argentina junto con su esposa e hija. Fue secuestrado en Buenos Aires, el 8 de febrero de 1976, junto con su amigo y compañero Winston Mazzuchi mientras estaban en el bar Tala, ubicado en Estación Belgrano (Ferrocarril Mitre, línea C Retiro-Tigre). En ese operativo, participaron efectivos militares e integrantes de la Policía Federal Argentina fuertemente armados.

Posiblemente fueron mantenidos secuestrados en el centro clandestino de detención

y torturas de Campo de Mayo y en el Penal de La Plata. A partir de algunos testimonios, también se presume que podrían haber sido trasladados en forma clandestina a Montevideo y mantenidos en el centro clandestino de detención y tortura conocido como “la casona de Punta Gorda”, o 300 Carlos R o “infierno chico”, en el marco de las acciones del Plan Cóndor. Nebio era el hijo de Luisa Cuesta, quien sería fundadora de Madres y Familiares de Uruguayos Detenidos Desaparecidos.

Juan Ángel Urruzola



■ **197 carteles de mano originales con fotografías de uruguayos detenidos-desaparecidos durante la última dictadura cívico-militar, utilizados en las Marchas del Silencio por sus madres y familiares, 1996 a la fecha**
Impresión digital sobre papel y cartón con varilla de madera
Acervo de Madres y Familiares de Uruguayos Detenidos Desaparecidos, Museo de la Memoria

En Uruguay, las detenciones arbitrarias, torturas, ejecuciones extrajudiciales y desapariciones forzadas durante el período de terrorismo de Estado (que tuvo lugar entre 1968 y 1985) fueron prácticas sistemáticas lideradas por las fuerzas de seguridad e inteligencia de la dictadura, en el marco de la Doctrina de Seguridad Nacional, que operó a nivel transnacional. Las desapariciones ocurrieron en el marco de la cooperación represiva entre los países del Cono Sur. Las víctimas fueron, en su mayoría, secuestradas en Argentina, pero también en Bolivia, Brasil, Chile, Colombia, Paraguay y Uruguay, y trasladadas entre los países, en una política de eliminación del llamado “enemigo interno”.

Con el objetivo de mantener viva la memoria de nuestros seres queridos, exigir su búsqueda y asegurar que estos crímenes no se repitan, la Asociación de Madres y Familiares de Uruguayos Detenidos Desaparecidos se consolidó en 1983 al unir los esfuerzos de tres colectivos de familiares, tanto en Uruguay como en el exterior: Asociación de Familiares de Uruguayos Desaparecidos (AFUDE), fundada en Europa por exiliados, Familiares de Uruguayos Desaparecidos en Argentina, que trabajaba desde 1977, y Familiares de Uruguayos Detenidos Desaparecidos en Uruguay, que lo hacía desde 1982. Nuestra labor, centrada en la memoria y la búsqueda de las personas detenidas desaparecidas durante el período de terrorismo de Estado, coadyuva para

identificar y juzgar a los responsables de las desapariciones y ejecuciones extrajudiciales, preservar la memoria histórica y asegurar garantías de no repetición. Durante estos 40 años, hemos trabajado incansablemente para utilizar los canales institucionales, presentando denuncias a nivel nacional e internacional, así como generando activación ciudadana sobre la importancia de la memoria, la verdad y la justicia.

Desde la recuperación democrática, en 1985, Uruguay ha enfrentado un complejo proceso de búsqueda de verdad y justicia. Inicialmente, se conformó una comisión investigadora parlamentaria para esclarecer la situación de los desaparecidos, basada principalmente en testimonios de familiares y testigos, y cuyo trabajo fue bloqueado por la aprobación de la Ley de Caducidad de la Pretensión Punitiva del Estado, en 1986. A pesar de intentos plebiscitarios para derogarla (en 1989 y 2009), la ley se mantiene vigente. En el año 2000, el gobierno impulsó la Comisión para la Paz: era la primera vez que se reconocía por parte del Estado la existencia de personas detenidas desaparecidas. La comisión estaba enfocada en recopilar información sobre desapariciones forzadas, aunque tuvo magros resultados.

En el año 2005, bajo el gobierno de Tabaré Vázquez, se logró el ingreso a los predios militares y el acceso a algunos archivos militares, lo que significó un gran avance en materia de búsqueda y de verdad. En 2015, se creó el Grupo de Trabajo de Verdad y Justicia, que intensificó la búsqueda de restos en terrenos militares, una labor que culminó en 2019. Posteriormente, la Ley 19.822 de ese mismo año transfirió la responsabilidad de la búsqueda a la Institución Nacional de Derechos Humanos. A pesar de estos esfuerzos, los avances han sido lentos, obstaculizados por la falta de cooperación de exmilitares y la ausencia de documentación fehaciente.

