

Trasgrediendo los géneros. Activismos, performances y contracultura en la Buenos Aires de la posdictadura

María Laura Rosa /

Doctora en Arte Contemporáneo (UNED, Madrid), Investigadora Adjunta del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de Argentina por el Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género de la Universidad de Buenos Aires. Autora del libro "Legados de libertad. El arte feminista en la efervescencia democrática", Biblos, Buenos Aires, 2014. Es especialista en arte feminista y en arte latinoamericano.
CONICET/ Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género (UBA)
marialaurarosa@hotmail.com /

mercredi, 23 décembre 2015

Resumen : En el presente artículo analizaremos la operación subversiva tanto en el ámbito discursivo como en el corporal realizada por artistas como Ilse Fusková, Liliana Maresca y Batato Barea en la temprana posdictadura argentina. Sus propuestas trasgresoras nos llevan a reflexionar sobre la existencia de artistas que cuestionaron radicalmente la heteronormatividad, viviendo sus propios cuerpos como un territorio de experiencias políticas, las que inscribieron un legado para nuestro presente.

Résumé : Dans cet article, nous analyserons l'opération subversive, tant du point de vue psychique que physique, menée par des artistes telles que Ilse Fusková, Liliana Maresca et Batato Barea, aux premiers temps de l'Argentine post-dictoriale. Ces propositions transgressives nous incitent à réfléchir sur les parcours de ces artistes qui ont interrogé de façon radicale "l'hétéronormativité" en usant de leur propre corps comme champs d'expériences politiques, dont ils ont inscrit un héritage pour notre présent.

Mots-clés : Art Contemporain. Art Argentin. Performance. Underground. Actionnisme.

Palabras claves : **arte contemporáneo, arte argentino, performance, underground, accionismo.**

"Teníamos un entusiasmo maravilloso porque por fin nos habíamos sacado de encima la dictadura. Entonces, ¿a dónde íbamos? Íbamos a conquistar el mundo."

Liliana Maresca, *Frenesi*, 1994

Círculo underground, dictadura y posdictadura

Tras el golpe de estado del 24 de marzo de 1976 se produjo en el campo cultural argentino un corte abrupto de cara a las experimentaciones que se venían gestando desde los años 60. La profunda desarticulación de este ámbito debido a la desaparición, el exilio o el "insilio" (silencio o exilio interno dentro del propio país) de muchos de sus protagonistas, no fue saldado hasta varios años después de iniciada la democracia.

La dictadura redujo y luego paralizó la acción de varios grupos que luchaban desde finales de los años 60 por la liberación sexual, la autonomía de los cuerpos y el aborto : Unión Feminista Argentina (UFA), Movimiento de Liberación Femenina (MLF) y Frente de Liberación Homosexual (FLH). En un contexto en el que se abogaba por los cambios sociales, estos planteaban la imposibilidad de la revolución social sin antes llevar a cabo una sexual, es decir, el final del patriarcado debía producirse antes que el final del capitalismo. Junto a los encuentros de estudio y discusión teórica se combinaba el de la acción directa : volanteadas en la calle y boicot a eventos sexistas o en donde se sostuviera la patologización de la homosexualidad. También se realizaron fanzines y se desarrollaron publicaciones

como *Somos*, revista del FLH que salió entre 1973 y 1976 (SIMONETTO, 2014 : 9), o la revista *Persona* del MLF, que se publicó entre 1974 y 1982.

La represión del régimen generó el desarrollo de un movimiento cultural y artístico clandestino, el que también se manifestó a través de diferentes publicaciones (CERVIÑO, 2012). Esto dio origen a una cultura de catacumbas (KOVADLOFF, 1982) la cual continuó a través de otros canales durante la democracia en 1983.

Sin embargo unos años antes del retorno de las libertades, en 1981, asistimos a la necesidad de asociaciones y alianzas entre las/os artistas junto a una búsqueda de cruces irreverentes entre diferentes disciplinas. Artistas de teatro, plásticas/os y músicos de rock –círculo sumamente masculino pero en el que lentamente fue incorporando la participación femenina- confluyeron en esta necesidad de libertades creativas. Es así como se iniciaron colaboraciones entre ellas y ellos en espacios alternativos al circuito oficial del arte : cafés, bares, discotecas. Al respecto señalaron Daniela Lucena y Gisela Laboureau :

“La censura constituía una gran limitación externa que los artistas habían interiorizado : todos ellos compartían experiencias, interpretaciones y predicciones en relación con la represión y el accionar de la policía y los militares. Esta situación, sin embargo, más que generar reafición o retramiento, devino en la suma de esfuerzos en la intervención activa por parte de los artistas. Aunque no de modo consciente o programático, sus acciones resultaron en una trama de sociabilidad alternativa, vital, festiva y alegre, frente a los embates del terror dictatorial y sus secuelas durante la apertura democrática.” (LUCENA ; LABOREAU, 2013 : s/p)

Si bien fue el régimen quien relegó a las/os artistas a los sótanos, lejos de suprimirse años más tarde, fueron allí en donde se manifestaron propuestas rupturistas. (USUBIAGA, 2012)

Los espacios alternativos pronto comenzaron a multiplicarse y a conformar un circuito *underground* o contracultural, entendiéndose esto como aquellos lugares que alojaron propuestas artísticas alternativas a las institucionales o hegemónicas. Sótanos, locales nocturnos, discotecas o hasta una lavandería –nos referimos a la instalación colectiva *Lavarte* que Liliana Maresca junto a Ezequiel Furguele, Martín Kovensky, Marcos López y Alejandro Dardik realizaron en octubre de 1985-, fueron espacios factibles de exhibir obras, generando alternativas a los espacios institucionales tales como el Museo Sívori, Museo Nacional de Bellas Artes y las galerías Alberto Elía, Arte Múltiple o del Buen Ayre, donde exponían los consagrados o quienes comenzaban a serlo. Asimismo, en el ámbito teatral se conformó el *circuito off Corrientes*.

Cabe destacar cómo en estos ambientes de vanguardia artística, musical y teatral, las mujeres comenzaron a abrirse camino a través de propuestas creativas nuevas. En ese sentido no sólo les implicó el desafío de participar activamente dentro de los ambientes contraculturales sino también el de ampliar el lenguaje de las artes a través de la experimentación interdisciplinaria. Es así como se generaron tensiones entre mujeres y varones, desestabilizando la política sexual establecida. Si entendemos por política sexual a la estructura de relación que se va estableciendo entre los sexos, así como al estudio de las dinámicas de poder y hegemonía dentro de esa estructura, la presencia y circulación de las artistas dentro del circuito *underground* subvertía los roles asignados a su género a la vez que cuestionaba el peso de la domesticidad y el disciplinamiento impuesto a las mujeres durante la última dictadura militar.

En el campo teatral, pubs, discotecas y bares formaron el *circuito off Corrientes* en donde se revivieron algunas de las poéticas escénicas de los años 60 y del mítico Instituto Di Tella [1]. Así señaló María José Gabin : “En la primera época '86, '87, '88 había mucho trabajo en las discos porque se había retomado la tradición sesentista de la *performance*, una modalidad que hecha por nuestra generación revivía.”(GABIN, 2001 : 131) Este lenguaje se vio atravesado por los discursos de control, censura y tortura imperantes durante la última dictadura militar. Los cuerpos masacrados, atormentados y desaparecidos desencadenaron reflexiones diferentes sobre la corporalidad en relación con aquellos trabajos performáticos que los precedieron (BATTISTOZZI, 2011).

Por entonces se desarrolló intensamente la llamada *dramaturgia del actor*, las piezas no fueron escritas sino creadas a través del trabajo de improvisación y de los juegos previos al espectáculo. El dramaturgo Juan Carlos Gené (1929-2012) llamó a esta tendencia *escrito en el escenario*, ya que la obra iba del escenario al show sin pasar por el papel. Los mismos actores generaron su propio material apuntando a una creación colectiva. Las/os artistas trabajaron empleando sus propios cuerpos como un material potente y, al tomar influencias del lenguaje del happening y la performance [2], desarrollaron obras de carácter efímero de las que tenemos pocos registros capturados de manera informal por curiosos espectadores.

