

ASTRAGALO

CULTURA DE LA ARQUITECTURA Y LA CIUDAD

Número 24

ESTÉTICAS DE LA GLOBALIZACIÓN. APOGEO Y RESISTENCIAS



ESCRIBEN

Enrique Dussel, Katya Mandoki, José Minguet Medina,
Carlos Tapia, Carlos Villagómez, Eduardo Grüner, Vicente Medina,
Daniela Lucena, Roberto Fernández, Fernando Fraenza,
José Ignacio Vielma, Alberto Pérez-Gómez

ISSN 2469-0503

JULIO 2018

24

ASTRAGALO: REVISTA CUATRIMESTRAL IBEROAMERICANA

Nº 24, JULIO 2018

ESTÉTICAS DE LA GLOBALIZACIÓN. APOGEO Y RESISTENCIAS

RAZÓN DE LAS ILUSTRACIONES

El paradójico éxito global (por fagocitación cínica) de una expresión urbano-cultural kitsch como son los cholets (neologismo que significa chalet cholo o plebeyo) alteños de la capital boliviana son analizados ácida pero certeramente en su artículo por Carlos Villagómez, un relevante pensador y proyectista boliviano y americano que presenta como caso cultural de cruce entre la globalidad y el folk a esa arquitectura emblemática en la ingente producción del imaginativo diseñador

Freddy Mamani que suscita para la reflexión de nuestro artículo el fenómeno que llama arquitectura de la incontinencia, en el fragor de su exuberancia figurativa. Una parte de esa obra fue fotografiada por Jaime Cisneros y en este número intercalamos algunas partes de esas fotos, avanzando quizá en la fragmentación, multiplicación y decontextuación de una imagería populista que enlaza expresiones cuasi vernaculares con estéticas de cierta espectacularidad global.

La segunda época del proyecto ASTRAGALO se desarrolla desde el CAEAU (Centro de Altos Estudios de Arquitectura y Urbanismo). UAI (Universidad Abierta Interamericana) Buenos Aires



Rector: Dr. Rodolfo N. De Vincenzi
Vicerrector Académico: Dr. Mario LAttuada
Carrera de Arquitectura
Decana: Gloria Diez
Director Sede Rosario: Emilio Farruggia
Secretaria Académica: Vicenta Quallito

Organismo/editor responsable Chacabuco 90 1er piso, (C1069), CABA.

Contacto rfernandster@gmail.com

Edición Roberto Fernández

Diseño Jimena Durán Prieto

ISSN 2469-0503

Fotos que ilustran este número

de Cholet, El Alto, La Paz, pertenecen a Jaime Cisneros. Cortesía del artista.

ASTRAGALO

CULTURA DE LA ARQUITECTURA Y LA CIUDAD

Número 24 - Julio 2018

ESTÉTICAS DE LA GLOBALIZACIÓN. APOGEO Y RESISTENCIAS



ÍNDICE

Enrique Dussel SIETE HIPÓTESIS PARA UN PÁ ESTÉTICA DE LA LIBERACIÓN	13
Katya Mandoki LUGARIDAD. NOTAS SOBRE UNA CAUSA PERDIDA	41
J. Minguet Medina & C. Tapia HISTORIZANDO EL DESEO DE HISTORIZAR	53
Carlos Villagómez PENSAMIENTOS E IMÁGENES DE LA ARQUITECTURA DE LA INCONTINENCIA	69
Eduardo Grüner LA OBSESIÓN DEL ESPACIO	87
Vicente Medina COMPLEJIDAD & CONTRADICCIÓN EN EL ORIGEN DE LA POSTMODERNIDAD GLOBAL	103
Daniela Lucena CUERPOS QUE FUGAN: EXPERIENCIAS ESTÉTICAS Y POLÍTICAS DE LOS 80	115
Roberto Fernández NOVEDADES ETERNAS. DESEMBOQUE JAPONÉS EN LA GLOBALIDAD	131
Fernando Fraenza RESISTENCIA Y POÉTICA, RESISTIR A LA GLOBALIZACIÓN O A LA APARIENCIA?	143
José Ignacio Vielma LA OTRA CIUDAD. FOTOGRAFÍA COMO SIGNO DE LA INCOMODIDAD DEL TERRITORIO	157
Alberto Pérez-Gómez ARQUITECTURA Y MULTICULTURALISMO: HACIA UN ENTORNO SIGNIFICATIVO MÁS ALLÁ DE LA GLOBALIZACIÓN Y LA FRAGMENTACIÓN CULTURAL	177
Espacio de libros DE ESPACIO APARATOS, TÉCNICA Y CAMBIOS DE SENSIBILIDAD / SUPERVIVENCIAS Y COEXISTENCIAS	189
Autores	199

CUERPOS QUE FUGAN

EXPERIENCIAS ESTÉTICAS Y POLÍTICAS DE LOS 80

DANIELA LUCENA

INTRODUCCIÓN

Este artículo presenta avances de una investigación que se pregunta por los modos de relación entre arte, cuerpo y política en los años de la última dictadura militar y la posdictadura en Argentina. En el marco de ese trabajo, se han delimitado una serie de experiencias estéticas desarrolladas en zonas marginales del campo cultural de los años 80, en el denominado circuito *under* de la Ciudad de Buenos Aires (Lucena, 2013).

