

# Nuestros años ochenta

Coordinadorxs

Irina Garbatzky y Javier Gasparri

Escriben

Mario Cámara | Claudia del Río

Gabriel Giorgi | Daniela Lucena

María Elena Lucero | Ignacio Iriarte

Francisco Lemus | Judith Podlubne

Martín Prieto | Nancy Rojas

Viviana Usubiaga | Alicia Vaggione



CETyCLI

hya ediciones



# Nuestros años ochenta

Coordinadorxs

Irina Garbatzky y Javier Gasparri

Escriben

Mario Cámara | Claudia del Río

Gabriel Giorgi | Daniela Lucena

María Elena Lucero | Ignacio Iriarte

Francisco Lemus | Judith Podlubne

Martín Prieto | Nancy Rojas

Viviana Usubiaga | Alicia Vaggione



Nuestros años ochenta / Mario Cámara ... [et al.] ; compilación de Irina Garbatzky ; Javier Gasparri. - 1a ed. - Rosario : Humanidades y Artes Ediciones - H. y A. Ediciones ; Centro de Estudios de Teoría y Crítica literaria-CETyCLI, 2021.

Libro digital, PDF - (Centro de Estudios de Teoría y crítica literaria / 1)

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-3638-51-0

1. Historia del Arte. 2. Historia de la Literatura Argentina. I. Cámara, Mario. II. Garbatzky, Irina, comp. III. Gasparri, Javier, comp.

CDD 306.47

Revisión de textos y corrección: Glòria Bassols Rius

Imagen de tapa: Mauro Guzmán

Video instalación para Mínimo Teatral (MACRO), 2017. Objeto: Lip sync for your life, 2015. Video: La Guzmania y el reino de los huevos quiméricos mutantes, 2016. De la serie "Proyecto La Guzmania".

Colección digital del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria

Directorxs de la colección: Javier Gasparri e Irina Garbatzky



**Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria (CETyCLI)**

Instituto de Estudios Críticos en Humanidades, UNR-CONICET

Facultad de Humanidades y Artes, UNR

<https://www.cetycli.org/>

**hya ediciones**

**HyA Ediciones**

Facultad de Humanidades y Artes, UNR

<https://www.hyaediciones.com/>



Licencia Creative Commons

Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0)

# Retratos de época. Periodizar los ochenta desde las miradas cuerpo a cuerpo

Viviana Usubiaga

Así como en el nombre de las jornadas que dieron origen a esta publicación resuena el libro de Oscar Terán (*Nuestros años sesentas*) dedicado a la formación de una nueva izquierda intelectual en la Argentina de los años sesentas, el título de mi trabajo remite tangencialmente al célebre *Periodizar los 60* de Fredric Jameson, menos en sus afinidades temáticas y temporales que en su concepción historiográfica. En particular, cuando el autor sugiere que:

(...) a quienes consideran que la periodización cultural implica un cierto parentesco sólido, homogeneidad o identidad dentro de un período dado, puede responderse con seguridad que frente a cierta concepción de lo históricamente dominante o hegemónico puede estimarse el valor pleno de lo excepcional –lo que Raymond Williams llama “residual” o “emergente”–. Aquí, de todos modos, “el período” en cuestión es entendido no como cierto estilo de vida compartido, omnipresente y uniforme, sino más bien como una situación objetiva, respecto de la cual son posibles una enorme gama de respuestas variadas e innovaciones creativas, pero siempre dentro de los límites estructurales de esa situación. (14)

La situación objetiva que sin duda ha modelado “nuestros años 80” fue la dictadura, el horizonte de su final y su

persistencia en la vida democrática.<sup>1</sup> Fueron los años aciagos cuando *triumfa la vida de derecha* en nuestro país –en términos de Silvia Schwarzböck (*Los espantos*)–. Un triunfo que se alinea en consonancia con la cumbre del capitalismo financiero en el mundo, con su lógica incesante de acumulación del capital, exclusión social y precarización de las vidas. Un triunfo que deviene contemporáneamente en un “narcisismo epocal”, en el mirarse a sí mismo sin reparar en el otro (o, en todo caso, solo advertir su existencia para construirlo como enemigo).