En relación con las/os artista que estudiaremos, tanto los espacios por donde circularon como los vínculos que establecieron con sus pares, privilegiaron los trabajos y las participaciones colectivas. La vivienda de Maresca ubicada en la calle Estados Unidos 834, en el barrio de San Telmo, fue el lugar en donde se dieron cita diferentes personalidades del arte y de la cultura : Ezequiel Furgiuele, Alberto Laiseca, Diego Kogan, Enrique Symns, Daniel Molina, Marcia Schwartz, Martín Kovensky, Marcos López, Alejandro Kuropatwa o Jorge Gumier Maier, con quienes trabajó en proyectos conjuntos, como *La Kermesse* - en donde participó Barea- (Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, 1986) y *La Conquista* (Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, 1991), o en los casos de Symns y Molina, con quienes formó parte de la revista *El Porteño*. Asimismo también desarrolló obras colectivas con Marcos López, Ezequiel Furgiuele y Elba Bairon. Ilse Fusková también buscó crear acciones y/o proyectos colectivos. A su vez, Fusková, Maresca y Barea participaron de la exposición colectiva *Mitominas 2*.

Deteniéndonos en la creación grupal de los trabajos de Batato Barea, éstos fueron parte del llamado *nuevo teatro argentino*, así indica Dubatti :

"(...) los creadores del nuevo teatro asumen su condición de "teatristas", es decir, su estado de disponibilidad para no encuadrarse en roles de autoridad específicos y fijos (director, autor, actor, etc.). Por otra parte, en complementariedad con esto, propician la creación grupal, hecho que determina una diferente concepción de la producción : los textos dramáticos, por ejemplo no son provistos por un autor antes del espectáculo, sino que nacen simultáneamente con este último a partir de improvisaciones grupales y de los múltiples aportes de cada uno de los miembros del equipo, desde la dinámica de la interpretación coordinada por un director o por el grupo." (DUBATTI, 1995 : 28)

En ese sentido cabe destacar el trío Barea-Urdapilleta-Tortonese, quienes llevaron a cabo varias de sus actuaciones performáticas en el mítico Parakultural [3].

Dentro del circuito *underground* las y los artistas idearon formas alternativas de creación, exposición, recepción y consumo de sus trabajos, contraviniendo con aquellas prácticas insertas en el mercado cultural. En esos lugares se manifestaron cuestionamientos a los roles de género tradicionales y a la identidad como algo fijo y estable a través del trabajo artístico. En ese sentido, la figura de Néstor Perlongher, de Jorge Gumier Maier o de Ilse Fusková fueron fundamentales para comprender la pervivencia de algunas luchas en relación con las libertades sexuales que, originadas en los años 70, continuaron durante los 80.

Disidencias sexuales, activismos y circuito underground

En los años 70 grupos feministas y gays iniciaron un proceso de reflexión crítica al sistema heteronormativo. Si partimos de que la vanguardia se presenta como una liberación del status quo, de las convenciones morales y de la propia estructura del lenguaje que las fundamenta, aquellas/os artistas que participaron dentro de los grupos feministas y activistas gays de los años 70, así como también los que se expresaron a través de publicaciones alternativas, fueron los referentes directos de las expresiones que luego se llevaron a cabo dentro del circuito *underground* durante los primeros años de la posdictadura.

Con la democracia y en el marco de todo un debate por los derechos humanos, se reactualizaron las luchas por las libertades sexuales y la despatologización de la homosexualidad. Así señalan Pecheny y Petracci : "En particular, la reivindicación de los derechos sexuales politiza relaciones sociales consideradas privadas o naturales, poniendo en

cuestión los límites instituidos entre lo privado y lo público, entre lo natural y lo social.” (PECHENY ; PETRACCI, 2006 : 44) En este contexto, la epidemia del Sida potenció el debate sobre las sexualidades :

“La epidemia del sida contribuyó a dar visibilidad, financiamiento y reconocimiento público, legal y político a movimientos de reivindicaciones en torno a la sexualidad y la diversidad sexual que históricamente habían estado excluidos de la legislación y las políticas públicas.” (PECHENY ; PETRACCI, 2006 : 66)

La figura de Néstor Perlongher funcionó como un puente que unió las luchas de los años 70 con la de los 80, a la vez que promovió prácticas activistas que generaron relaciones de complicidad con las feministas. Su vínculo con la escritora María Moreno y con la activista feminista Sara Torres, así como su participación en el periódico *alfonsina*, ya en época democrática [4], reflejaron su compromiso con la escritura como herramienta para la experimentación de líneas de fuga de la subjetividad dominante. Esto se percibió también en la decisión de emplear el seudónimo como firma a la hora de escribir en *alfonsina*, así comenta Tania Diz :

“El uso del seudónimo como forma de resistencia a las identidades de género es reactualizado tanto por María Moreno como por Néstor Perlongher en *alfonsina*. (...) [Néstor Perlongher] es varón y escribe con nombre de mujer. La firma es Rosa L. de Grossman. Y rosa es el color *kitch* de la feminidad, es el nombre burgués de una militante comunista – Rosa Luxemburgo–, es el lugar desde el que se despliega una lengua escandalosamente sexual y política.” (DIZ, 1911 : s/p).

Asimismo, la presencia de Perlongher en dos revistas *El Porteño* (1982-1992) y *Cerdos y Peces* [5] -esta última apareció como suplemento dentro de *El Porteño* en el año 1982, luego fue publicación independiente a partir de 1984-, ayudó a trasladar el debate de las libertades sexuales más allá de los círculos feministas y gays. En ese sentido también fue de gran importancia la columna que tuvo el artista Jorge Gumier Maier en *El Porteño*, quien en agosto de 1984 con un artículo titulado *La homosexualidad no existe*, desarrolló un fuerte activismo (GUMIER MAIER, 1984 : 86). [6] En su primer escrito sostuvo :

“La salida es convertir la homosexualidad como tematizable, en disparo al centro que la PRODUCE, PAUTA y MANTIENE para hacerla SOSTEN de la organización represiva de la sexualidad, mientras la veamos como ‘accidente’ de una minoría. No es cuestión de respeto y tolerancia sino de liberación sexual. O como dice ‘Anahí’ [7] : ‘El lugar del homosexual es ideológico.’” [Mayúsculas del autor] (GUMIER MAIER, 1984 : 86).

Ese mismo año Gumier Maier conformó el Grupo de Acción Gay, que editó dos números de la revista *Sodoma*, cuyas ilustraciones estuvieron a cargo de dos de sus miembros, el mismo Gumier Maier y el artista Marcelo Pombo. (CERVIÑO, 2013 : 328).

Sin embargo, las reivindicaciones lésbicas circularon más en relación con los movimientos feministas que con los espacios *underground*, [8] aunque algunos artículos hayan tocado este tema, por ejemplo la columna de María Moreno, *La Porteña* [9], dentro de la revista *El Porteño*. En este contexto encontramos la figura de Ilse Fusková (Buenos Aires, 1929) [10], quien desarrolló una labor creativa que la llevó desde campo de la fotografía al activismo callejero primero, para luego pasar al activismo lésbico a través de la escritura, con el fin de visibilizar a dicho colectivo. Aunque la ‘cuestión lesbiana’ recorrió con tensiones los debates desarrollados por las feministas de los 70, como señalan Benavente y Gentile, el lesbianismo como discurso político e identitario surgió en la Argentina con la reapertura democrática. (BENAVENTE ; GENTILE, 2013 : s/p) Para ello fue fundamental la figura de Ilse Fusková, quien junto a Adriana Carrasco y Josefina Quesada trabajaron en pro de la visibilidad de las lesbianas.