Se trata de experiencias artísticas que pueden ser agrupadas a partir de ciertas características comunes: su impronta precaria, irreverente y festiva; sus modos de producción multidisciplinares y colaborativos; la distancia respecto de las formas tradicionales de entender el vínculo entre arte y compromiso social y el despliegue de prácticas vestimentarias indisciplinadas por buena parte de sus protagonistas.

En el libro *Modo mata moda*, que escribimos junto con Gisela Laboureau (2016), hemos avanzado en el estudio de estas iniciativas a partir de la hipótesis de que las mismas pueden ser leídas como una respuesta de resistencia y de confrontación que apuntó a restituir el lazo social quebrado por el terror dictatorial. Un entramado de experiencias poético-políticas que configuró una corrosiva y desenfadada movida contracultural que renovó y vitalizó decisivamente la escena cultural de Buenos Aires, propiciando el encuentro con otros, la alegría y el placer, en contrapunto con el accionar represivo del poder desaparecedor y el efecto atomista sobre la vida social generado por la dictadura (Calveiro, 1998). En sintonía con esta perspectiva, el presente trabajo propone profundizar el estudio de esas iniciativas artísticas a partir del rol del cuerpo en una doble dimensión: como blanco y efecto del poder,

pero también como territorio de insubordinación política.

EL CUERPO COMO ÉXTASIS

Normalmente las formas humanas están rigidizadas, acorazadas. Al calor de las emociones se pueden poner nuevamente plásticas y son posibles de remodelar. Los encuentros de rock tienden a producir ese calor, pero esto es azaroso, escribían Los Redonditos de Ricota en septiembre de 1983. Provocar el azar que logre esa mutación fue acaso, la apuesta del grupo desde sus comienzos, durante los años de la última dictadura militar en Argentina. En sus primeros recitales –encuentros experimentales donde se mezclaban números circenses, monologuistas, bailarinas de *striptease*, poetas, artistas plásticos y más de diez instrumentos en escena– se buscaba que la conmoción recorriera los cuerpos.

Bailar hasta perder la forma humana: ésa era la invitación y la promesa de *Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota* hacia sus seguidores. *Éramos tan pocos* –recuerda Carlos Indio Solari, líder del grupo– *que el borde de los escenarios se hacía permeable y emancipaba a artistas y a espectadores de sus roles acostumbrados. La idea era perder la forma humana en un trance que desarticule las categorías vigentes y provea emociones reveladoras* (2011: 63).

Cuerpos vivos y atentos, receptivos a nuevos estímulos. Cuerpos dispuestos a percibir la sensualidad de los sentidos de un modo diferente. Cuerpos permeables a impresiones no ordinarias. Cuerpos que enuncian aquello que resulta inexpresable con palabras. Movimientos y energías que convocan informaciones provechosas para el ser.

El baile y la danza como generadores de

experiencias capaces de despertar un nuevo estado de conciencia del mundo. Los músicos como los encargados de proyectar esos descubrimientos. Mientras el afuera aparecía signado por el terror y la vida cotidiana se plagaba de temores y ausencias, el mundo subterráneo de los recitales se convertía en el espacio de la vida desbordante, de la cercanía intensa, de la fusión colectiva en acontecimientos plagados de delirio y libertad.

Innumerables son las herramientas del cambio como múltiples son los planos de la realidad, proclamaba en 1973 el manifiesto *Las pieles del fracaso*, del escritor y periodista Miguel Grinberg. Perder la forma humana puede pensarse como una de esas múltiples herramientas de transformación propiciadas por la exploración de otras latitudes de la conciencia. Perder la forma humana como una invitación a la mutación, como un salirse de sí mismo hacia nuevos parámetros de lo sensible. Perder la forma humana como una elección del camino de la autocreación permanente, del espíritu libre que se emancipa de la razón y de los dogmas modernos occidentales en busca de una sensibilidad diferente.

Un modo de fuga del sujeto sujetado a sentidos comunes rutinizados que definen cómo y qué deben ser los cuerpos, las almas, los pensamientos, las conductas, las voluntades. Una política del éxtasis donde se fusionan retribalización, primitivismo, chamanismo, vagabundeos *beats* y filosofías malditas. Una política de la dislocación que rehúye los valores absolutos y no adhiere a mapas ideológicos preestablecidos. Un llamado al movimiento que es también una apelación a la diferencia y al extrañamiento con las propias verdades. Una invitación a la diversidad, a la búsqueda incesante, a



11. Invitación para recital de Patricio Rey y sus redonditos de Ricota en el Parakultural, 1986. Archivo María José Gabin

lo inclasificable. Porque, tal como afirma Solari, *sólo lo que no tiene identidad sobrevive* (1986).