En efecto, Argentina padeció la dictadura más violenta de su historia entre 1976 y 1983, en el marco de la Operación Cóndor, que afectó a muchos países de la región. Un sistema clandestino de represión fue llevado adelante por las cúpulas militares y las fuerzas de seguridad en el nombre de la restauración del orden y el exterminio del “cuerpo” social “infectado” por las ideologías consideradas “subversivas”. Miles de militantes y disidentes al régimen cívico-eclesiástico-militar y sus políticas neoliberales fueron censurados, exiliados, secuestrados, torturados y sus cuerpos, “desaparecidos”.

En estudios previos he delineado una periodización circunscripta entre 1981 y 1989. El primero de estos años, como el momento de crisis política y económica de la dictadura, pero también, para mi ámbito disciplinar de origen, la historia del arte, fue en el comienzo de la década cuando se dio lugar al fenómeno de surgimiento de nuevos ámbitos alternativos de creación y exhibición del incipiente circuito *underground*. Asimismo, 1981 fue el año de la muerte de Antonio Berni y también

<sup>1</sup> Son muchos los matices de las discusiones actuales sobre las rupturas más o menos abruptas que suponen las conceptualizaciones de la *transición* –véase Marina Franco (*El final del silencio*)– o las continuidades que encarnan los abordajes sobre las diferentes acepciones de lo *postdictatorial*.

el de la llegada en persona del crítico y curador internacional Achille Bonito Oliva, quien desplegó su influyente apuesta por la pintura enmarcada en lo que denominó la Transvanguardia. Luego, en 1982 la Guerra de Malvinas se convirtió en uno de los hitos más relevantes de la década como detonante del fin de la dictadura, entre muchos otros motivos. La recuperación de la democracia en 1983 fue vivida como un tiempo inaugural donde un proyecto colectivo tanto político como cultural era posible. Al mismo tiempo, comenzó la elaboración de un duelo simbólico en la representación de lo irrepresentable hasta entonces para la sociedad. Por otro lado, la aceleración de las experiencias artísticas que desataron un ánimo productivo inusitado alcanzaron su clímax hacia 1985. La extensión de las prácticas estéticas desde los márgenes hacia el circuito institucional continuó hasta 1987. Con las nuevas crisis políticas y económicas del gobierno de Raúl Alfonsín declinó el sentimiento de ilusión respecto del proyecto democrático, y comenzó a verificarse en las artes un momento de desarticulación de las formas de hacer más espontáneas y de disolución de los modelos interpretativos. Se generaron grupos que encaraban la gestión de sus proyectos en otros términos y con otros intereses vinculados a la inserción de sus producciones individuales en el mercado. 1989 fue el año del traspaso adelantado de gobierno, el inicio del menemato y su política de indultos, y también el momento de apertura de galerías institucionales como la del Centro Cultural Rojas, que reconfiguraron nuevamente el campo artístico de Buenos Aires (Usubiaga, *Imágenes inestables*).

En esta ocasión mi trabajo explora un tema recurrente en la historia cultural argentina: el tratamiento de los cuerpos. En otras palabras, se trata de avanzar en la reflexión sobre cómo se representan los cuerpos en tiempos de desapariciones, revisando

producciones ya estudiadas, pero proponiendo aquí otra cadena de sentidos temporales y conceptuales, que se focaliza en un género particular de la historia del arte como es el retrato. La producción de retratos en los 80 fue notable si consideramos que la década no se caracteriza por una vocación de registro o documentación de las experiencias vividas; por el contrario, la materialidad precaria fue el sucedáneo de las imágenes inestables producidas en la época.

Los retratos a los que me refiero adquirieron muy diversos tipos de configuraciones. No me abocaré a los retratos que pueblan los archivos personales que, aun en su precariedad, afloran con el correr de las investigaciones y ánimos de exhumación de recuerdos por parte de los protagonistas de los ochentas. Tampoco a los retratos fotográficos de los desaparecidos que las Madres de Plaza de Mayo han enarbolado en sus marchas y luchas incansables. Me focalizaré en las producciones estéticas que tomaron estado público por haber sido exhibidas, performadas o publicadas. Configuraciones diversas –aun cuando algunas de ellas, en rigor, no correspondería que fueran calificadas como retratos propiamente dichos– han invocado en forma icónica, simbólica o indicial la mirada cuerpo a cuerpo entre sujetos particulares. Y es a partir de esta constelación de miradas y retratos cruzados que aventuraré una periodización alternativa posible al distinguir los años 80 como fundantes para una comunidad creativa que ensayó la reinención de los cuerpos entre la desactivación de la maquinaria de la muerte de la dictadura y su reactivación por la propagación del SIDA.