En 1986 Fusková junto a un grupo de feministas se reunieron en *Lugar de Mujer* [11] para idear acciones colectivas. Varias de ellas propusieron salir a la calle, obteniendo el rechazo de la mayoría. Recuerda Fusková :

‘Sólo Adriana Carrasco, Josefina Quesada [12] y yo nos entusiasmamos con la idea. Es así que nació *Grupo Feminista de Denuncia (GFD)*. Tres mujeres que se paran en la calle Lavalle, los sábados a la salida de los cines, desde las 21 a las 23 horas. De pie en la vereda, haciendo el signo feminista, las palmas a la altura de la cara y un cartel colgado al cuello en el cual se denunciaba algún acto de violencia ocurrido durante la semana. O algún tema de la vida de las mujeres que nos conmovía especialmente. (...) Durante las dos horas que permanecíamos allí nos veían aproximadamente mil personas’. (ROSA, 17/XI/ 2008)

El *GFD* actuó entre 1986 y 1988, conformando un antecedente importante para el accionismo feminista argentino.

Las acciones se repetían todos los sábados con diferentes lemas, recuerda Fusková :

“La violación es tortura’, ‘La mujer es la única dueña de su fertilidad’ o en cierta ocasión con las palabras de Golda Meir ‘Después de las 22 horas debería estar prohibido a los varones acceder al espacio público’. Esos y otros lemas irritantes provocaba la discusión entre la gente que nos miraba con sorpresa.” (FUSKOVÁ, 1998 : 65)

Este tipo de acciones se encuentran dentro de las primeras maniobras que implicaron a la calle y al campo artístico con el movimiento feminista argentino, las que tienen una genealogía que se inicia con UFA y los cortos cinematográficos realizados por María Luisa Bemberg. (ROSA, 2013 : 3-10)

Hacia 1988 las acciones comenzaron a declinar en pro de un activismo literario, es así como surgieron los *Cuadernos de Existencia Lesbiana* editados junto a Josefina Quesada y a Adriana Carrasco. Esta publicación originó la primera plataforma de análisis y difusión del pensamiento lésbico de Buenos Aires. Desde allí se reivindicó devolver a las lesbianas la mirada sobre su propio cuerpo y sobre su propia historia (CARRASCO ; FUSKOVÁ ; QUESADA, 2008). Los *Cuadernos...* salieron mensualmente hasta 1996. Estaban ricamente ilustrados por Josefina Quesada y por la misma Fusková, mientras que los escritos eran seleccionados por Fusková, Adriana Carrasco, Claudina Marek y otras. Fusková y sus compañeras buscaron reflexionar sobre el carácter paródico de la sexualidad (BUTLER, 1996) ; (BUTLER, 2007). Para ello tradujeron y publicaron escritos de Susan Sontag, Audre Lorde, Adrienne Rich, Kate Millet, Simone Weil, Charlotte Bunch –a quien Fusková realizó una entrevista [13] (Rosa, 17/XI/2008)- Mary Daly, Judy Grahn, entre otras autoras extranjeras. También se dio lugar a los testimonios de lesbianas argentinas y a la literatura de escritoras como María Moreno, Alejandra Pizarnik o a la poeta y artista plástica chilena Cecilia Vicuña.



Figura 1 - *Cuadernos de Existencia Lesbiana* nº 2, Buenos Aires, mayo de 1987. Tapa de Josefina Quesada.

La reflexión sobre el cuerpo y el deseo lésbico en este contexto originó la realización de la serie fotográfica *S/T* (1988) de Ilse Fusková, Adriana Carrasco, Vanessa Ragone y Marisa

Ramos, la cual fue pensada ex profeso para ser exhibida en la exposición *Mitominas 2. Los mitos de la sangre*, en el Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, a finales de 1988 (ROSA, 2014). Este trabajo estuvo formado por cinco fotografías que mostraban a una pareja de mujeres pintando su cuerpo con sangre menstrual. Las modelos posaban en escenas entre rituales y festivas, buscando romper con las imágenes construidas para y por el deseo masculino sobre la práctica sexual entre lesbianas.

A Fusková le interesó reivindicar la sangre menstrual como fluido energético cargado de vida, en oposición a la idea histórica de inmundicia y suciedad y de algo que hay que ocultar. Las fotografías se inspiraron en el libro *Sinceridad sexual*. Así nació el informe Hite de la socióloga y sexóloga estadounidense de origen alemán Shere Hite, específicamente en el relato nº 20 que aludía a la experiencia sexual lesbica en donde se señalaba :

"Tenemos sexo durante nuestros períodos, aunque no siempre. No se trata de que no queramos tocar la sangre menstrual, sino de no manchar las cosas que nos rodean. Durante nuestros períodos tenemos sexo oral concentrado en el clítoris, y sexo vaginal hacia el final de dichos períodos. La cosa más excitante que hemos hecho fue pintarnos mutuamente la cara y el cuerpo con nuestra sangre menstrual. Fue una increíble comunión con nuestros cuerpos, tanto interior como exterior. La sangre menstrual sobre la piel, da un color muy cálido, casi como de siena o tierra tostada. Cuando lo hicimos nos pareció muy natural. Parecíamos indias, o de cualquier otra raza, de esas que emplean pinturas. No fue repugnante en absoluto. Pero tal vez esto ocurriese porque nosotras ya no teníamos ninguna repugnancia hacia nuestra sangre menstrual, ni sentimientos negativos con respecto a ella" (HITE, 1977 : 224).

La serie fue el resultado del debate y la discusión que ocasionó dicho libro dentro del grupo. Se destacó el sentido ritual de la menstruación, situación que se podía observar en los trabajos. Una de ellos mostraba el perfil de una mujer siendo pintada en uno de sus senos. Exactamente sobre su pezón se posaba la mano de su compañera. Esta gesto remitía a una de las obras de la historia del arte más admiradas por Fusková y varias veces reproducida en los *Cuadernos...* por ser emblemática para sus lectoras : *Gabrielle D'Estrées y la Duquesa de Villars* (c. 1594) de la Escuela de Fontainebleau. Su relevancia se debía a la forma de representar a dos mujeres desnudas -quizás en situación de acicalamiento- y a la gran sensualidad contenida en el gesto. Por otro lado, si la mirada de quien observaba se concentraba en el pezón como elemento que condensaba el erotismo, al levantar la visión apenas unos centímetros más adelante observaba el pezón al descubierto de 'la pintora', casi escapando del marco visual. Muy del juego de opuestos de Fusková, aparecía lo desnudo y lo cubierto, lo insinuado y lo visto.



Figura 2 - Escuela de Fontainebleau, *Gabrielle D'Estrées y la Duquesa de Villars*, c. 1594.



Figura 3 - Ilse Fusková, Serie *S/T*, 1988.

La cuestión del ritual traía a la memoria las performances realizadas por Carolee Schneemann durante los años 70, artista referente para Fusková :

"El cuerpo femenino, en ambos sentidos [en relación al placer y al poder] es uno de los objetivos del movimiento de mujeres. (...) Estoy recordando en este momento a Carolee Schneemann, una cineasta que ya en 1963 –antes de la mística femenina de Betty Friedan– filmó su propio cuerpo como un territorio visual. También se filmó a sí misma haciendo el amor con su compañero, con una poética comprensión de la sacralidad de lo cotidiano. Pienso que explorar nuestro cuerpo es muchas veces el primer paso hacia una autodefinición". (FUSKOVÁ ; MAREK, 1994 : 41)



Figura 4- Ilse Fusková, Serie *S/T*, 1988.

Sin embargo, la particularidad de los trabajos con sangre menstrual radicaba, a mi entender, en la búsqueda de la artista por la liberar al universo lésbico de la visión patriarcal primero, y del sesgo feminista después. La lucha de Fusková y su grupo se centró en romper con el empleo de las lesbianas como objetos sexuales para la masturbación masculina. El valor –en tanto coraje– de utilizar la sangre en una época atravesada por el Sida [14], vino dado por el hecho de reivindicarla como elemento de energía física y espiritual a la vez que marca/signo categórico de la diferencia sexual. Este 'exceso' de cuerpo –en palabras de Teresa de Lauretis (De LAURETIS, 1999 : 92)– reescribía el imaginario lésbico en su erotismo, exuberancia y

sutileza. Para reescribir hay que atreverse a ir más allá de los límites establecidos, hacer estallar el lenguaje, tal como propuso Luce Irigaray para la recreación de una *otra* lengua que diera voz a los procesos psíquicos y físicos de las mujeres (IRIGARAY, 1994). El exceso y la hipérbole conformaron un contra-imaginario que buscaba ir más allá del discurso amoroso masculino y reinventar *otra* erótica y *otro/a* amor.