EL CUERPO COMO ALEGRÍA

La política del éxtasis fue también una política de la protección del estado de ánimo, donde el placer rigió como el principio ordenador de las acciones y elecciones. Desconfiar de lo que daña y seguir las huellas de aquello que gratifica fue la máxima que guió a *Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota* cuando, en plena dictadura, el grupo se ocupó de la creación de espacios de alivio y bienestar donde pudiera generarse el estallido expresivo de las sensaciones:

Un buen estado de ánimo es como una religión a un mejor precio. Su principal mandamiento es: ¡NO TE ABURRIRÁS! Durante la dictadura militar fue necesario construir guaridas underground para Dionisios. Tratar de que el miedo no nos paralizara y el amor no fuera desacreditado. Que siguiera operando como el simple deseo del bien para otro. Que la alegría no fuera parodiada y que la belleza apareciera, aunque mas no fuera esporádicamente (2011: 64)

Lo dionisiaco, ese sentimiento descrito por Nietzsche bajo la metáfora de una embriaguez que conduce a la disolución del individuo operó



12 Roberto Jacoby vestido de futbolista, Sergio De Loof en la vidriera, Bar Bolivia, circa 1989. Archivo Roberto Jacoby.

como una guía en la construcción de esas pequeñas y difusas cápsulas de vida grupal. Con la llegada de la democracia las guaridas dionisiacas destinadas a proteger el estado de ánimo se multiplicaron, impulsadas por artistas, músicos y actores que promovieron una serie de novedosas prácticas estético-políticas donde el juego, el humor, el baile, las emociones y la relación con el otro tuvieron un rol privilegiado.

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

Durante los años ochenta, la estrategia de la alegría se desplegó como una forma molecular de resistencia, propiciando formas de encuentro microsociales en bares, discotecas, talleres o sótanos en ruinas. El taller *La Zona*, el café *Einstein*, la discoteca *Cemento*, el centro Parakultural y el bar Bolivia fueron algunos de los reductos que albergaron acciones performáticas, recitales de rock, pintura en vivo, puestas teatrales, exposiciones de arte y desfiles de moda, imprimiéndole un tono inéditamente creativo, desmesurado y festivo a la noche de Buenos Aires.

Ahora bien, vale aclarar que la alegría no es en sí misma política: los significados nunca son fijos ni cerrados, ni pueden instaurarse de una vez para siempre. Actualmente, vemos cómo la alegría se utiliza frecuentemente con otros sentidos, en el marco de estrategias diametralmente opuestas a las que imaginaron los artistas que impulsaron estas

iniciativas (estrategias de *marketing* de productos y candidatos políticos, por ejemplo). Sabemos, desde Michel Foucault, que los elementos discursivos circulan en un universo de relaciones de fuerza que en distintas coyunturas pueden variar y reconfigurarse.

Los discursos (pero también los silencios)

no están de una vez por todas sometidos al poder o levantados contra él. Hay que admitir un juego complejo e inestable donde el discurso puede, a la vez, ser instrumento y efecto de poder, pero también obstáculo, tope, punto de resistencia y de partida para una estrategia opuesta (Foucault, 2002: 123).

En ocasiones, los discursos producen y refuerzan poder. En otras, pueden minarlo y vulnerarlo, tornarlo frágil e incluso reencauzar sus flujos.

Por tanto, fue necesario interrogar la palabra de quiénes consideraron la alegría como un objetivo político en esos años, reflexionar sobre su posición de poder y su lugar más bien periférico o marginal dentro del campo cultural de ese período. La utilización de la alegría aparecía entonces una táctica que, inserta en ese juego de relaciones de fuerza, podía ser disruptiva. ¿En qué sentido? Fundamentalmente, a través de una estética relacional y festiva, en la que la defensa del estado de ánimo se tradujo en una defensa de la vida y un desobediente rescate de las pasiones alegres.

Si los poderes, para su ejercicio, se valieron de la composición de fuerzas afectivas dirigidas a cercenar, entristecer y descomponer las relaciones, la alegría podía ser, tal como señaló Baruch Spinoza, esa pasión-núcleo fundamental para la formación de una nueva comunidad política fuera del miedo, la tristeza y la inacción.