Reafirmamos que la desaparición forzada es un delito de lesa humanidad, una violación continua y permanente de los derechos humanos cometida por los Estados, por acción u omisión. Es responsabilidad de los gobernantes realizar todas las acciones necesarias para sentar las garantías de no repetición. Han pasado más de 50 años, muchas personas ya no están entre nosotros. ¿Hasta cuándo? La sociedad demuestra su consenso sobre la necesidad impostergable del esclarecimiento de la verdad exigiendo respuestas al Estado. Nuestros familiares eran luchadores sociales que soñaban con un mundo más justo, más igualitario, con un mundo mejor. Les recordamos no solo como soñadores y militantes, sino desde su lado más humano, desde su vitalidad, su entrega, sus ideas, gustos y alegrías.

Su memoria continúa viva en nuestro presente, en cada persona, joven trabajador y estudiante, en todo aquel y aquella que deja su tiempo y esfuerzo extendiendo solidaridad, y es por ello que nuestra lucha no es en vano. Por ello, hoy seguimos recordándoles, sabiendo que no estamos solos.

Porque “Todos Somos Familiares”, seguiremos sembrando margaritas por Verdad, Memoria y Justicia. Nunca más terrorismo de Estado.

Madres y Familiares de Uruguayos Detenidos Desaparecidos



TO
2-2

ROSALBA BICHELINA

ALBERTO FUENTES
17/06/72

JUAN CARLOS

MANUEL LIBERTE
6-6-76

MARY LI
19 DE JUNIO

WASHINGTON QUERO

CARLOS BELVISO
O'COR
VICIO ARCE
1971

WASHINGTON QUERO



RUBEN PRIETO 20-3-79



OSCAR 9-79



Alfonso
Pereira
Uniprensa del 1977
01/07/1977



LILA EPELBAUM



FELIX RODRIGUEZ
14-10-79



EDUARDO OLIVERA 12-79



JUAN FELIX
CORREA



Edmundo Doesetti



ANDRÉ
da FONSECA





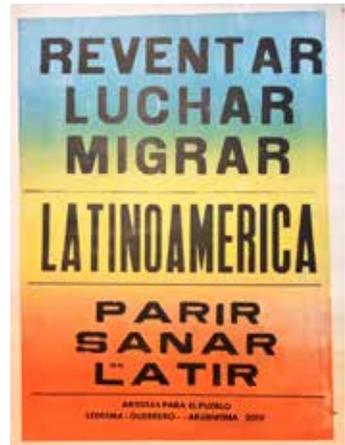
■ **Colectivo Huellas de la Memoria**
Huellas de la memoria, estrategia gráfica activa desde el 2013
 Instalación; zapatos e impronta sobre papel
 Medidas variables
 México
 Cortesía del colectivo

Huellas de la Memoria es un colectivo que, mediante la técnica de grabado, interviene los zapatos de las personas buscadoras de víctimas de desaparición forzada. En una de las suelas se registran los datos de la persona desaparecida y de la persona buscadora, mientras que la otra suela guarda un cálido mensaje dirigido a la víctima de desaparición. Ambas suelas se entintan y se imprimen en papel. El color de la tinta es generalmente verde, que representa la esperanza de encontrar con vida a la persona desaparecida; se imprimen en negro los casos de víctimas que han sido encontradas sin vida, y en rojo, los casos de personas buscadoras que han perdido la vida luchando por encontrar a sus seres queridos.

El resultado de esta intervención es un par de huellas que dan voz a los testimonios de esta constante confrontación contra el olvido y la negación de esta hostil realidad. Así, son los mismos zapatos los que dan cuenta de la complejidad que conlleva caminar en un entorno plagado de violencia, con la esperanza de un indicio.

La idea de este proyecto comenzó en mayo de 2013. Las primeras exposiciones contenían menos de 100 pares de zapatos con sus respectivas huellas. Con el tiempo y el acelerado incremento en los casos de desaparición, se fue complicando exponer la totalidad de las huellas, por lo que se ha optado por exposiciones más pequeñas.

Huellas de la Memoria busca ser una vía para el transitar vivo y activo de la memoria, un grito que exige verdad y justicia, pero también un abrazo a las personas buscadoras.





■ Archivo Resistencias
Tipográficas
*Muestra itinerante de afiches,
2015-2023*
Coordinado por Raquel Masci y
Juan Pablo Pérez
Argentina

Resistencias Tipográficas es un archivo y muestra itinerante que lleva 10 años de trabajo constan-

te, desde la primera muestra en noviembre de 2015, en el Centro Cultural de la Cooperación, Buenos Aires (Argentina). El archivo fue creciendo y ampliando la diversidad de materiales, colaboraciones y derivas gráficas, y llevando adelante pegatinas colectivas en las calles, en coyunturas precisas. A la vez, participó de espacios institucionales en la muestra *Giro gráfico. Como en el muro la hiedra*, en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) de Madrid (España, 2022), y en su reversión *Giro gráfico. Rumores y clamores del sur*, en el Museo de la Memoria (MUME) de Montevideo (Uruguay, 2023).