### Retrato-reclamo

A comienzos de la década de 1980 muchos artistas experimentaron con la representación del cuerpo bajo el régimen disciplinario y criminal de la dictadura. Una de las acciones visuales más destacadas fue sin duda el *Siluetazo*, que a través de la configuración de los cuerpos ausentes se convirtió, desde aquel septiembre de 1983, en un fenómeno poderoso para prevenir el olvido de los actos del terrorismo de Estado. Sin ahondar en los detalles del *Siluetazo* tan extensamente estudiado (Longoni y Bruzzone, *El Siluetazo*), solo señalaré, a los fines de las relaciones que persigo en este trabajo, que la práctica del *Siluetazo* puede ser entendida como un *retrato por transitividad*: es el cuerpo de una persona anónima (un cuerpo vivo y presente) que da forma a la representación del desaparecido (un cuerpo ausente). La nueva presencia visual, que es puesta en mirada, que se reactiva en diversos lugares y tiempos, es uno de los ejercicios de memoria más notables que se ha extendido hasta nuestro presente.

### Retratos-inventario

A un mes de las elecciones y a los pocos días de la Tercera Marcha de la Resistencia, en la que se ejecutaron colectivamente aquellas primeras siluetas promovidas por Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel, más precisamente el 30 de septiembre de 1983, se inauguró la muestra “Ex-presiones ’83”, en las salas del Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires (hoy Centro Cultural Recoleta). Los críticos Laura Buccellato y Carlos Espartaco fueron quienes reunieron a veintidós artistas que expusieron pinturas e instalaciones como un balance de jóvenes emergentes en la década del 80. En el catálogo se pueden ver los

retratos de cada uno de ellos (algo poco habitual por entonces). Son retratos fotográficos con sus nombres identificándolos que semejan un inventario de la nueva generación de artistas a la vez que funcionan como un inventario de los jóvenes sobrevivientes.

### Retratos cantados

Ese repaso por nombres y rostros que nos ofrece el catálogo fue materia prima de una de las producciones de la exposición misma.<sup>2</sup> Retomo la propuesta realizada durante la inauguración por Guillermo Kuitca junto a Carlos Ianni y un grupo de *performers*: una acción llamada *Besos Brujos*. En ella, una actriz era sometida a “presiones” y era obligada a confesar públicamente los nombres de los organizadores y el de los participantes que exhibían sus obras en las salas. Entre otras situaciones polisémicas que el guión de la pieza enhebraba para la puesta en escena en el Patio de los Naranjos del Centro Cultural, en un momento una actriz vestida de novia era acarreada por otro actor. Luego comenzaban a tirarle baldazos de agua que se estrellaban contra las ventanas del patio a través de las cuales el público observaba. Mientras tanto, por un micrófono le hacían preguntas y la exhortaban a “delatar” a los artistas: “¿Quiénes estaban?”, “¿Y quiénes más?”, “¡Cantá los nombres!”, le gritaban. Luego de la confesión, la mujer quedaba tirada en el piso. Claramente la representación hacía directa alusión a las formas de coacción utilizadas por el terrorismo de Estado y reponía en términos enunciativos, más precisamente nominales y sonoros, la presencia de los artistas como resultado de una acción coercitiva, propia de la época.

<sup>2</sup> Para un repaso más abarcador de las obras expuestas, véase Usubiaga (*Imágenes inestables* 122 y ss.).

## Retratos de exhibición

De 1983 es también la serie de retratos realizados por Marcos López de la artista Liliana Maresca junto a sus obras: esa suerte de esculturas, ensambles corporales con los que ella performaba ante la cámara, transformando su figura, ensayando tal vez la mutación de su figura como una ortopedia que la trasmutaba en autómata. Los encuentros de los cuerpos de los dos artistas mediados por la cámara se repitieron a lo largo de los años ochenta. Tanto López como Maresca pertenecieron a una generación de creadores que trabajó reinventando los cuerpos, ocupando los espacios públicos, pero también los semipúblicos que conformaron el circuito *underground* de Buenos Aires. Muchas de estas producciones fueron albergadas en el Centro Cultural de la Ciudad de Buenos Aires, que funcionó como un espacio de extensión *overground*.