Más allá de todo lo señalado, esta serie fotográfica fue censurada por las mismas lesbianas que integraron la muestra *Mitominas 2*, quienes impidieron su exhibición por temor a su clausura. La misma, aún continúa sin ser exhibida dentro de una institución artística. Sin embargo, en aquel momento Ilse Fusková reaccionó ante lo sucedido : junto a Susana Muñoz realizaron una acción en los días siguientes a la inauguración de *Mitominas 2*. Así comentó Fusková :

"Nosotras preparamos en una gran bandeja de plata que tenía en mi casa, una serie de canapés para *Mitominas 2*. Colocamos sobre hermosas hojas verdes de lechugas, tampones. En el momento de la apertura de la muestra los repartimos, estaban tan bien hechos que muchos varones los tomaron y los llevaron a sus bocas ! Claro, ellos nunca habían visto que era un tampón. Con Susana escapamos ni bien terminamos la acción, muertas de risa" (ROSA, 8/VIII/2008)

La figura de Fusková fue fundamental para que los feminismos locales se cuestionaran la invisibilidad de las lesbianas, a la vez que vinculó activismo, arte y libertades sexuales. Su coincidencia con la artista Liliana Maresca y con el clown y performer Batato Barea dentro de la exposición *Mitominas 2*, nos lleva a reflexionar sobre las complicidades entre feminismo, arte y *underground* a la hora de trazar una genealogía sobre los debates entre identidades y cuerpos durante la posdictadura argentina.

Performances, cuerpos, identidades

La artista Liliana Maresca (Buenos Aires, 1951-1994) [15] desarrolló una producción diversa y prolífica en su breve e intensa existencia ya que prácticamente su ciclo creativo se extendió durante catorce años : desde 1980 a 1994. Exponente de la necesidad de establecer diálogos entre las distintas disciplinas durante la primavera democrática argentina, su casa/estudio, como ya indicamos más arriba, reunió numerosos personajes de la cultura y las artes. Adriana Lauria destaca al respecto : "Arman cofradías en donde se producen intercambios entre artistas visuales, músicos y teatristas que cooperan en variopintas experiencias." (LAURIA, 2008 : 10). Fueron en esas "cofradías" donde asistimos a cuestionamientos sobre los roles de género. Allí comenzaron las críticas a la heterosexualidad obligatoria y se pusieron en práctica libertades sexuales en un momento marcado por la epidemia del Sida.

En el año 1983 Maresca inició una serie de trabajos en conjunto con el fotógrafo Marcos López. Se trataron de fotoperformances en donde la artista posaba con algunas de sus obras realizadas con objetos tomados de la basura callejera. El paso por el taller de Emilio Renart (Mendoza 1925- Buenos Aires, 1991) –uno de los iniciadores del arte del objeto en Argentina- influyó para que tuviera una aproximación muy particular hacia ellos, buscando reencontrar las huellas de los usos originales de los objetos, con el fin de acentuarlas o de transformarlas. La idea del reciclaje determinó la búsqueda de trabajar con la basura, así comentó Jorge Coco Bedoya :

"[la basura]no como desecho, como dándole otra función, sino para trabajar con el objeto desde otra perspectiva, una cosa más energética, más portadora de sentido : nos íbamos a basurales, no es que buscábamos la basura urbana, nos instalábamos en ellos desde dentro." (MARCH ; WAIN, 2008 : 134).

El darle un sentido *otro* a lo que supuestamente ya dejó de servir también fue característico de los trajes que realizó para sus performances/actuaciones Batato Barea.

Las fotoperformances de Maresca, aunque retomaban un género cuyos orígenes argentinos se remontaban a los años 60, reflexionaban sobre la identidad, cobrando el cuerpo un lugar

central. Este hecho la llevó a integrarse con sus objetos/obras, conformando en algunos casos una unidad. Dada la extensión del presente artículo tomaremos sólo algunas de los catorce fotografías que integran *Sin título. Serie Liliana Maresca con su obra* (1983). Podemos pensar que en ella la artista reflexionó sobre la dimensión corporal de la experiencia femenina, la cual ha sido invisibilizada durante siglos en el terreno de la representación visual. El arte feminista como práctica cultural, generó nuevas perspectivas y significados en el campo de las visualidades. Esto nos permite pensar que Liliana Maresca buscó explorarse y pensarse a través de un cuerpo mediado por objetos, generando tensiones entre el yo, el deseo y el objeto. En la fotografía en la que la artista acuna a un gran carozo de durazno, la ambigüedad de éste, similar a una gigantesca vulva, parecería hablarnos de la fuerza fértil del cuerpo femenino. Uno de sus senos roza el extremo del carozo, cuyas grietas irregulares y sensuales, sus diferencias cromáticas y sus diversas texturas nos rememoran al órgano femenino.

Dado que el carozo había sido tallado en goma espuma por la misma Maresca –este objeto lamentablemente fue destruido- ; Adriana Lauria sugiere pensar que este trabajo plantea : “(...) la obra de arte gestada y parida como un hijo, que requiere similar amor y dedicación.” (LAURIA, 2008 : 21). También podemos agregar que tanto el deseo de gestación como el de creación artística han sido invisibilizados por el canon de la escritura y los relatos de la historia del arte, conformándose un linaje paterno que ha venido excluyendo de sus relatos a las artistas mujeres, sus trabajos y las facultades de éstas para enseñar y tener discípulas/os (SCHOR, 2007 : 111-129). Esta imagen de la *artista gestante de/acunando a la obra de arte establece así una inserción feminista en la política visual, ampliando el imaginario ficticio/real del orden representativo. Con ficticio/real me refiero a que si consideramos que la realidad está constituida por diversas normativas de género, sexo, etnia, clase, belleza, edad, etc., en constante transformación y que sus límites sufren desplazamientos y rearticulaciones según el imaginario visual y/o narrativo, son nuestras ficciones imaginarias las que traspasan el campo de la representación, ofreciendo otros escenarios a la realidad. Si como señala Félix Vogel : “(...) realidad es un sistema complejo, pues debe su existencia a una serie de anudamientos y feedbacks interrelacionados entre realidades reales y realidades ficcionales.” (VOGEL, 2011 : 24), Maresca intervino el campo visual produciendo un relato desde la diferencia sexual del deseo.*



Figura 5 - Liliana Maresca, *Sin título. Serie Liliana Maresca con su obra*, 1983

En otra obra la artista superponía a su cuerpo desnudo un torso femenino del que salían unos tubos que a modo de garganta y laringe –en la parte superior- o de intestinos –en la parte inferior, se extendían más allá de su sexo, ya que ella lo sostenía en la parte inferior con sus manos. Su rostro concentrado, con los ojos cerrados, parecía tensionar la categoría de objeto y sujeto, la carne y el metal. Sin embargo, el torso aparecía agujereado en la zona en donde se ubicaba uno de los pezones de los pechos y también en la región del corazón,

mostrando cierta violencia ejercida sobre él. La idea de prótesis viene rápidamente a la cabeza [16], pero en tal caso era defectuosa, nada que evocara el remplazo completo del cuerpo que cubría. Es posible pensar en una crítica a la objetualización del cuerpo femenino, pero también sostenemos que existió una re observación de los cuerpos femeninos atravesados por el sufrimiento, la represión, los tormentos y los embarazos clandestinos sufridos por las mujeres en los centros de detención de la última dictadura argentina. En la posdictadura se pensó sobre los cuerpos desde las resistencias, las libertades y el dolor. Desde esta mirada, los agujeros del objeto de Maresca pueden cobrar otros sentidos. María Gainza señala al hablar de estos objetos :

"Hay algo en ellos tosco, extraño y desgarrado, que evoca cuerpos mutilados, y a la vez una existencia en estado bravío y fragmentario, una iconografía del sufrimiento dentro de una realidad tan opaca e incoherente como la de los personajes del *Ulises* de Joyce." (GAINZA, 2006 : 25)



Figura 6 - Liliana Maresca, *Sin título*. Serie *Liliana Maresca con su obra*, 1983.