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

EL CUERPO COMO BLANCO DEL PODER

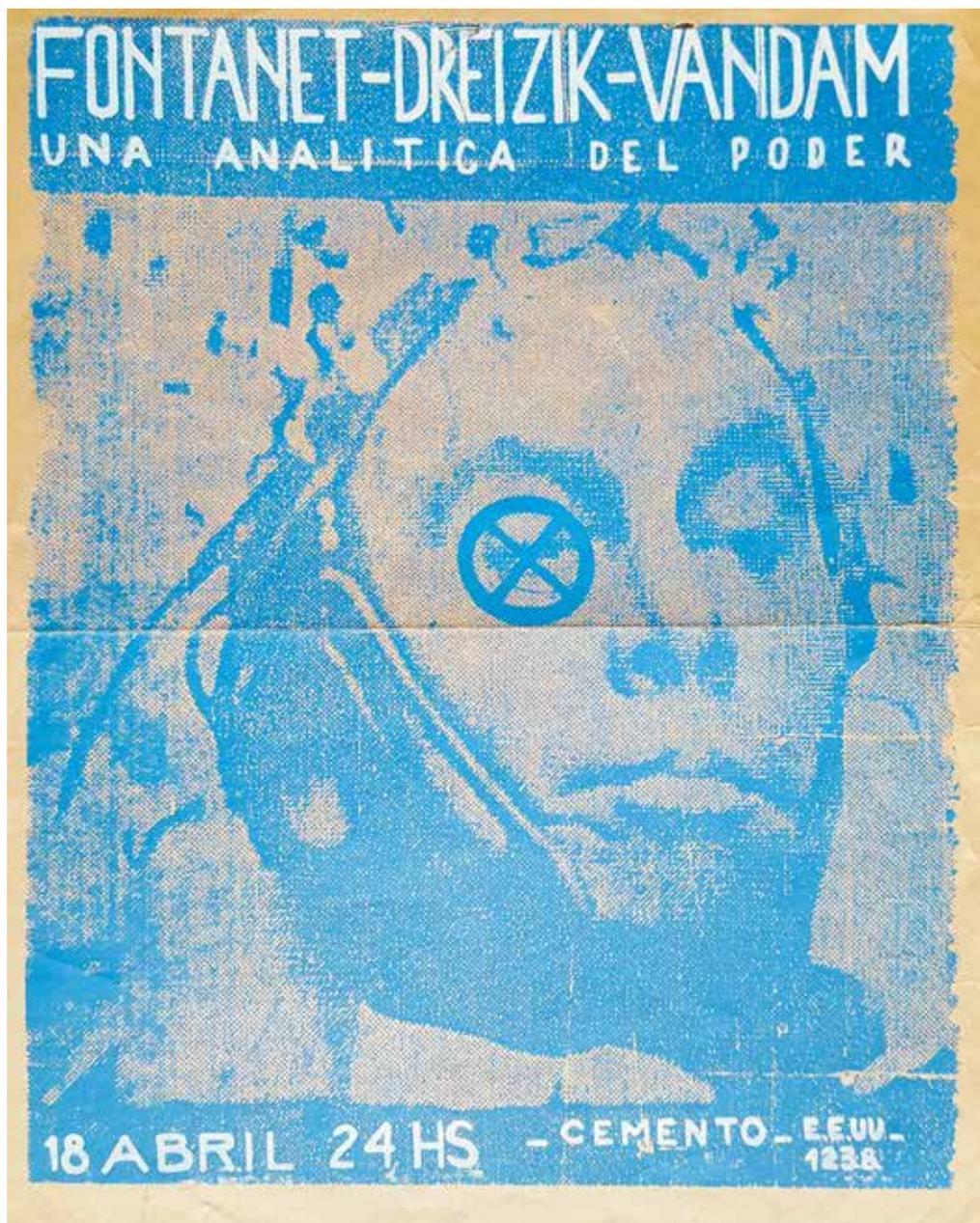
Si bien tras el fin de la dictadura militar la democracia se convirtió en un valor ético superior indiscutido, los efectos del terrorismo de Estado continuaron por largos años permeando el funcionamiento de las instituciones y las relaciones sociales. Entre el terror y la fiesta (Longoni, 2013) el mundo del arte no quedó exento de estos claroscuros y sus actores también se vieron afectados por ese clima de época que, por un lado, confiaba en las posibilidades de la democracia para recomponer la comunidad política y, por otro, sufría las secuelas del terror desplegado por la Junta Militar como instrumento de control social en los años previos.

La muestra *Una analítica del poder* realizada en la discoteca *Cemento* por los artistas Diego Fontanet y Gastón Vandam y el filósofo Pablo Dreizik constituye un episodio significativo, puesto que remite a las tensiones propias de la llamada transición democrática y a ciertas actitudes censoras y autoritarias no solo del poder policial o militar, sino también de la propia sociedad civil.

En este sentido, resulta sugerente la imagen que trae Dreizik al presente para ilustrar el clima de la época: *se percibía un ambiente un tanto oscuro, dark, pesado [...] había miedo en la calle, Buenos Aires estaba muy panóptico* (2017). La figura del panóptico y la descripción de las técnicas de vigilancia y control disciplinarias desarrolladas por Michel Foucault en su libro *Vigilar y Castigar* (2001) ofrecían en ese contexto posdictatorial las metáforas justas para comprender el funcionamiento represivo del Estado argentino, aun cuando la dictadura, lejos de operar su control a través de la mirada, había desplegado métodos inéditos de castigo y tortura sobre los cuerpos.

Como joven estudiante de filosofía, Dreizik se vio interpelado por las ideas foucaultianas y conformó un grupo de estudios junto con Fontanet y Vandam. Movilizados por esos nudos conceptuales, los artistas decidieron idear una muestra que recogiera esas lecturas y reflexiones. La participación de Dreizik se concretó entonces a través de la redacción del texto para el catálogo, plasmado en un póster que en la parte frontal tenía una serigrafía original de los artistas y en el dorso un análisis de las obras tipeado a máquina.

Guiados por la premisa de hacer lo propio con los recursos que tenían a mano, los artistas transformaron la discoteca *Cemento* en el taller para la confección de las grandes obras que requerían de un espacio amplio para su realización. Luego de trasladar allí los materiales trabajaron en sus creaciones durante varias jornadas en las horas diurnas, cuando la disco estaba vacía. Con tiras de papel escenografía armaron grandes rectángulos gruesos y resistentes, sobre los que pintaron cuatro obras con el látex industrial.