## Retratos espectrales

A fines de 1984 se presentó por única vez *La locura de amor. Lucía muerta*, una pieza de teatro experimental dirigida por Alberto Ure. La pieza estaba basada en una ópera. La versión de Ure incluía no solo la actuación de Vivi Tellas, sino la participación del pintor Cambre. La obra comenzaba cuando se escuchaba a María Callas cantando la versión original de Donizetti mientras el público se acomodaba en butacas de plástico. Sobre el escenario había dos reflectores y una tela de cuatro metros de largo en el fondo. La obra estaba dividida en seis bloques. Ella enunciaba sus parlamentos, mientras Cambre pintaba con pintura negra sobre el gran lienzo blanco las sombras proyectadas de su cuerpo basadas en sus movimientos hasta culminar, según una

progresión dramática, cubriendo todo el lienzo de negro en el momento de la muerte del personaje. Este melodrama mostraba a la actriz como una marioneta, como un “títere grotesco” a merced de las indicaciones del director. Sus pasos eran atentamente registrados, quedarían inevitablemente plasmados en un abismo de negrura, de pintura y de simbólica muerte. A través de la articulación de pintura y actuación, de los intentos de fijación de la existencia corpórea de aquella mujer, se coreografiaba lo inaprensible de los espectros de la época.

### **Retratos pese a todo**

Dentro de esta comunidad creativa, cuyos miembros se retrataron mutuamente en múltiples medios, Marcia Schwartz ocupa un lugar central por haberse convertido en la retratista paradigmática de la época. Muchos artistas posaron ante su ácida mirada. Sus pinturas cuerpo a cuerpo, retratos cara a cara que son resultado de prolongados encuentros entre la artista y su modelo, reunieron un nuevo inventario de los miembros de la comunidad creativa de la década, registrando no solo sus fisionomías (como en su retrato del artista argentino establecido en New York, Luis Frangella), sino también los espacios donde vivían o actuaban, y sus atributos vitales y artísticos.

### **Retratos transnacionales**

Esta pulsión retratística no fue exclusiva de la Argentina de esos años. Los lazos de las comunidades creativas excedían las fronteras, como es el caso del artista Luis Frangella, que no solo fue pintado por Marcia Schwartz sino retratado por el fotógrafo norteamericano Peter Hujar, entre otros, mientras pintaba otros

cuerpos, torsos a gran escala en uno de los muelles del Lower Manhattan en New York, espacios célebres por ser centros de encuentros sexuales pero también de experimentación artística por aquellos años. Frangella se había establecido en Estados Unidos en 1976 y formó parte de la escena del East Village y la comunidad *queer*. Fue clave en los intercambios entre Buenos Aires y New York. Sus pinturas mostraban figuras humanas desmembradas como desnudos clásicos y universales en estilo neoexpresionista.

Pero también el propio Frangella realizaba retratos individuales de sus amigos, en diseños volumétricos elaborados sobre cajas que usaba como soporte de los rostros dispuestos en forma simétrica y en ángulo, evocando una máscara.<sup>3</sup> En aquellos días de experiencias compartidas y colaboraciones artísticas, Frangella y el artista norteamericano David Wojnarowicz comenzaron a frecuentarse. Por varios años alcanzaron un tipo de creatividad simbiótica. En 1984 organizaron un viaje juntos a Buenos Aires, donde Wojnarowicz realizó una muestra individual. Durante su visita a la Argentina se mostró conmovido por la información sobre las atrocidades de la dictadura que comenzaban a revelarse en ese momento. Elaboró numerosos trabajos, en los que desarrolló un estilo agudo de comentario político a través de montajes de imágenes fotográficas y pinturas que realizaba sobre carteles de propaganda encontrados en la calle (Erikson-Kery y Flom, *David Wojnarowicz*), tal como puede verse en su obra *A Painting to Replace the British Monument in Buenos Aires* de 1984, en la que coloca un gigante volcánico sobre una popular propaganda gráfica de licor Legui, y en él figura los

<sup>3</sup> Para un análisis de este y otros retratos pictóricos y poéticos, y acciones colaborativas, véase Usubiaga (“Arturo y ellos”).

ojos de ese ser monumental con las banderas de Estados Unidos e Inglaterra, sugiriendo la monstruosidad del imperialismo y el colonialismo.<sup>4</sup>

En su pieza *I Use Maps Because I Don't Know How to Paint*, del mismo año, Wojnarowicz parece establecer un diálogo con los usuales torsos de las iconografías de Frangella en la res mutilada que aparece en primer plano. Se trata de una composición compleja de imágenes superpuestas: una res decapitada y desmembrada; la repetición de fotografías serigrafadas del retrato de un hombre secuestrado y encapuchado; el pelotón policial; el blanco de tiro; la cabeza de una figura de comic con la boca cosida con un hilo rojo; un hombre con los ojos vendados en el segundo plano, estas dos últimas configuradas con fragmentos de mapas de Argentina y América Latina. Cuerpos atravesados por cartografías de una geografía estallada.