Siguiendo a Lynda Nead quien plantea que :

"No puede haber un cuerpo sin ropa que sea 'otro' del desnudo, porque el cuerpo siempre está en representación. Y, puesto que no cabe el recurso a un cuerpo semióticamente inocente y sin mediaciones, debemos contentarnos con investigar las diferentes maneras en que los cuerpos de las mujeres son representados y con promover nuevas imágenes corporales e identidades nuevas." (NEAD, 1998 : 34)

Liliana Maresca propuso en los años 80 nuevas formas de representación de las mujeres, buceando en la diferencia sexual. Por ello sostenemos que sus trabajos pueden ser vinculados con las investigaciones que por entonces realizaba Ilse Fusková en materia de deseo y visibilidad lesbica.

Aunque Liliana Maresca no se autodesignó feminista, sí conoció, participó y circuló por ambientes en donde se dieron discusiones feministas, por ello la consideramos una exponente de la libertad femenina, autoconsciente de la diferencia sexual. Julia Antivilo Peña refiere a la cuestión del cuerpo como una temática central para las artistas feministas :

La práctica artística y la producción de nuevos significados principalmente para el cuerpo de las mujeres fue la inscripción de su compromiso político. El cuerpo, fue el sitio desde donde politizar sus obras pues éste había funcionado -y sigue- como un dispositivo de símbolos y objeto de las representaciones e imaginarios que se han construido social y culturalmente sobre las mujeres." (ANTIVILO PEÑA, 2006 : 50-51)

En las obras de Maresca aparecen cuestionamientos sobre la construcción de lo femenino tomando a su cuerpo desnudo como un dispositivo político.

En relación con lo señalado, la artista realizó diez años más tarde una fotoperformance que fue publicada en la revista *El libertino*, en octubre de 1993. Esta vez el fotógrafo fue Alejandro Kuropatwa. La misma era la continuidad de una obra anterior que había sido presentada en el Casal de Catalunya : *Espacio disponible. Apto todo destino* (1992). En *Maresca se entrega todo destino* Lauria señala que :

“El medio gráfico se convierte en soporte de la obra y determina que su modo de existencia sea el del múltiple. (...) El procedimiento empleado le permite a la artista llegar a un público heterogéneo y esta circunstancia, sumada a lo provocativo de las imágenes, origina una comunicación en la subyacen comentarios irónicos acerca de la relación prostibularia entre arte y dinero.” (LAURIA, 2008 : 22).

Catorce fotografías en secuencia la mostraban en posiciones sugerentes llegando a la desnudez. El relato secuencial no va de lo vestido a lo desnudo, no tiene un orden lógico, sino que por el contrario, la gráfica jugaba con la idea de tiras de contactos de poses espontáneas. Pero en el medio de uno de esos cuadros aparecía la leyenda “La escultora Liliana Maresca donó su cuerpo a Alex Kuropatwa –fotógrafo-, Sergio de Loof –trend setter-, y Sergio Avello –maquilladora- para este maxi aviso donde se dispone a todo”, más abajo, en la zona central continuaba : “Maresca se entrega todo destino 304-5457”. Finalmente firmaba la producción, Fabulous Nobodies, productora de Roberto Jacoby y Kiwi Sainz.



Figura 7 - Liliana Maresca, *Maresca se entrega todo destino*, 1993, fotoperformance.

Maresca empleó una revista que se autodenominaba *mensuario de relatos eróticos*. La misma había aparecido en abril de 1992 y en cierta manera su surgimiento tenía que ver con aquellos debates por las libertades sexuales de los 80, sin embargo el tono juguetón la diferenciaba del reivindicativo que caracterizaban a las publicaciones diez años antes. La artista se valió de la erótica de *El libertino* para desarrollar una obra performática y conceptual. Luego de la publicación de la obra/anuncio Maresca se fue de viaje a Europa, en donde se quedó dos meses. Al regresar hizo una selección de los llamados recibidos :

“Esta es la primera vez que tengo retorno con una muestra. El público es gente que está fuera del circuito de la plástica, no me llaman para decirme ‘qué buena tu obra’. En general la captación es más elemental, evidentemente cuanto más elemental, más llegás a la mayoría de la gente.” (SÁNCHEZ, 1993 : 25)

Efectivamente, dentro de sus intereses estaba el contacto con la gente y principalmente el amor : “Yo, con mi obra, estoy hablando del amor, del encuentro, de la amistad con otro. Estoy rescatando la posibilidad de disfrutar de mi cuerpo que no se hizo para sufrir sino para gozar.” (GAINZA, 2006 : 47)

Sin embargo, la fragilidad de éste ya comenzaba a percibirse : el HIV con el que ella convivía avanzaba silenciosamente. Por todo ello *Maresca se entrega todo destino* es una obra

compleja que puede abrir a más interpretaciones que las ya señaladas por la especialista Adriana Lauria : la crítica irónica a la objetualización del cuerpo de las mujeres ; la relación prostibular entre arte y mercado (LAURIA, 2008 : 22). Podemos agregar que la noción celebratoria del cuerpo femenino en las performances de artistas feministas anglosajonas de los años 70 había dado paso en los años 80 y tempranos 90 “(...) a una exploración del cuerpo obsceno y de aspectos transgresivos de la sexualidad femenina”, según indica Nead. (NEAD, 1998 : 114). En ese sentido, Maresca no contó con antecedentes artísticos al respecto ya que en Buenos Aires no tenemos –según lo investigado hasta ahora- alguna creadora que empleara los medios de comunicación para ofrecerse públicamente como parte de una obra, este hecho marca la singularidad de su trabajo.

Tanto el voyeurismo como la fetichización que la artista empleó, generaron una política de la transgresión erótica con los que creó conciencia acerca de la representación, la sexualidad y el cuerpo femenino. Desde la obscenidad con que la artista se ofrecía ‘a todo destino’ habló de su total entrega en un momento de difícil fragilidad física. Esta transgresión en tanto cuerpo femenino, cuerpo enfermo, cuerpo erótico disponible, nos conduce a Judith Butler cuando señala que dentro de la performance :

“Puede librarse de la presencia del cuerpo pero no estoy segura de que se pueda librar de la situación del cuerpo. (...) Creo que la noción de gestualidad es fundamental para comprender cómo se encarna una situación teatral pero también cómo se puede interrumpir un cierto tipo de contexto que se da por sentado.” (SOLEY-BELTRÁN ; PRECIADO [2006] 2007 : 237).

Entendemos que Maresca rompió con cualquier cuerpo femenino que se ‘diera por sentado’, ingresando la voluntad de alterar normas, de perturbar, de confundir. Asimismo comentó la artista :

“la gente que llamaba se enganchaba por lo erótico, salvo dos que se engancharon por lo intelectual de la obra : un fotógrafo con el que hice una sesión de fotos y un arquitecto de más de 70 años con el que conocí lo que es la vejez. Aún hoy, después de tres meses sigo recibiendo llamados, fundamentalmente establezco una comunicación telefónica, cuando alguien llama y escucha mi voz se da cuenta de que esto no es prostitución.” (SÁNCHEZ, 1993 : 25).

Una vez más podemos interpretar que Maresca realizó una inserción feminista en la política visual, ampliando el imaginario ficticio/real del orden representativo.