La palabra “resistencias”, en plural, por un lado, postula resistir colectivamente y dar mayor visibilidad al trabajo que aún perdura en el oficio de las tipografías manteniendo viva la técnica de impresión, a destiempo de las lógicas imperantes del capitalismo. Y por otro lado, resistir también es una forma de lucha frente a los embates del neoliberalismo en la región. En épocas donde el negacionismo es esgrimido por dirigentes políticos que reivindicaban los crímenes y delitos de lesa humanidad de la última dictadura cívico-militar argentina, el coro de voces impresas en diferentes papeles de colores, con tipos móviles de madera y metal, multiplican la palabra gráfica ante la embestida antidemocrática y antipopular de los poderes concentrados. El afiche parlante, entre la calle y la institución del arte, retoma la fuerza de lucha que agitó el gremio de los tipógrafos, primera organización de trabajadores en hacer una huelga en nuestro país, en el año 1878.

En esta ocasión, presentamos para el MUME una serie de afiches del archivo Resistencias Tipográficas en torno a la noción de memoria, junto a producciones recién incorporadas y piezas que fueron producidas al calor de lo urgente. Son afiches tipográficos que abordan problemáticas de la historia —en clave de metáfora

visual— que reverberan la politización del arte en las experiencias del presente. Resulta recurrente seguir explicitando el número 30.000, que se sostiene desde una ética militante en la persistencia y continuidad vindicativa de Memoria, Verdad y Justicia, por la defensa de la democracia y a modo de antídoto gráfico contra el negacionismo de ayer y hoy.

30.000 compañerxs detenidxs-desaparecidxs, ¡presentes! Ahora y siempre.

Raquel Masci y Juan Pablo Pérez

Artistas y colectivos participantes: Walterio Uranga, Paula Boberti, Javier del Olmo, Hilda Paz, Gabriel Serulnicoff, Clara Albinati, Hernán Cardinale, Larisa Chatelet, Hugo Vidal, Silvana Castro, Félix Torrez, Alicia Herrero, Samuel Montalvetti, Lorena Pradal, Claudio Mangifesta, Gabi Alonso, Luis Pazos, Reina Escofet, Rubén Sassano, Virginia Corda, Damián Cabrera, Lía Colombino, Lucía Bianchi, Patricia Salatino, Freddy Fernández, Lucas Quinto, colectivo La Escofina, Grupo SUREs, G.R.A.S.A., 4 Gatos Colectivo de Arte, Magianegra Letterpress, Imprenta Boquerón, Artistas para el Pueblo, colectivo Independencia Imaginaria, Red Conceptualismos del Sur, Gráfica en Resistencia, Escuadrón Guillemet, Alejandro Thornton, Amador Fernández Savater, Artistas Solidarios, Edén Bastida Kullick, Laura Kuperman, Múltiple Romero, Andrea Trotta, Andrés Garavelli, Cintia Orellana, Cooperativa Gráfica La Voz de la Mujer, Diego Lazcano, Ernesto Pereyra, Escuela de Feminismo Popular Nora Cortiñas, Gabriel Pasařisa, Gonzalo Crespo, María Eugenia Redruello, Mónica Damario, Norberto José Martínez, Ramiro Álvarez, Vanaja Prajs, María Inés Afonso Esteves, Raquel Masci y Juan Pablo Pérez.

30.000

2 DE ENERO DE 1976
ANTICIPACION Y CONFIRMACION

**SE ESPERA UN
GOLPE
SANGRIENTO PARA
MARZO**

LOS SERVICIOS DE INTELIGENCIA
CALCULAN UNA CUOTA DE

30 MIL MUERTOS

HAROLDO CONTI

CARTA A RETAMAR - JUAN PEREZ 2023





cuerpos que vio pasar por el río Cauca mientras pescaba con su padre. Este proyecto de carácter personal será el punto de inicio, en 2008, para las acciones colectivas de Magdalenas por el Cauca, al que se unirá la poeta y artista visual Yorlady Ruiz.

En estos paisajes ribereños, monumentales balsas de 6 por 4 metros navegan a la deriva por las aguas del río Cauca. Sobre ellas van las imágenes de mujeres que sostienen en sus manos la fotografía de un ser querido, o los rostros de familiares que continúan a la espera de sus desaparecidos. En su precariedad, balsa e imagen son arrastradas por la corriente; no llegarán a buen puerto, están ahí para ser devoradas por el río en su paso efímero, después de haber sido acompañadas, e inevitablemente abandonadas, por balseros kilómetros atrás.



Hasta la fecha, las obras de Magdalenas por el Cauca han pasado por más de diez poblaciones ribereñas a lo largo del río que lleva el mismo nombre, lugares afectados por masacres y desapariciones forzadas en los últimos 30 años, como es el caso de la región de Trujillo (en el suroeste colombiano), azotada por una ola de masacres entre los años 1986 y 1994. En estas regiones, sus habitantes se han transformado en testigos y testimonio vivo de una violencia mezquina que ha engendrado más de 200.000 muertos y 100.000 desaparecidos en todo el país.



■ Magdalenas por el Cauca
La metáfora, 2008
Fotografías de archivo de 30 x 40 y 20 x 25 cm
Colombia
Cortesía de los artistas

Magdalenas por el Cauca se ha transformado en un amplio proyecto que cuenta con obras de *land art*, instalaciones e intervenciones en espacios públicos y performances realizadas en las inmediaciones del río Cauca.