13. Poster *Una analítica del poder*, 1986
Archivo Diego Fontanet.

Así, durante los días de producción de las obras, la discoteca se convirtió en un escenario autogestivo donde el hacer conjunto y cooperativo fue al mismo tiempo una herramienta y un fin en sí mismo. La producción total fue de cuatro obras en las que los artistas pintaron siguiendo la idea foucaultiana de la ortopedia social, del cuerpo como blanco y efecto del poder, de las disciplinas que encauzan las conductas y modelan los deseos. Instituciones de control que delimitan los contornos de lo normal y lo desviado, castigando y patologizando todo aquello que escapa por fuera de la norma: *el mutilado, el tutor que guía al arbolito para que crezca derecho, pero también una cresta punk*, explica Fontanet (2017: 3) del espíritu de su obra:

un cuerpo violentamente desmembrado que buscaba poner el foco, como indicaba el *punk*, en las flores de los tachos de basura.

Esas *perlas en el barro*, al decir de Fontanet (2017: 3), eran expresión de toda la potencia que podía estar escondida allí en los desechos de la sociedad industrial. Justamente en los cuerpos y mercancías que la sociedad descarta porque ya fueron utilizados o porque los considera inútiles, o los juzga anormales, puede hallarse una potencia subrepticia que constituye la apuesta política de las obras:

reciclar lo que la misma sociedad desecha, lo que no quiere ver, lo que tira. Todo eso tratar de mostrarlo, deve-



14 Vista de la obra *El mutilado* de Diego Fontanet, discoteca Cemento, 1986.

Archivo personal Diego Fontanet.

larlo, darle visibilidad (Fontanet, 2017: 4).

La lectura del póster-catálogo permite conocer la interpretación de Dreizik sobre las pinturas. Al dorso de la imagen serigrafiada, que mostraba la cara de un astronauta con un sello similar a un helipuerto o un punto de mira sobre uno de sus ojos, el joven filósofo reflexionaba desde la caja de herramientas foucaultiana. Allí, en primer lugar, ironizaba sobre la impostura del artista como sujeto creador, en tanto en realidad *sujeto se está del orden de las representaciones y los descollantes signos de la ideología dominante* (1986: 1). Luego su mirada se detenía en los cuerpos, especialmente en relación con el pintado por Fontanet.

Si bien se trata de un cuerpo que guarda las dimensiones clásicas, resulta inquietante que *nada lo acerca al fantasma de la perfección corporal, es claro: está mutilado* (1986: 1). Esa mutilación tenía para Dreizik responsables bien claros que se hacían explícitos en el texto: era una mutilación desde la cual se proyectaba una estela compuesta por *los colores patrios* (1986). De este modo, el autor planteaba que era el cuerpo social el que se encontraba allí marcando al cuerpo representado, como un *parto patrio* en el que las tecnologías del poder actuaban *sobre el llano de un cuerpo, de la manera más cruel: en plena carne* (1986: 1).

Con respecto a la pintura de Vandam, el escrito la interpretaba como lugar de encierro. Daba lo mismo si era una escuela, un manicomio o una prisión: sus modos de funcionamiento panóptico son coincidentes en el poder de la mirada (real o imaginaria) sobre los alumnos, los locos o los presos individualizados en espacios delimitados, que ante la posibilidad de estar siendo observados internalizan los me-

canismos de control y se transforman en vigilantes vigilados. De esta manera, trasladaba las dinámicas de poder disciplinario al vínculo entre obra y espectador; Dreizik afirmaba: *la clausura rige como ley y la transgresión podrá ser solamente no mirar la obra, hay que romper el lugar de la obra para descubrir su punto de fuga* (1986: 1). Su empresa se dirigía también hacia la tematización de la relación de la estética con el poder y a la necesidad de no representar ni expresar los cuerpos sino *ponerlos en sus condiciones reales de existencia; pura monstruosidad, mostrarlos: descentrados, polívocos, plurales y decodificados* (1986: 1). Con esta propuesta el texto ponía el foco no solo en la concepción represiva del poder, sino también su dimensión productiva que siempre conlleva, como el mismo Foucault señaló, la posibilidad de resistencia.

EL CUERPO-VESTIDO COMO DESOBEDIENCIA

Si se trata de pensar las resistencias son ineludibles las intervenciones en la que los artistas eligieron el cuerpo-vestido como territorio de comunicación, fuga y desobediencia. Al respecto es elocuente la diferenciación entre *modo y moda* que hace el músico Daniel Melero para referirse a la dimensión creativa del vestir y su interés por generar un estilo propio desde los años en que tocaba con su grupo *Los Encargados: El modo mata moda, de eso estoy seguro. Cómo llevás lo que no es moda te convierte en una persona que tiene un estilo moderno. Para entrar en la tribu del estilo, muy distinto que tener la ropa que esté de moda es el modo de la elección, es el modo en que se lleva lo que cuenta* (2011). Desde aquellos años el músico cultivó un estilo que en su originalidad y singularidad logró perdurar más allá de

la moda, constitutivamente efímera, cambiante y pasajera.

Es que, como bien dice en su frase, si bien la moda con sus mandatos coercitivos tiende a uniformar y homogeneizar los cuerpos generizados, puede ser también un instrumento de expresión y diferenciación desde el cual transmitir otros sentidos y significados que escapen a la coerción y la disciplina. Como ejemplo, es paradigmático el caso del grupo *Las Inalámbricas* –liderado por la periodista Ana Torrejón e integrado por Cecilia Torrejón, Paula Serrat, Ximena Estévez y Guillermina Rozencratz–.