En julio de 1989 se inauguró la Galería del Centro Cultural Ricardo Rojas –dirigida por Jorge Gumier Maier- con la instalación realizada por Liliana Maresca, *La cochambre. Lo que el viento se llevó*. En este contexto, el clown y performer Batato Barea (Junín 1961-Buenos Aires 1991) [17] realizó una de sus interpretaciones : recitó el poema escrito por Alejandro Urdapilleta *Sombra de conchas* [18]. No era la primera vez que Barea coincidía con Maresca, como indicamos ya había participado de las exposiciones *La Kermese* (1986) y *Mitominas 2* (1988), ambas llevadas a cabo en el Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, hoy Centro Cultural Recoleta. Así recitaba :

“Concha con olor a teatro/ camarines con olor a concha/ iConchas !/ iconchas !/ Breteles de corpiños y caireles/ copa va, copa viene/ y el bulto magno que me enceguece/ desde tu entrepierna almibarada/ gloria de tu bragueta/ carroña que masco / y leche (...) / 130 putos frente a un espejo/ todos descuartizados./ Libre albedrío y una montaña/ y atrás el fuego/ y la huella de tu chupón en mi nalga cruda. (...)” (URDAPILLETA, 2008 : 69-71)



Figura 8 - Batato Barea recitando Sombra de conchas en la exposición La Cochambre. Lo que el viento se llevó, 1989.

Este largo poema combinaba alabanzas al sexo femenino y a la pasión sexual con la violencia hacia la homosexualidad y la transexualidad. Lo dicho se dejaba entrever en el empleo rítmico de las palabras y en el énfasis vocal del performer. Asimismo el recitado lo llevaba a cabo un travesti -Barea- elocuente y rimbombante, ubicado a medio camino entre lo grotesco y lo profundamente poético. Esto se vincula con lo que señala Irina Garbatzky :

“(...) las formas de la teatralidad aparecen como un proceso de producción de imágenes desde los cuerpos. (...) El proceso fabrica corporalidades nuevas, no preexistentes –el clown-travesti-literario, la niña-dark, el cuerpo títere, el rockero-andrógino-barroco, y esta producción se sustenta en principio en la destrucción de las formas bellas, en la hibridación con otros géneros u otros cuerpos, no necesariamente humanos. Los cuerpos que aparecen tienden a formarse como no-cuerpos, corporalidades de los restos, de lo fragmentario, de lo artificial, de lo monstruoso, de lo no identificable.” (GARBATZKY, 2013 : 84)

El concepto de no-cuerpo aparecía constantemente en algunos poemas de Alejandro Urdapilleta que Barea seleccionó para sus performances, aunque también él elegía su repertorio según sus vínculos de amistad, llevándolo, según Garbatzky, a : “Consagrar lo profano (lo guarango, lo ordinario, lo banal, lo abyecto), como procedimiento modular en las performances de Batato.” (GARBATZKY, 2013 : 98) A ello se sumaron sus estudios de clown que habían sido reveladores ya que con ellos había aprendido a entrar en un estado de inocencia que le llevaba a ver todo como por primera vez. Es así que en sus performances se conjugaban la sencillez más absoluta con la destrucción de las supuestas grandes verdades, entre las que se encontraban las identidades de género. Lo establecido se tambaleaba mientras iba surgiendo un universo monstruoso, ambiguo, melancólico desde el fondo de su voz, la risa no era risa sin más, su humor era corrosivo. [19]

En ese mismo año de 1989, Batato Barea junto a Alejandro Urdapilleta interpretaron *La fabricante de tortas* -texto de este último-, en el marco de la I Bienal de Arte Joven. La obra trataba de una señora de alta clase social venida a menos, alcohólica y violenta -Ella- y su empleada doméstica –Mariluz-. Ella monologaba en toda la obra, maltratando sistemáticamente a Mariluz, quien la soportaba silenciosa y sumisamente. Hasta que en un momento Ella decía a espaldas de Mariluz :

“¡Qué cara de tortillera que tiene ! Nunca había visto a una persona con tanta cara de tortillera como la suya. Creo que si hubiera una olimpiada de cara de tortilleras usted se gana la medalla de oro. (...) ¡Lo que le hizo a mi madre no lo voy a olvidar nunca ! ¡Una señora tan refinada ! ¡Tan femenina ! ¡Nunca jamás en la vida voy a poder olvidar la imagen de mi madre aquella vez cuando la vi entrar con el pelo cortito engominado, esos vaqueros ridículos y todos los discos de Sandra y Celeste [20] abajo del brazo...! ¡Vaya a la cocina y busque un paquete que hay envuelto para regalo !” (URDAPILLETA, 2008 : 39-40).

Luego de continuar con algunas humillaciones más hacia Mariluz, Ella le declaraba su amor lésbico y le rogaba de rodillas que la perdonara, pidiéndole que le pegara mientras rezaba un Padre Nuestro. El sketch mostraba la represión, la homofobia, el sadomasoquismo, la culpa religiosa y el deseo lésbico con mucho humor, desde luego, pero sin negociar con lo que se

quería transmitir : homofobia, prejuicios de clase y perversiones ocultas en las mejores familias.

Las performances de Batato Barea planteaban un universo distópico, es decir, un mundo en donde las contradicciones de los discursos ideológicos son llevadas a sus consecuencias más extremas. En ese sentido su travestismo y su operación para colocarse pechos poco antes de morir, son coherentes con su cuestionamiento a las heterodesignaciones.

Batato se apoderó de la libertad que le dio la improvisación dentro de la performance para desarrollar apropiaciones y fugas del lenguaje, imitaciones desviadas de lo establecido. En sus trabajos planteó el género como una construcción disponible para ser hiperbolizada. Sus performances cobraron un sentido político visibilizando los constructos sociales. Si como señala Judith Butler el discurso produce los efectos que nombra, Barea tomó el legado discursivo perlongheriano y lo llevó al cuerpo de una forma radical. (DE SANTO, 2013 : 135-150) En una entrevista con su amigo Peter Pank, poco antes de morir, comentó cómo fue travistiendo su cuerpo.

"Haciéndolo. Todo lo que yo sentía. Si esta noche sentía que tenía que ponerme siliconas iba y lo hacía, sin pensar demasiado. El después sí, me trae la angustia del cambio. Es muy difícil, a mí me costó mucho. (...) Te agarra angustia. Aparte que no te ves bien porque vos te conocés de una manera y en cinco meses... no sé cómo me ven bien. Por ahí me veo en un espejo y me veo unas tetas así y digo claro... es raro... qué sé yo." (ANCHOU ; PANK : 2011)

El travestismo ponía en tensión la norma heterosexual, exhibiendo el aparato de iteración de la performatividad, dado que, siguiendo a Butler, el género es el efecto de una imitación en conjunto, resultado de prácticas comunitarias que significan y rigen la convención.(BUTLER, 2007 : 31)

La operación subversiva tanto en el ámbito discursivo como en el corporal realizada por Barea en los años 80, nos lleva a reflexionar sobre la existencia de artistas que cuestionaron radicalmente la heteronormatividad, viviendo sus propios cuerpos como un territorio de experiencias políticas. Éstas inscribieron un legado en nuestro presente. En relación con lo expuesto Beatriz Preciado indica :

"No hay performances revolucionarias (...), sino contextos en los que la intervención performativa desata cadenas de significación que desarticulan la norma y abren nuevas posibilidades de subjetivación. La potencia política de la acción performativa no depende ni de su forma ni de su contenido, sino de su *relacionalidad*, de su capacidad para establecer significados que exceden la norma." (PRECIADO, 2012 : 98)

Su cuerpo político y su 'sonrisa de chongo [21] de cloaca', excesivos, corrosivos de las normas, fueron los que interpelaron el tiempo histórico de Barea y crearon contextos de luchas por las libertades sexuales en las que aún continuamos.

"Y a veces me pregunto, cuando tengo las patas en la palangana, llenas de llagas de tanto taconejar por murgas y baños públicos, me pregunto si a veces alguna vez tu sonrisa... tu sonrisa de chongo de cloaca... tu sonrisa como una flor alada y rosa... tu sonrisa de muerte y de redondel.

Demás está decir que el tiempo carcome la carne, que el alcohol fija las grasas, que los dientes se pican.

Todo lo de esta vida desaparece como una espuma

todo se hace nada

el beso de nuestra madre el beso ese

el beso del amor ese

el beso de la vida desaparece como una espuma
como la espuma de un mar enorme
como la espuma...
de un mar enorme... todo se hace espuma...
desaparece."