Camila Arbeláez



■ Magdalenas por el Cauca
Los abrazos del río, 2009
Videoinstalación para el documental de Nicolás Rincón Gille 2' 00"
Cortesía de los artistas

A partir de una residencia artística otorgada por el Ministerio de Cultura de Colombia, el artista Gabriel Posada inicia una exploración estética del conflicto colombiano, a partir de sus recuerdos de infancia, de la memoria de aquellos



■ Clemencia Echeverri
Treno, 2007
 Video en pantalla dividida, 14' 14"
 Colombia
 Cortesía de la artista

Este canto fúnebre de 14 minutos de duración es una videoinstalación sonora de dos o más proyecciones enfrentadas. Construye un diálogo entre dos orillas del río Cauca, en Colombia, sumergiendo al espectador entre el crecimiento del agua y los gritos, a través de llamados sin respuesta. Asistimos a una trenodia: un canto fúnebre por una catástrofe de orden político. Se trata de un lamento por las víctimas. En este caso, el lamento es tanto visual como sonoro: el espacio intermedio entre las dos pantallas se va llenando de imagen y sonido, de silencios y sombras. El sonido actúa como plataforma de un territorio por donde transitan el flujo del agua y la voz, evocando pérdida y violencia.



■ Pablo Conde
Si olvido, se hunde, 2023
 Intervención de sitio específico en la fuente central
 Impresiones offset, poliestireno.
 Dimensiones variables

En el vasto océano de la memoria, nuestros recuerdos son como barcos navegando por aguas cambiantes. A medida que estas experiencias líquidas se solidifican, emergen como un suelo firme que podemos explorar. La memoria, como el agua que se convierte en baldosa, se transforma en un terreno sólido. Aquí, los barcos de nuestro pasado se anclan, permitiéndonos caminar sobre huellas solidificadas de momentos significativos. Cada paso en este suelo inusual cuenta una historia única, revelando la textura de nuestra travesía.

No obstante, este suelo no es estático. Como el sol que derrite el hielo, el presente puede volver a convertir la memoria en un flujo líquido. Los barcos retoman su viaje, navegando por las aguas de la vida cotidiana. Este constante ciclo de solidificación y fusión no solo preserva nuestra historia, sino que también le otorga una dinámica única. En última instancia, la memoria, ya sea líquida o sólida, es un paisaje en constante cambio. Los barcos que navegan en sus aguas llevan consigo la carga preciosa de nuestras experiencias, y cuando el agua se convierte en suelo, nos brinda la oportunidad de caminar sobre las huellas de nuestro propio viaje. Este rincón peculiar de la existencia no solo es un registro del pasado, sino también un suelo sobre el cual construimos la comprensión del presente y del futuro.