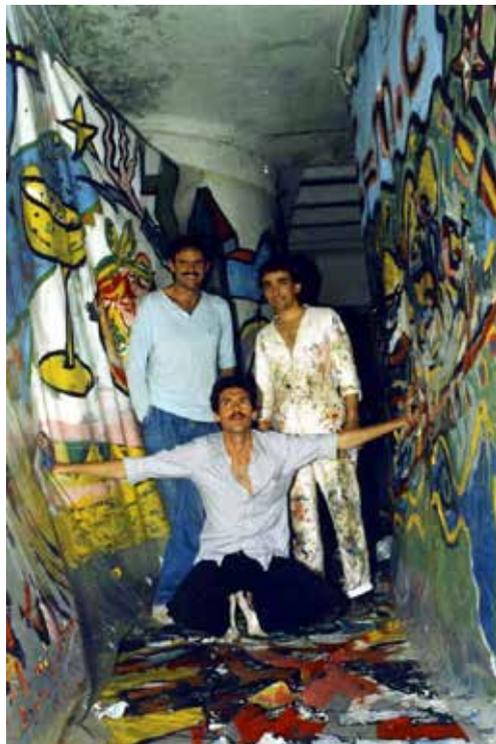
De un modo consciente y programático, este colectivo de mujeres hizo del vestido una herramienta de comunicación, intervención y creación artística. Desde el comienzo fue Ana Torrejón quien se encargó del diseño de las prendas para las intervenciones, confeccionadas con cortes baratos y ropas compradas en mercados de pulgas o viejas casas de batones y uniformes.

Una particular característica de los trajes que usaban *Las Inalámbricas* fue la variedad de materiales y la revalorización de objetos y texturas que usualmente no se utilizan en la indumentaria, como flores y frutas de plástico, manteles de hule, papeles, cortinas de baño y discos de vinilo. Sus elecciones, que tendían a la fusión y a la mezcla que tensiona las fronteras entre lo sofisticado y lo vulgar, lo superficial y lo auténtico o lo serio y lo gracioso, dialogaba muy bien con la declaración del grupo: todas tenemos diploma de corte y confección.

Esa frase con que *Las Inalámbricas* se autodefinían se utilizaba como *un maquillaje* (2014) para enmascarar sus intervenciones como algo inofensivo ligado al mundo frívolo de la moda. Sin embargo, más allá del camu-

flaje, declararse poseedoras de ese diploma implicaba una reivindicación –por parte de mujeres profesionales o estudiantes universitarias– de un oficio doméstico, típicamente femenino y de menor jerarquía que el diseño o la alta costura (a los que sí se dedican los hombres). Estas actitudes configuran uno de los rasgos más destacables de la estética del grupo: la permanente des-diferenciación entre alta cultura y cultura de masas y la insistencia en la mixtura entre géneros, disciplinas y materiales que busca desdibujar los bordes entre lo artístico y la vida cotidiana.

Algunas de las intervenciones del grupo tuvieron lugar en fiestas nocturnas priva-



15. Trío Loxon en el taller La Zona, 1983.
Archivo Rafael Bueno.

das, casamientos o cumpleaños, a los que en muchos casos no habían sido invitadas. Esas acciones realizadas *en contextos muy burgueses* (Torrejón, 2014) se proponían generar una especie de extrañamiento a partir de la creación de situaciones o relaciones imprevistas. Otra forma de intervención habitual del grupo eran las acciones de pintura en vivo realizadas junto con el trío *Loxon*, compuesto por los artistas plásticos Rafael Bueno, Guillermo Conte y Majo Okner (Para lectores no argentinos: *Loxon* es la marca argentina más conocida de pinturas industriales).

Las presentaciones de *Las Inalámbricas* junto con los *Loxon*, que se anunciaban como *pintura en vivo*, trascurrían generalmente en el marco de esa vida paralela: en espacios nocturnos del *under* de la época donde eran frecuentes las producciones estéticas colaborativas. Mientras tocaban grupos de rock o actuaban distintos artistas, el trío *Loxon* pintaba los vestidos portados por los cuerpos de las mujeres en una suerte de performance que evoca las acciones de una vasta zona de la vanguardia histórica de la primera mitad del SXX.¹

¹ En su intento de terminar con los compartimentos del arte burgués que dividen las bellas artes de las artes aplicadas y los artistas de los artesanos, varios artistas de vanguardia propusieron equiparar la producción de obras de arte con la creación de trajes y vestidos. El *Manifiesto de la Moda Femenina Futurista*, las prendas confeccionadas por los surrealistas y los textiles de los constructivistas soviéticos en los años posteriores a la revolución bolchevique son algunas de las propuestas estéticas que desafiaron los límites del *arte puro* pasando del lienzo en el caballete al lienzo en un cuerpo-vestido, o directamente a la creación de diseños textiles pensados como obras que devuelven el arte a la vida cotidiana. Trataban de reivindicar, así, tanto una moda contra-comercial como una praxis creadora libre de las diferencias y las jerarquías que organizan el trabajo y las disciplinas artísticas en la sociedad capitalista.