Alejandro Urdapilleta, *Texto para que diga mi amigo Batato* (1987)

Conclusiones

A través de lo expuesto relevamos la existencia de artistas, activistas y performers que circularon tanto en ambientes culturales alternativos como en eventos feministas, los que alimentaron sus reflexiones sobre las libertades sexuales así como también impactaron sobre sus trabajos artísticos.

Acercarnos a las obras de Ilse Fusková, Liliana Maresca y Batato Barea, nos permite ver cómo interactuaron redes colectivas de trabajo durante la inmediata posdictadura argentina. Allí confluyeron personajes que venían del activismo homosexual, del periodismo contracultural, o del feminismo. Todo ello contribuyó para que Fusková, Maresca y Barea desarrollaran propuestas creativas que transgredieran la norma heterosexual, visibilizando colectivos ocultos como el de las lesbianas, o marginales, como el de los travestis, o poniendo en jaque las construcciones referidas a lo femenino normativo. Sus prácticas artísticas generaron acciones micropolíticas que operaron en los planos performativo, artístico, conceptual y existencial con el objetivo de desestabilizar lo establecido.

Sus propuestas, radicales en su tiempo, labraron un camino que aún hoy sigue siendo un territorio por el que seguir luchando.

Bibliografía

ANTIVILO PEÑA, Julia. (2006). *Entre lo sagrado y lo profano se tejen rebeldías. Arte feminista latinoamericano. México 1970-1980*, Santiago de Chile.

BADAWI, Halim ; DAVIS, Fernando. (2014). "Desobediencia sexual" en V.V. A.A., *Perder la forma humana : Una imagen sísmica de los años 80 en América Latina*, UNTREF/MNCARS, Buenos Aires.

BATTISTOZZI, Ana María. (2011). *Escenas de los '80. Pintura + Fotografía + Fotoperiodismo + Música + Medios. Los primeros años* (cat. expo), Fundación PROA, Buenos Aires.

BENAVENTE, Ana Clara ; Gentile, Luisina. (2013). "Lesbianas en los '70 : pensando los orígenes de una identidad política" en *VII Jornadas de jóvenes investigadores*, Instituto Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. Web : <http://www.aacademia.com/000-076/198>

BUTLER, Judith. (1996). "Variaciones sobre sexo y género : Beauvoir, Wittig y Foucault" en Marta Lamas (comp.) : *El género : la construcción cultural de la diferencia sexual*, México, PUEG/UNAM, México.

BUTLER, Judith .(2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Paidós, Barcelona.

CARRASCO, Adriana ; FUSKOVÁ, Ilse ; QUESADA Josefina. (2008). *Cuadernos de existencia lesbiana. Edición homenaje a Ilse Fusková*, Librería de Mujeres, Buenos Aires.

CERVIÑO, Mariana. (2012). "Las revistas culturales como espacios de resistencia en la última dictadura militar argentina. De *El Expreso Imaginario* a *El Porteño*, 1976-1983" en *Desafíos*, N°24, Bogotá.

CERVIÑO, Mariana. (2013), "Sobre la construcción de un *habitus* disidente. Jorge Gumier Maier (1953-1984)", en *Trabajo y Sociedad*, N°21, Santiago del Estero.

LAURETIS, Teresa de. (1999). *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*, Horas y Horas, Madrid.

DE SANTO, Magdalena. (2013). "Un recorrido posible por la performance butleriana, en María Luisa Femenías, Virginia Cano y Paula Torricella, *Judith Butler, su filosofía a debate*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

DIZ, Tania. (2011). "Tensiones, genealogías y feminismos en los 80 : Un acercamiento a alfonsina, primer periódico para mujeres" en *Mora online*, vol.17, n°2, Buenos Aires. Web : <http://www.scielo.org.ar/scielo.php...>

DUBATTI, Jorge. (1995). *Batato Barea y el nuevo teatro argentino*, Planeta, Buenos Aires.

FIGUERAS, Marcelo. (1987). "Las catacumbas del undreground. Centro Parakultural, zona de marginales y templo del movimiento" en *El Periodista*, Año 3, n°123.

FLORES, Valeria. (2014). "El sótano de San Telmo. Una barricada proletaria para el deseo lésbico en los 70". Web : <http://potenciatortillera.blogspot.com.ar/2014/10/valeria-flores.html>

FLORES, Valeria. (2015). *El sótano de San Telmo. Una barricada proletaria para el deseo lésbico en los 70*, Madreselva, Buenos Aires.

FUSKOVÁ, Ilse y MAREK, Claudina. (1994). *Amor de mujeres. El lesbianismo en la Argentina hoy*, Planeta, Buenos Aires.

FUSKOVÁ, Ilse. (1998). "Palabras para Josefina" en *Brujas. Publicación Feminista*, Año 17, n° 25, Buenos Aires.

GABIN, María José. (2001). *Las indepilables del Parakultural. Biografía no autorizada de Gambas al ajillo*, Libros del Rojas, Buenos Aires.

GARBATZKY, Irina. (2013). *Los ochentas recienvivos. Poesía y performance en el Río de la Plata*, Beatriz Viterbo, Rosario.

GUMIER MAIER, Jorge. (1984). "La homosexualidad no existe", en *El Porteño*, Año III, N°32, Buenos Aires.

GAINZA, María. (2006), "Liliana Maresca. La leyenda dorada", en *Hasper*, Graciela : *Liliana Maresca. Documentos*, Centro Cultural Ricardo Rojas, Buenos Aires.

HITE, Shere. (1977). *Sinceridad Sexual. Así nació el informe Hite*, Martínez Roca, Buenos Aires.

IRIGARAY, Luce. (1994). *Speculum. Espéculo de la otra mujer*, Saltés, Madrid.

KOVADLOFF, Santiago. (1982). *Una cultura de catacumbas y otros ensayos*, Ediciones Botella al Mar, Buenos Aires.

LAURIA, Adriana. (2008). "Liliana Maresca. Transmutaciones" en *Liliana Maresca. Transmutaciones*, Museo Castagnino, Rosario.

LUCENA, Daniela ; LABOUREAU, Gisela (2013) : "Nuevas estéticas de los 80 : la dicha en movimiento" en Nueva Sion online, Buenos Aires.
Web. <http://www.periodiconuevasion.com.ar/articulo.php?id=5953>

MARCH, Natalia ; WAIN, Andrea. (2008). "Cronología biográfico artística" en MARESCA, Liliana. *Transmutaciones*, Museo Castagnino, Rosario.

MARCHETTI. (1992). "Batato estaba reinventado el teatro argentino", en La Maga, 9 de diciembre, Buenos Aires.

NEAD, Lynda. (1998). *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*, Tecnos, Madrid.

PATIÑO, Roxana. (1997). "Intelectuales en transición. Las revistas culturales argentinas (1981 - 1987)", en Cuadernos de Recienvenido, N° 4. São Paulo.

PECHENY, Mario ; PETRACCI, Mónica. (2006). "Derechos humanos y sexualidad en Argentina" en Horizontes antropológicos, Año 12, nº 26, Porto Alegre.

PERLONGHER, Néstor. (2013). *Prosa plebeya*, Excusiones, Buenos Aires.

PRECIADO, Beatriz. (2012). "La Ocaña que merecemos. Conceptualismo, subalternidad y políticas performativas" en *Ocaña 1973-1983 : acciones, actuaciones, activismo*, La Virreina Centre de la Imatge, Barcelona.

Rosa, María Laura (2013) "El despertar de la conciencia. Impacto de las teorías feministas sobre las artistas de Buenos Aires durante las décadas del '70 y '80" en Artelogie. Recherches sur les arts, le patrimoine et la littérature de l'Amérique Latine, nº V, París.

ROSA, María Laura. (2014). *Legados de libertad. El arte feminista en la efervescencia democrática*, Biblos, Buenos Aires.

SÁNCHEZ, Julio. (1993). "Una artista se ofreció 'para todo destino' en una revista erótica", en La Maga, 1993, Buenos Aires

SCHOR, Mira. (2007). "Linaje paterno" en Cordero Reiman, Karen ; Sáenz, Inda : *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, Universidad Iberoamericana ; CONACULTA/FONCA, México.