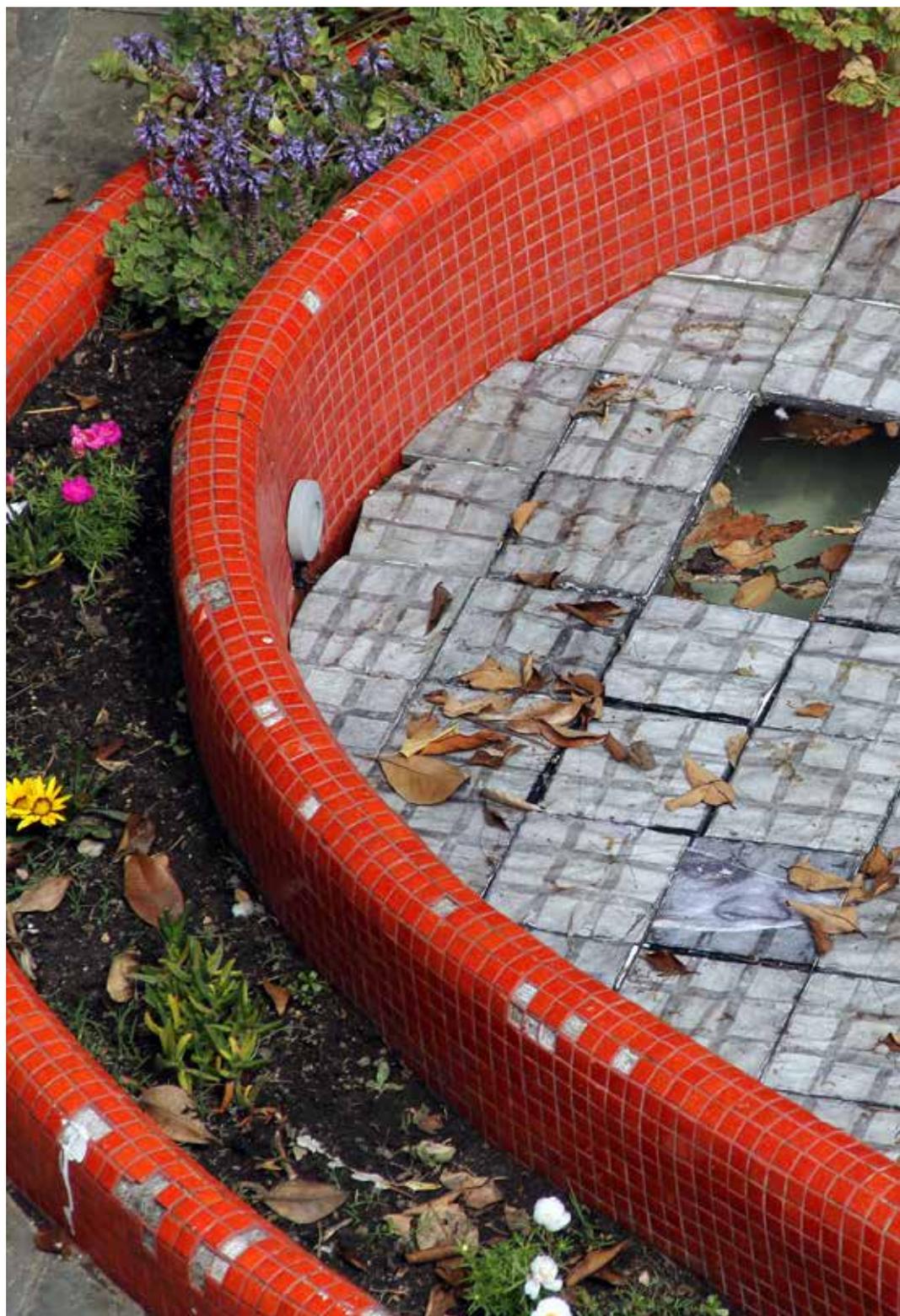
Diego Masi

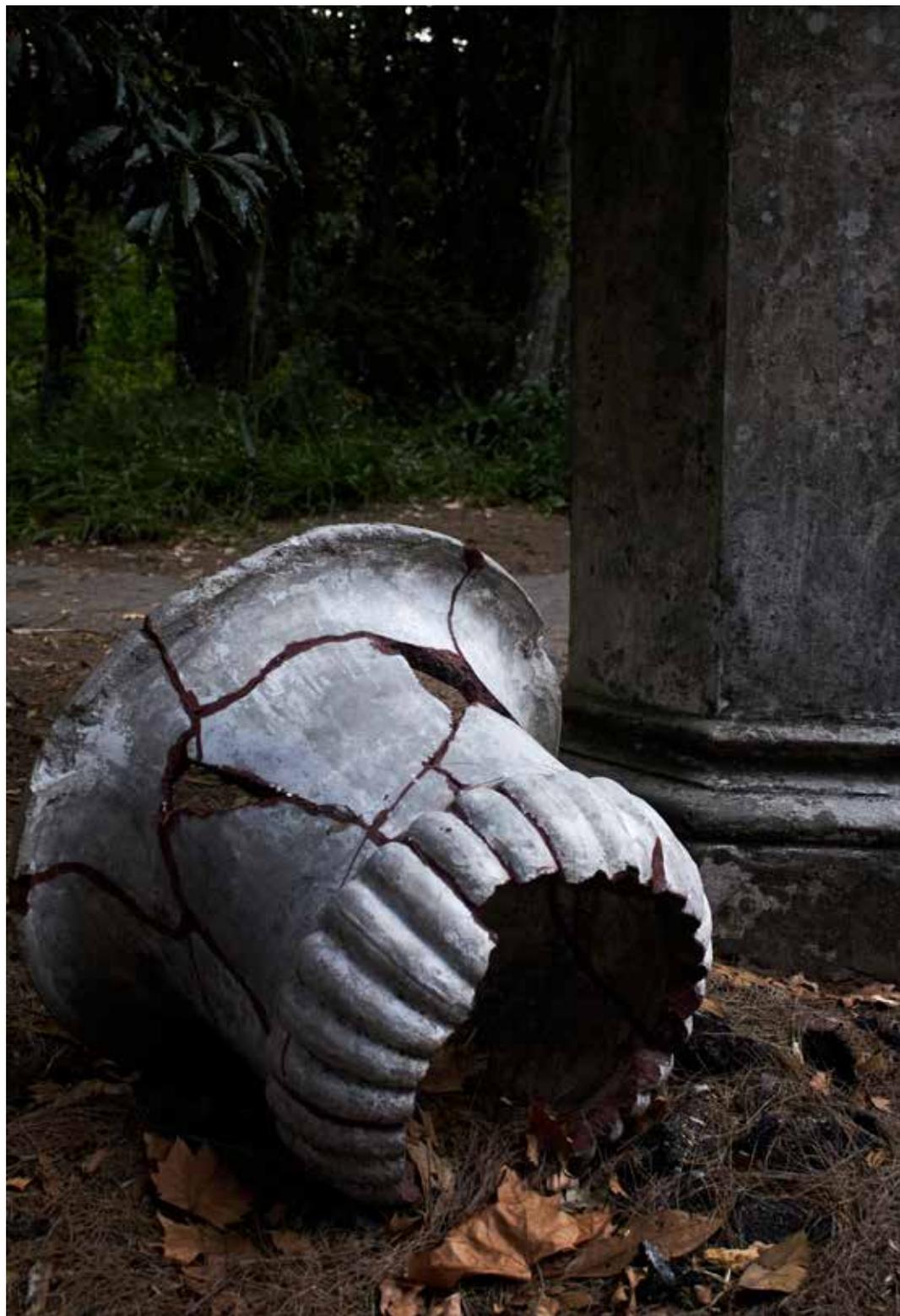


■ Pablo Conde
Las huellas siempre están, mediados de los años noventa a la fecha
 Intervención de sitio específico en cuatro puntos del parque Hormigón
 Dimensiones variables