### Retratos grupales

Las comunidades creativas que se formaban en el frenesí de la producción de aquellos años contribuyeron menos a definir grupos estancos y duraderos que a manifestar los síntomas de la creciente necesidad de producir y mostrar trabajos liberados de las restricciones que impuso la cultura de la represión. Y también a exponer en clave humorística los fantasmas y vicisitudes que acechaban en el desarrollo de una carrera artística. En 1987 surgió el Grupo de la X a instancias del escultor Enio Iommi, quien convocó a artistas a una serie de reuniones que derivaron en que doce de ellos formaran un grupo cuya primera exposición

<sup>4</sup> Agradezco a Amparo Díscoli y Teo Díscoli la posibilidad de acercarme a la obra de David Wojnarowicz.

se realizó en el Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino de Rosario. Ellos fueron Carolina Antoniadis, María Causa, Ernesto Ballesteros, Ana Gallardo, Enrique Ježik, Jorge Macchi, Andrea Racciatti, Gladys Nístor, Gustavo Figueroa, Martín Pels, Pablo Siquier y Juan Paparella. Quedaron plasmados en un retrato colectivo y caricaturizado de Ernesto Ballesteros para acompañar una entrevista también colectiva en la revista *Artinf* (Ambrosini, “Grupo de la X” 49).

En 1987 se formó también el Grupo Periferia, integrado por Pablo Suárez, Alfredo Prior, Osvaldo Monzo y Duilio Pierri. Su actuación quedó registrada en un retrato fotográfico colectivo en el que sus integrantes, disfrazados de piratas, enaltecían burlescamente la condición de pertenecer a una cultura desplazada del centro del mapa geopolítico y la posibilidad de apropiarse, saquear, “piratear” toda la historia a disposición.

### Retratos evocados

En 1989 Marcia Schwartz pintó el célebre retrato de Batato Barea. Ese mismo año comenzó a despegarse de la búsqueda de cierta similitud de la apariencia física de sus modelos. Mientras continuaba realizando retratos sujetos a una persona, comenzó a reinventar los cuerpos en metamorfosis en el medio de la naturaleza, en un giro hacia lo que podrían pensarse como retratos aludidos o evocados. Su producción de esta época se encuentra afectada por el duelo por la pérdida de seres cercanos como su amiga y compañera de militancia Hilda Fernández, desaparecida en 1977, tal como sostiene María Laura Carrascal en “Mujeres de agua dulce” (31). Es el caso de *Ainda*, donde una suerte de india durmiente, como un ánima errante, nutre con su cuerpo yacente el ciclo de la vida y la muerte. La serie a la que pertenece

esta pintura está atravesada por los viajes de la pintora por América Latina, por sus estancias a orillas del río, por su apasionada búsqueda por configurar esa identidad escurridiza y dolorosa de nuestro continente. Sus cuadros remiten a la historia amasada en el limo de los ríos. El Río de la Plata, ese río-tumba, el río Amazonas y el Paraná imprimieron su pintura, que arremolina la evocación de los dos genocidios que tiñeron las aguas por estas latitudes: el exterminio de los pueblos originarios por la conquista europea y las desapariciones perpetradas por el terrorismo de Estado durante la última dictadura. Las remotas víctimas se funden en la sensualidad de los cuerpos que habitan en comunión o espectralmente la naturaleza salvaje. Aquella mujer camuflada entre el follaje tejido por hojas de camalote y cactus, se nos presenta como una crisálida, como una Ofelia indígena, en una jungla de pinceladas en las que se evoca a las víctimas de la historia reciente y extensa de nuestro continente. La experiencia de duelo se intensificará con la temprana muerte de su amiga íntima, la artista Liliana Maresca, con quien compartió una casa en el Tigre y largas horas de observación directa de su paisaje, y a quien le dedicó varios retratos fieles y evocativos.