SIMONETTO, Patricio (2014), "Imagen, estética y producción de sentido del Frente de Liberación Homosexual (1967-1976), Corpus, vol.4, N°1, Buenos Aires.

SOLEY-BELTRÁN, Patricia ; PRECIADO, Beatriz (2006-2007), "Abrir posibilidades. Una conversación con Judith Butler", en Lectora, nº 13, Barcelona.

URDAPILLETA, Alejandro. (2008). *Vagones transportan humo*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires.

USUBIAGA, Viviana. (2012). *Imágenes inestables. Artes visuales, dictadura y democracia en Buenos Aires*, Edhsa, Buenos Aires.

VOGEL, Félix. (2011). "El rostro de Antu. O de Agata, Cole, Desislava, Dina, Emily, Joanna, Katia, Michaela, Lisa, Sam o Toni. Acerca de Archivo : Drag Modelos de Cabello/Carceller" en AA.VV. : *Cabello/Carceller, Archivo:Drag Modelos*, CAAM, Las Palmas de Gran Canaria.

WITTIG, Monique. (2006). *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*, Egalets, Barcelona.

Entrevistas

Entrevista a Ilse Fuscová, 17/XI/2008.

Conversación personal con Ilse Fusková, 8/VIII/2008.

Films

La peli de batato (Documental) Directores : Goyo Anchou ; Peter Pank, Buenos Aires, 2011

Frenesí (video catálogo) (1994), Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires. [22]

[1] Mítico centro de investigación y experimentación artística de la ciudad de Buenos Aires. Entre 1963 y 1969 se desarrolló una época dorada para las artes, originándose en la zona en donde se ubicaba –Florida 936- la llamada “manzana loca” de la ciudad.

[2] Para profundizar en el lenguaje de la performance argentina en el contexto de recuperación democrática ver : Garbatzky, Irina : *Los ochentas recievivos. Poesía y performance en el Río de la Plata*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 2013.

[3] El Parakultural o Centro Parakultural fue un espacio de experimentación artística y teatral fundado por Omar Viola y Horacio Gabin en marzo de 1986, conformó uno de los espacios más importantes del circuito *under* de la Buenos Aires de los años 80. Ver (Figueroa, 1987 : 30-31)

[4] *alfonsina* fue un periódico de salida quincenal, de sólo once números, que hizo su aparición en diciembre de 1983 . La periodista y escritora María Moreno lo dirigió a lo largo de más de un año y el escritor Martín Caparrós fue su secretario de redacción durante los primeros números. En *alfonsina* participaron Alicia D'Amico, Sara Facio, Ana Amado, Diana Raznovich, Moira Soto, Néstor Perlongher, Margara Averbach, Alicia Genovese, entre otras/os. (Diz, 2011)

[5] Su director, Enrique Symns, labró amistad con Liliana Maresca y llegó a vivir en una de las habitaciones que la artista alquilaba en su casa de la calle Estados Unidos (LAURIA, 2008:10). Los artículos que hacemos referencia son : Perlongher, Néstor (1984), “El sexo de las locas”, en *El Porteño* (Cerdos y Peces), Año III, N°27, Buenos Aires ; Baigorria, Osvaldo (1985), “El espacio de la orgía. Una conversación con Néstor Perlongher” en *El Porteño* (Cerdos y Peces), Año IV, N°43, Buenos Aires ; Symns, Enrique (1987), “Lo que estamos buscando es intensidad. Entrevista de Symns a Perlongher”, en *Cerdos y Peces*, N°13, Buenos Aires. Para una compilación de los escritos de Néstor Perlongher ver : Perlongher, Néstor (2013) *Prosa plebeya*, Excusiones, Buenos Aires.

[6] Respecto de *El Porteño*, Roxana Patiño señala : “El Porteño elige ubicarse como una revista no partidaria, realizada por una cooperativa de periodistas independientes, vinculada al progresismo democrático y a los movimientos de derechos humanos. Podría ubicarse en el entramado de la disidencia intelectual de izquierda porque, si bien no hay una manifestación expresa, la mayoría de sus colaboradores, así como muchos de sus temas y entrevistados, se vinculan a esta zona del campo o dialogan con ella. (...)La revista registra, asimismo, la aparición de todos los movimientos e iniciativas de artistas que impulsaban activamente la apertura democrática y despliega una heterogeneidad de artículos que van desde zonas como los derechos humanos o la política nacional hasta la situación de las culturas indígenas marginadas.” (Patiño, 1997 : 27)

[7] El artista indica con el nombre Anahí : “Uno de los más claros ideólogos de esta nueva etapa del movimiento gay” (Gumier Maier, 1984 : 86)

[8] Para una genealogía de los encuentros lésbicos en Buenos Aires durante los 70, ver : Flores, Valeria (2014) “El sótano de San Telmo. Una barricada proletaria para el deseo lésbico en los 70”.Web : <http://potenciatortilla.blogspot.com.ar/2014/10/valeria-flores.html>

[9] Como por ejemplo La Porteña (1985), "134 tímidas lesbianas" en El Porteño, Año IV, Nº41, Buenos Aires, pp. 78-79.

[10] Ilse Fusková, a principios de la década del 80 incursionó en fotografía bajo la influencia y amistad que tuvo con los fotógrafos Grete Stern (Wuppertal, Alemania, 1904-Buenos Aires 1999) y Horacio Cóppola (Buenos Aires, 1906- 2012)). En 1984 integró el grupo *Imogema*, formado por Cóppola junto a Juan José Guttero. Allí participó poco tiempo, sin embargo continuó tomando clases con el fotógrafo hasta 1985.

[11] *Lugar de mujer* fue un espacio autogestionado y pluralista de cuya fundación participaron importantes feministas argentinas. Se originó en agosto de 1983.

[12] Adriana Carrasco (Buenos Aires, 1957) en la actualidad se dedica a la filosofía ; Josefina Quesada (Buenos Aires 1922 (?) -1998) artista plástica, fue discípula del artista surrealista Juan Batlle Planas.

[13] Nos referimos a la entrevista realizada por Fusková a Bunch durante la participación de ésta en el V Encuentro Feminista Latinoamericano y del Caribe, San Bernardo, Argentina, 18 al 24 de mayo de 1990.

[14] En relación con el lesbianismo y el HIV hay que tener en cuenta que las lesbianas, si bien corrían peligro de contraer la enfermedad, no pertenecían al mismo grupo de riesgo en el que se encontraban heterosexuales, gays y bisexuales, quienes por sus prácticas sexuales se hallaban aún más expuestas. Desde este lugar, se podría comprender el hecho de que la sangre fuera tomada como elemento energético antes que como amenaza infecciosa.

[15] Agradezco a la profesora Adriana Lauria y al Centro Virtual de Arte Argentino, el cual ella dirige, por su estudio y relevamiento del archivo de Liliana Maresca. Para información sobre la artista consultar : http://cvaa.com.ar/02dossiers/maresca/03_maresca_00.php

[16] Halim Badawi y Fernando Davis señalan que dichos objetos sobre el cuerpo de Maresca (...) parecen operar como dispositivos que incitan a perder o transformar la forma de lo humano y nos interpelan con los perturbadores signos de un devenir posthumano de los cuerpos y la sexualidad." (Badawi ; Davis, 2014 : 104)

[17] Barea había llegado al mundo de la performance luego de formarse como clown junto a Cristina Moreira, maestra de este género en la escuela Jacques Lecoq, (...) quien marcaría un antes y un después en su concepción de lo teatral." (Dubatti, 1995 : 58)

[18] Expresión lunfarda con la que en Argentina refieren al órgano sexual femenino.

[19] Su amigo Peter Pank recuerda que Batato revivió a la poesía en un momento en que parecía muerta. (Marchetti, 1992 : 7)

[20] Se refiere a las cantantes Celeste Carvallo y Sandra Mihanovich, pareja por entonces.

[21] Originariamente, la palabra chongo era utilizada en el ambiente homosexual para designar al varón de una pareja de esta orientación, con aspecto masculino y rol activo. Paulatinamente, el uso de este vocablo, ha ido cambiando.

[22]