■ Pablo Conde
Como la memoria, 2023
 Intervención de sitio específico en jarrón destruido del parque
 Pinturas látex, piedras, hojarasca
 Dimensiones variables

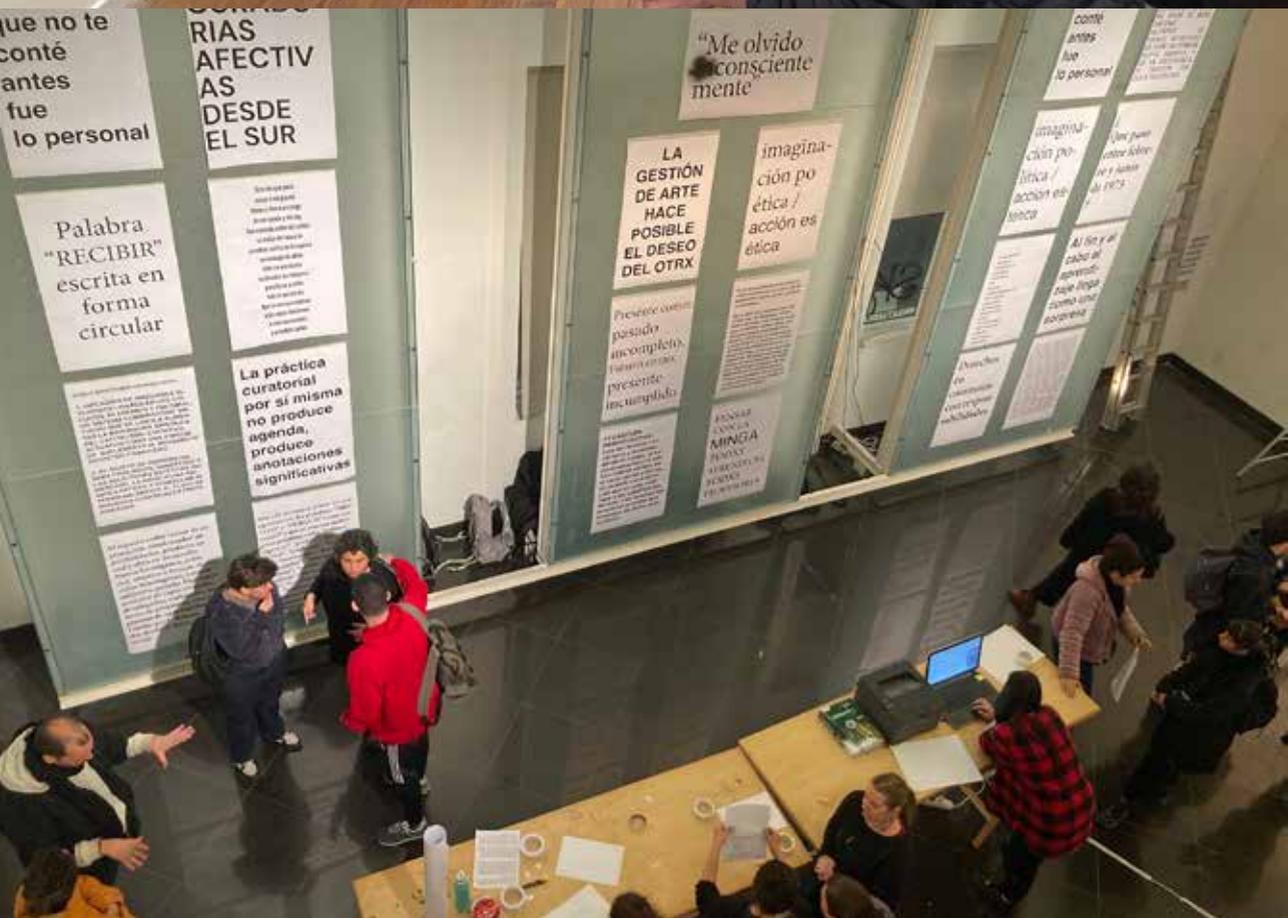


















TIEMPO
E FAVORECE
PERDÓN
OLVIDO
TIEMPO
CICATRIZA.
NADA ATENUA
MASACRE.
EL CONTRARIO.
TIEMPO
CESA
VIVIR
HORROR.