Maresca, al igual que Batato Barea y Frangella, entre muchos otros artistas, formaron parte de la generación de sobrevivientes de la dictadura que murieron víctimas del sida. Y precisamente fue el sida la otra situación que modeló la década del 80 aquí y en el mundo. Tal como afirma Gabriel Giorgi

el VIH es un virus que aparece (con la astucia de la Historia) en el momento en que se están erosionando brutalmente los mecanismos de protección social del Estado de bienestar en las sociedades ricas y del desarrollismo en las sociedades pobres: el momento de neoliberación de lo social. Reagan en Estados Unidos, crisis del alfonsinismo y despertar del menemismo en Argentina. Y esa neoliberación de lo social, como sabemos, tiene un vocabulario central,



clave: el de la salud. Porque por un lado el VIH puso en escena un Estado que renunciaba a la protección de esos cuerpos (que eran en muchos casos los cuerpos tradicionalmente protegidos: clase media, blancos, etc.) [...] porque la salud está dejando de ser patrimonio biológico de la nación para empezar a ser el terreno de la gestión individual, privatizado y empresarializado. (“Política de la supervivencia”)

De allí la urgencia de multiplicar los modos de “imaginar lo colectivo” y de rescatar las formas de vivir compartidas, los tiempos de encuentro e interacción desinteresada como las que nos muestran estos retratos, que no responden a una razón instrumental.

### Retratos performados

La exposición “Los 80 en el MAM. Instalaciones de 27 artistas” realizada en 1991 en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires y curada por Silvia de Ambrosini y Alina Tortosa es considerada como uno de los primeros balances sobre la producción de la década de 1980 en Buenos Aires.<sup>5</sup> Entre las variadas obras presentadas, la propuesta de Marcia Schwartz fue sin duda la más elocuente y representativa de aquellos años. Podría pensarse como una puesta en escena de un retrato y de las relaciones personales y emocionales que conforman las miradas cuerpo a cuerpo. *Tomando el té con Batato* fue un retrato performado donde el sujeto representado, el personaje y la persona se fundían en el mismo espacio. En efecto, la instalación elaborada por Schwartz que exhibía, entre otras pinturas de juguetes, el retrato de Batato de 1989, se componía de un juego de mesa y sillas a escala pequeña donde el público era invitado a tomar

<sup>5</sup> Para un análisis de esta exhibición, véase Usubiaga (“Los 80 en el MAM”).

el té con Batato, como su título lo indicaba, e interactuar con aquel *clown-travesti-literario*. Ese lugar y la acción que ocurría en particular fue generando una atmósfera religiosa, algo del *orden sacramental* semejante a un altar donde transcurría el encuentro casi confesional del público y el artista.

En una prolongación de esta suerte de cronología retratística posible de la década del 80, vuelvo a la figura de Liliana Maresca para extenderla hasta 1993. La artista fue retratada nuevamente por Marcos López para su serie *Imagen pública – Altas esferas*, donde los niveles de representación se superponen. Está su cuerpo junto a ese collage de retratos públicos que luego va a reubicar a orillas del Río de la Plata –donde años más tarde se emplazaría el Parque de la Memoria–, y en los que se pueden leer los rostros de las continuidades políticas y transnacionales de la dictadura: Massera, Videla y Menem, Bush y Clinton.

## Mirarnos

He trazado intersecciones entre esta serie de retratos que proponen reinenciones del cuerpo en los límites de la vida y la muerte. El trabajo rastrea y acerca entre sí intercambios y contactos entre sujetos que pulsán temas biopolíticos irresueltos en nuestra cultura contemporánea, caracterizada por la individuación y la *precarización de la vida* en la era global del neoliberalismo. ¿Qué vidas los Estados y las sociedades deciden preservar, cuidar, hacer visibles, abandonar o exterminar? ¿Cómo el agenciamiento artístico resiste, reinventando el cuerpo una y otra vez? Una respuesta posible: a través de los retratos que nos permiten leer, evocar y hacer reverberar una época.

Esta selección de retratos de la historia reciente: siluetas prestadas, retratos cruzados, semblantes privados que toman

estado público, despliegan una serie de estrategias estéticas de des-identificación en favor de una re-identificación, de un nosotros inclusivo. En definitiva, estos cruces de miradas, retratos y figuraciones cuerpo a cuerpo invitan a pensar más allá de las identidades individuales, más allá del narcisismo –que mantiene nuestras cabezas gachas sobre nuestros celulares– hacia un reclamo o imperativo colectivo: vernos y reconocernos, identificarnos, des-identificarnos y reinventarnos, mirarnos entre nosotros y a los otros, para percibirnos y cuidarnos en el tiempo imperante de las *selfies*.