En el caso de la pintura en vivo de *Las Inalámbricas* y el trío *Loxon*, deben destacarse algunas particularidades que le dan su sello propio a la acción. Se trata de vestidos negros creados por Ana Torrejón especialmente para ser intervenidos por el pincel esa noche. Sobre esas telas los artistas pintaban con *Loxon*, una pintura sumamente resistente utilizada por pintores y albañiles para pintar casas. O sea, no eran los llamados materiales nobles como oleos o acrílicos los que se empleaban, sino una pintura propia del mundo de la construcción y no del de las bellas artes, que aparte de ser barata tenía la ventaja de adherirse bien a las telas y perdurar más allá de los lavados. Además, luego de terminar esas pinturas los vestidos eran regalados o sorteados entre los asistentes de esa noche, rasgo que favorecía una circulación alternativa (y no reproductiva) de las obras, al mismo tiempo que invitaba a que otro cuerpo vista esa prenda en otros espacios y tiempos distintos.

Por último, encontramos una serie de acciones donde la propuesta del grupo era *posicionarse como un objeto cuasi-escultórico* (Torrejón, 2011). *Hay que ser una obra de arte o revestirse de una obra de arte*, proponía Oscar Wilde (1894), y en los cuerpos de estas mujeres parece encarnarse ese mandato. Una cuidadosa y selectiva configuración de telas, colores y texturas que se traducía en trajes únicos en su estilo es lo que permitía la transformación del cuerpo en arte.

Un cuerpo inútil e improductivo en los términos de la lógica instrumental de la fuerza de trabajo capitalista, cuya única función era explorar sus propias posibilidades plásticas y activar experiencias perceptivas y creativas. Lo artístico aparecía entonces enmascarado como la propia vida y ese cuerpo maquillado, peinado



16. Las Inalámbricas & Luis Pereyra en discoteca Cemento, 1984.

Archivo Rafael Bueno.

y adornado se convertía en el soporte de una práctica estética que buscaba *poner vida y paradoja en los rituales sociales* (Torrejón, 2011).

Con su mera presencia, los cuerpos-vestidos de esas mujeres que traían imágenes de distintas décadas recodificadas a partir del presente, provocaban sorpresa y llamaban la atención al modo de signos de interrogación o exclamación que desorganizaban la lógica de los mecanismos sociales que regulan los comportamientos. Desde el presente, Torrejón vuelve sobre esas acciones y reflexiona: *en un contexto de tanta ausencia la presencia con aparente sin sentido era elocuente* (2011). Una elocuencia asumida y transmitida por cuerpos que se sabían vulnerables pero que sin embargo actua-

ban como un territorio desde el cual provocar nuevos sentidos capaces de interpelar la normalidad cotidiana.

CUERPOS EN COLABORACIÓN

Para concluir, quisiera plantear algunas reflexiones sobre los vínculos de colaboración desplegados en la escena contracultural de los 80. Las presentaciones de pintura en vivo del trío *Loxon* durante los shows de bandas hoy míticas del rock, las *performances* del grupo *Las Inalámbricas* junto con artistas plásticos, las producciones teatrales realizadas en el Parakultural, las muestras de arte en la discoteca Cemento y otras experiencias de la época fue-

ron algunas de las iniciativas que surgieron y se sostuvieron a partir del trabajo conjunto.

Estas acciones colaborativas entre artistas visuales, músicos y actores revelan los indicios de los vínculos cooperativos puestos en marcha durante aquellos años por sus protagonistas. Cada producción implicaba la colaboración de una red de personas provenientes de diversas disciplinas artísticas, cuyo trabajo en común era esencial para lograr el resultado final. Como dice Martín Reyna:

Un poema, una canción o una pintura formaban parte de un dialogo que vos tenías con los demás, como un dialogo en una mesa familiar (2016).

Ante la ausencia de recursos económicos las obras se producían generalmente por medio de un sistema de autofinanciación en el que cada artista aportaba lo necesario para concretar el trabajo.

Otra de las estrategias habituales era la realización de fiestas destinadas a recaudar dinero para poner en marcha sus proyectos colectivos. Y aunque muchas veces, los recursos limitados los obligaban a adaptar sus ideas iniciales en base a los materiales, instrumentos y espacios disponibles, eso no impedía que las llevaran adelante. Más que el resultado final, lo que importaba era el proceso, lo que ocurría durante la creación de la obra, los vínculos y relaciones que esa producción generaba.

La colaboración también se hacía presente en el momento de dar a conocer los shows, que se iban difundiendo de boca en boca, con fotocopias o con volantes de bajo costo, que se repartían entre los asistentes y entre los amigos y conocidos de los artistas. A su vez, muchas de las obras producidas escapaban a la rigidez

del sistema de distribución vigente y circulaban por carriles alternativos. En el caso de las obras plásticas, muchas de ellas eran rifadas, subastadas o directamente regaladas a los asistentes.

En el caso de los recitales de los grupos de rock, era frecuente la difusión de los mismos post show, a través de grabaciones registradas en *cassettes* vírgenes por alguien del público. El valor conferido a esa grabación tomada en vivo por alguien que había formado parte de esa vivencia emotiva y participativa queda expresado en el testimonio de Daniel Melero, cuando cuenta que hasta el día de hoy se niega a copiar un registro que hizo en el Parakultural, con su sello anarquista independiente *Catálogo Incierto*, en ocasión de un concierto de la banda *Todos tus muertos*:

Continuamente me piden si yo quiero reeditar eso y a mí me parece que es una falta de respeto a aquellos que estuvieron. Y nunca lo voy a hacer. Yo aprecio las cosas cuando ocurren (2011).