PAUL ZURITA / PARTES / GIRO GRÁFICO

AY AMOR, QUEBRADOS
CAÍMOS Y EN LA CAÍDA
LLORE MIRÁNDOTE.
FUE GOLPE TRAS GOLPE,
PERO LOS ÚLTIMOS YA NO
ERAN NECESARIOS, APENAS
UN POCO NOS ARRASTRAMOS
ENTRE LOS CUERPOS CAÍDOS
PARA QUEDAR JUNTOS,
PARA QUEDAR UNO AL LADO
DEL OTRO. NO ES DURO
NI LA SOLEDAD, NADA HA
SUCEDIDO Y MI SUEÑO SE
ALZA Y CAE COMO SIEMPRE,
COMO LOS DÍAS. COMO LA
NOCHE. TODO MI AMOR ESTÁ
AQUI Y SE HA QUEDADO.

PAUL ZURITA / PARTES / GIRO GRÁFICO

HABÍA TIERRA EN ELLOS Y
CAYABAN.
CAYABAN Y CAYABAN Y PASABA AÚ
EL DÍA Y PASABA LA NOCHE.
NO ALABAN A DIOS
QUE, SEGÚN LES DUEÑON, DUEÑA TODO ESTO.
QUE, SEGÚN LES DUEÑON, SABA TODO ESTO.

CAYABAN Y NADA MÁS DÍA,
Y NO SE HICERON SABIOS
NI INVENTARON UN CAVIO
NI IMAGINARON UN LENGUAJE NUEVO.
CAYABAN.

Y NO UNA CALMA Y NI UN TORMENTA
Y TODOS LOS OCEANOS VINERON
Y CAVIO Y TU CAVIO E IGUAL CAVA EL QUITARON
Y AQUEL REMOTO CAVIO DICE, CAVIAN

OH DND, OH NADIE, OH NINGUNO, OH TU
LO DND, IBA SI HABA NADA IBA
OH, TU CAVIO Y YU CAVIO, YO ME CAVIO HACIA TI,
Y EN EL DCCO SE NOS DESPIERTA EL ANIMO.

PAUL ZURITA / PARTES / GIRO GRÁFICO





ImAGiNaCiOn
PoLiTiCa-

ACCiON
esTétlCa



Índice de autores

A

Acento Frenético	109, 211
Alonso, Sebastián	39-59 99-103, 131-137, 214-215
Alvorada	257, 259
Appendino, Clarisa	139-151, 244-245
Arbeláez, Camila	73-83, 367
Archivo Itinerante de Gráfica	
Zapatista	42, 230-233
Archivo Sociedades en Movimiento	282
Artigue, Albert-Émile	308

B

Balbela, Nelson	308
Bastida Kullick, Edén	200, 202-203, 231
Bausero, Cristina	307
Beehive Design Collective	226-227
Bellini, Gilberto	309
Berni, Antonio	311
Bianchi, Lucía	285
Blanco, Marby	282
Blanes, Juan Manuel	52, 308, 310, 333
Blanes Viale, Pedro	308
Boglione, Riccardo	236, 246, 316
Boicot	52, 310
Borche, Tina	45, 46, 303
Bordados por Ayotzinapa	262, 264-265
Brigada Laura Rodig	285
Burguez, Claudio	178, 184-185

C

Cabrera, Nandy	179, 183
Cada	41, 47
Camnitzer, Luis	216, 332
Campos, Claudia	178, 184-185
Cardillo, Rimer	311-312
Carla Macabra	278
Carnevale, Graciela	139-151, 244-245
Carvajal, Fernanda	234
Casa de Balneario	274
Casa do Povo	285
Castellanos, Carlos Alberto	308, 332
Castellanos Balparda, Leandro	45, 302, 318
Castil, Aída	266
Castro, Analía	343
Castro Colimil, Gonzalo	227

Chales, Guillermo	291, 343
Cham	140
Chelle, Manuel	277
Colectivo Diverso Las Piedras	282
Comunidad de mujeres trans privadas de libertad	282
Conde, Pablo	75, 76, 368-371
Contestáble, Dante	301
Cortar el hilo	282
Costigliolo, José Pedro	332
Cristiá, Moira	153-161
Cromoactivismo	159, 257, 258
Cruje	178, 184-185
Cuerpo Puerco	109, 211
Custodio, Ana Sofía	291, 343

D

Da Costa, Leslie	291, 343
Davis, Fernando	105-115
Del Olmo, Javier	303
DjLu Juegasiempre	353
Donoso, Luz	106-108, 211
Dulce Polly	128

E

Echavarría, Juan Manuel	224-225
Echeverri, Clemencia	72, 74, 350-351, 368
Edelo	251-255
Escuela Nacional de Bellas Artes	41, 54, 98, 101-102 136, 137, 214-223
Errandonea, Jorge	158, 216
Escarcena, Alexandra	291

F

Feldman, David	250
Fernández Raggio, Agustina	50, 240-243, 282
Figari, Pedro	308
Figueroa, Graciela	211
Flores, Demián	79, 354-355
Frade, Ernesto	291, 294-295, 347
Fuentes Rojas	262, 322-323

G

García, Alejandra	282
Gastelú, Eugenia	291, 347
Giménez, Hugo	225
Gómez, Jay Lynn	250
González, Carlos	333
González, Sergio	234-235
Gran OM	319-321
Grupo de Arte Callejero	267, 272-273