## Bibliografía

- Ambrosini, Silvia. “Grupo de la X. Otra joven generación”. *Artinf*, año 12, n.º 64/65, invierno 1987, p. 49.
- Carrascal, María Laura. “Mujeres de agua dulce. Marcia Schwartz. Liliana Maresca. Hilda Fernández”. Schwartz, Marcia. *Fondo*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2009, pp. 31-62.
- Erickson-Kery, Ian y Verónica Flom. *David Wojnarowicz & Luis Frangella en/in Argentina*. Buenos Aires: Cosmocosa, 2017.
- Franco, Marina. *El final del silencio. Dictadura, sociedad y derechos humanos en la transición (Argentina, 1979-1983)*. Buenos Aires: FCE, 2018.
- Giorgi, Gabriel. “Política de la supervivencia”. *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, n.º 10, diciembre 2017, pp. 249-260.
- Giorgi, Gabriel. “Politizar lo precario – Genealogías Virales”. Ponencia presentada en *Jornadas Literaturas y Arte en los ochenta: desde los sótanos*. Maestría en Literaturas de América Latina, Universidad Nacional San Martín - MALBA. Buenos Aires, 15 y 16 de agosto de 2018.
- Jameson, Fredric. *Periodizar los 60*. 1984. Córdoba: Alción, 1997.
- Longoni, Ana y Gustavo Bruzzone. *El Siluetazo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.
- Schwarzböck, Silvia. *Los espantos. Estética y postdictadura*. Buenos Aires: Cuarenta Ríos, 2015.
- Terán, Oscar. *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual argentina, 1956-1966*. 1991. Buenos Aires: Siglo XXI, 2013.

- Usubiaga, Viviana. "Arturo y ellos. Diálogos entre la poesía de Arturo Carrera y la pintura contemporánea en la postdictadura argentina". Longoni, Ana y Viviana Usubiaga. *Arte y literatura en la Argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Fundación Espigas, 2006, pp. 17-59.
- Usubiaga, Viviana. "Los 80 en el MAM: la instalación como balance y proyección de una década". María José Herrera (dir). *Exposiciones de arte argentino y latinoamericano: curaduría, diseño y políticas culturales*. Córdoba: Escuela Superior de Bellas Artes Dr. José Figueroa Alcorta. Buenos Aires: Grupo de Estudios sobre Museos y Exposiciones, 2011, pp. 257-264.
- Usubiaga, Viviana. *Imágenes inestables. Artes visuales, dictadura y democracia en Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa, 2012.

# Contenido

Nuestros años ochenta. A modo de presentación	5
Irina Garbatzky y Javier Gasparri	
<b>1. Periodizaciones. ¿Cuándo empiezan y cuándo terminan los años ochenta?</b>	<b>11</b>
Roberto Jacoby: algunas preguntas, y posibles respuestas, sobre orígenes, sobrevivencias y relecturas	13
Mario Cámara	
<b>1989</b>	<b>33</b>
Daniela Lucena	
Retratos de época. Periodizar los ochenta desde las miradas cuerpo a cuerpo	51
Viviana Usubiaga	
<b>2. Los ochenta en el arte rosarino</b>	<b>67</b>
Gesto, materia y Loxon: la irrupción de lo pictórico en los imaginarios locales	69
María Elena Lucero	
Euforia, de los 80 dentro y fuera de un archivo (Notas a partir y alrededor de una video-proyección)	91
Claudia del Río y Nancy Rojas	

3. Biopolíticas de los ochenta. El sida como límite	111
Retóricas del sida. La Guerra Fría, Perlongher, la enfermedad y las computadoras	113
Ignacio Iriarte	
Los flujos de la sangre	143
Francisco Lemus	
Tramas de cuerpos y conflictos. Liliana Maresca, la singularidad de una voz	169
Alicia Vaggione	
4. Los ochenta de la crítica, los ochenta de la poesía	185
Una década que duró veinte años. 1966-1986	187
Martín Prieto	
¿Cuál Barthes? Beatriz Sarlo y Nicolás Rosa en <i>Punto de Vista</i>	201
Judith Podlubne	
Laboratorios sensibles	229
Gabriel Giorgi	
Notas biográficas de lxs autorxs	237