¿Qué los conducía, desde su singularidad, a esa puesta en común, a trabajar con y entre otros? Parece posible identificar, en la base de esos modos de colaboración, tres factores que motivaron y posibilitaron las interacciones colectivas. Uno fue, sin dudas, la escasez de recursos económicos, que los conducía a juntarse para poder concretar sus obras. Otro tuvo que ver con la adhesión a un cuerpo de convenciones estéticas compartidas, que los hacía valorar estilos diversos, innovadores y experimentales, ininteligibles para las instituciones existentes.

Bien lo expresa Pichón Baldinu en la entrevista cuando se refiere al bar *Einstein* y al *Parakultural*:

la gente que no tenía donde ir –gente del rock, de las artes plásticas, de las expresiones artísticas– se juntaba ahí porque se identificaban. (...) Eso era súper rico porque no importaba a qué adherías, lo que importaba era que a eso que estaba sucediendo adherías y eso que estaba sucediendo era irreplicable, único, y estaba en proceso de crecimiento y evolución constante (2011).

Pero, sobre todo, fueron iniciativas que no pueden comprenderse si no es teniendo en cuenta los efectos de la censura, durante la última dictadura pero también luego del regreso de la democracia.

Las acciones conjuntas fueron también –de maneras más o menos programáticas– un modo de acción común contra la censura. Es decir, aunque no todos planearan explícitamente sus presentaciones como acciones contra la misma, su internalización los llevaba a planificar su trabajo teniendo en cuenta cómo los podría llegar a afectar una posible acción represiva. 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.

Sin embargo, este tipo de situación que se repetía frecuentemente en los distintos espacios por los que transitaban, más que generar inacción o retraimiento, devino en la suma de esfuerzos y en la intervención activa por parte de los artistas. Paradójicamente, sus acciones resultaron en la expresión de un nuevo modo de vida libre y desenfadado desde el interior de aquello que se buscaba vaciar y desarmar a través de las prácticas represivas. Una comuni-

dad no homogénea, *hecha de seres singulares y sus encuentros* (Pál Pelbart, 2011: 29), que extrajo su potencia justamente de la diversidad de sus prácticas y sus poéticas, exaltando no la disolución de las singularidades en un todo homogeneizante sino, por el contrario, la heterogeneidad y la pluralidad de sus miembros.

REFERENCIAS

- Calveiro, Pilar (1998) *Poder y desaparición*. Buenos Aires: Colihue.
- Dreizik, Pablo (1986) *Una analítica del poder*. Poster localizado en el Archivo Personal de Diego Fontanet. Buenos Aires.
- Foucault, Michel (2001) *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. México: Siglo XXI.
- Foucault, Michel (2002) *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Jacoby, Roberto (2000) *La alegría como estrategia*. En revista *Zona Erógena* N° 43. Buenos Aires.
- Longoni, Ana (2013) *Incitar al debate, a una red de colaboraciones, a otro modo de hacer*. En revista *Afuera. Estudios de Crítica Cultural*, 13. Buenos Aires: Afuera.
- Lucena, Daniela (2013) *Guaridas underground para Dionisios*. En revista *Arte y Sociedad*, 4. Málaga: Grupo EUMEDNET.
- Lucena, Daniela y Laboureau, Gisela (2016) *Modo mata moda. Arte, cuerpo y (micro)política en los años 80*. La Plata: EDULP.
- Pál Pelbart, Peter (2009) *Filosofía de la deserción*. Buenos Aires, Tinta Limón.

Solari, Carlos (2011) *Los recuerdos mienten un poco*. En Lucena, Daniela y Laboureau, Gisela (2016) *Modo mata moda. Arte, cuerpo y (micro)política en los años 80*. La Plata: EDULP.

Spinoza, Baruch (1980) *Ética demostrada según el orden geométrico*. Madrid: Ediciones Orbis.

Wilde, Oscar (1894) *Phrases And Philosophies For The Use Of The Young*. The Chameleon, Oxford University Journal, número único. Recuperado el 16 de mayo de 2018, de <http://www.bl.uk/collection-items/the-chameleon>

ENTREVISTAS

Entrevista a Carlos Solari realizada por Marcelo Figueras, en *La Razón*, Buenos Aires, 1986.

Entrevista con Pablo Dreizik realizada por la autora. Buenos Aires, 27 de febrero de 2017.

Entrevista con Pichón Baldinu realizada por la autora. Buenos Aires, 13 de noviembre de 2011.

Entrevista con Diego Fontanet realizada por la autora. Buenos Aires, 21 de enero de 2017.

Entrevista con Ana Torrejón realizada por la autora. Buenos Aires, Argentina, 13 de septiembre de 2014.

Entrevista con Ana Torrejón entrevista realizada por Daniela Lucena y Gisela Laboureau. Buenos Aires, Argentina, 23 de agosto de 2011.

Entrevista con Martín Reyna realizada por la autora. Buenos Aires, 11 de febrero de 2016.

Entrevista con Daniel Melero realizada por la autora. Buenos Aires, 31 de agosto de 2011.