Guache	20	Masi, Diego	368	Tiscornia, Jorge	133, 238-239
Guille Oten	282	Mazzarovich, Santiago	260, 282	Toxicómano	257, 259
Guimaraens, Silvana	290, 347	Mesa de bordado colectivo	282	Tucumán Arde	138-151, 244-245
Guzzo, Belén	291, 347	Mesquita, André	21-37, 266, 268-269	U	
H		Microutopías	274	Urcuhuaranga, Edinson	178-179, 182
Handler, Mario	100, 211	Miranda, Fernando	99-103	Urbomaquia	47, 260-261
Henaro, Sol	21-37	Mongan, Guille	21-37, 105-115	Urbe, Pablo	53, 134-135, 314-315
Hernández, Anheló	46, 217, 302-303, 311, 332	Monky	84, 88, 178-179, 182	Urruchúa, Demetrio	301
Herrera, Karen	291	Morales Píriz, Lucía	291, 347	Urruzola, Juan Ángel	356-358
Hijar, Cristina	61-71	Mosteiro Crosa, Carmela	291, 344	V	
Hijos Argentina	257, 259	Multimostrx	282	Valencia Donoso, César	234-235
Huamán, Yefferson	178-179, 182	O		Varas, Paulina	105-115
Huellas de la Memoria	60, 68, 362-363	Ospaaal	248-249	Vargas, Javi	312-313
I		P		Veracierta, Andrea	290, 344
Iconoclastas	267, 270-271	Padín, Clemente	130, 316	Vidal, Hugo	132-133, 238, 285
Iguíñiz, Natalia	47, 318-319		236-237, 246-247, 333	Vignale, Florencia	291, 343
Invernizzi, José Luis	53, 317-318	Palleiro, Carlos	46, 319-321	Villalobos Echeverría, Patricia	266
J		Pareja, Miguel Ángel	219, 220	Villar, Alfredo	85-97, 178-183
Jacoby, Roberto	38, 200	Pasafronteras	286-287	Vivas Nos Queremos Argentina	210, 309
K		Peluffo Linari, Gabriel	39-59, 131-137	Z	
Kermadec, Bénédicte	256-257		153-161, 211, 214-215, 315	Zlotnicki, Mario	220-221
L		Proyecto CasaMario	204-205, 240		
Labouverie, Jean-François	152, 256	Puig, Vicente	308		
Lapaz, Romina	282	R			
Lavastida, Hamlet	206	Renzi, Juan Pablo	143		
La Voz de la Mujer	263	Repetto, Antonella	291, 343		
Lázaro, Enrique	333	Resistencias Tipográficas	80		
Léger, Fernand	216, 218, 220		207-209, 324-327, 363-365		
Lemebel, Pedro	333	Romero, Juan Carlos	46, 200-201		
Longoni, Ana	21-37, 238	Romero De Torres, Julio	308		
López de la Torre, Ana Laura	234-235	Rosé, Manuel	309		
López de la Torre, taller	277	S			
López Rodríguez, Lucía	58, 278	Salgueiro, Elena	256-257		
Lu Fiera	282	Seade, Felipe	332		
M		Serigrafistas Queer	110, 257, 259, 278		
Madres y Familiares de Uruguayos		Sempol, Diego	117-129		
Detenidos Desaparecidos	79, 240-243, 358-361	Silva, Alessandra	290, 342		
Magdalenas por el Cauca	366-367	Sindicato de Manteros de Madrid	257, 259		
Mansilla, Martina	291, 344	Solanas, Fernando	256		
Marenales, Julio	40	Sosa, Charline	344		
Marker, Chris	43	Sosa, Natayha	291		
Marroche, Darío	274	Sosa Santos, Virginia	282		
Martín de los Tantos	277	Suárez, Sylvia	21-37		
Mas, Emilio	333	T			
		Tabárez, Natalia	347		
		Thomas, Chip	227-229		

TEATRO SOLÍS

Entre aguas, textos y visualidades

FACULTAD DE ARTES

El texto como imagen gráfica atronadora. Sobre la institucionalidad artística y cultural en tiempos de urgencias transversales
Seis intervenciones gráficas, revisitando cuerpos de textos y memorias difusas

ESPACIO DE ARTE CONTEMPORÁNEO

Giro gráfico. Rumores y clamores del Sur

CENTRO DE FOTOGRAFÍA DE MONTEVIDEO – FOTOGALERÍA PEÑAROL

Visiones ferroviarias: exploraciones fotográficas entre el archivo y el hoy

MUSEO JUAN MANUEL BLANES

Giro gráfico. Rumores y clamores del Sur

EAC SALA MIGUELETE

Archivos vernáculos: 17 relatos/versiones/resignificaciones sobre el pasado reciente

MUSEO DE LA MEMORIA

Solo aparece lo que antes pudo ser ocultado

URUGUAY

Proyecto
CasaMario

Facultad
de Artes

RedCSur

Itaú
Fundación

FI
FUNDACIÓN
INCENDIO
CULTURAL

ISBN: 978-9915-43-077-5



9 789915 430775