

Experiencias artísticas de los 80s: intermediando la performatividad del intervalo.

SUAREZ, Micaela Daniela / Instituto de Artes del Espectáculo "Raúl H. Castagnino" (FFyL-UBA) -mica2215@yahoo.com.ar

Eje: Artes Liminales - Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras claves: dispositivos intermediales- performatividad-*

» **Resumen**

Las experiencias artísticas de fines de los 80s como las performances o las acciones de distintos colectivos y organizaciones anticiparían, desde un nuevo sensorium, otras formas de relación de la presencia y la ausencia en la construcción del dispositivo intermedial (Kattenbelt, 2008) como una mediación. En esta mediación la corporalidad sería un eje nodal desde donde se reconfigurarían espacialidades, temporalidades y acciones siempre en fluctuación, intermediando la performatividad del intervalo (Aschieri, 2019a, 2017). En esta potencia liminal (Turner, 1987) el trabajo de la memoria se torna subversivo y en constante debate. En este artículo analizaré algunas acciones de La Organización Negra de Argentina y Las Yeguas del Apocalipsis de Chile que como artista-investigadora me instaron hacia la pregunta sobre las tensiones entre arte y técnica, arte y vida, arte y política resonantes en las prácticas artísticas de las décadas siguientes.

» **Introducción**

Muchos trabajos sobre las acciones artísticas y performáticas de los 80s en el Cono Sur abordan desde una mirada historiográfica y/o socio-política y estética el estudio de la serie artística y la serie histórica de forma comparatista (Cabrera 2016, González 2015). Otros desarrollan marcos interpretativos interdisciplinarios para analizar las tensiones entre arte y política, arte y vida aportando miradas novedosas sobre la relación entre los campos y la configuración de las subjetividades en la época postdictatorial (AAVV 2013, Buchelli 2019, Richard 2009, Lucena y Laboreau 2016). En este estudio pretendemos aportar, desde la mirada arte y técnica, a la comprensión de la relación entre memoria y dispositivos que en los albores del primer periodo democrático post-dictatorial creemos que fundaron el eje estético-político de varios colectivos artísticos y activistas de la región.

Hacia fines de los 80s el campo artístico del Cono Sur se ve atravesado por los sucesos de las últimas dictaduras militares, los procesos de transición democráticos, el recrudescimiento de políticas neoliberales, la lucha por los derechos humanos y las disputas de los distintos sectores por la dimensión de la memoria. En varias producciones artísticas se abordan las huellas del pasado traumático y se interpelan nuevas formas de articular arte y técnica. En esta articulación la dimensión de la memoria se amplía y se abren los interrogantes hacia su constitución estético-política. Entendida la técnica desde la mirada de Bernard Stiegler como rasgo fundamental del sujeto, consideramos la exteriorización de la misma como rasgo de una cultura societal. Así la relación técnica y memoria se explicita en las producciones artísticas del período (Suarez, 2017, 2019b).

En esta relación de técnica y memoria es que estudiaremos la creación y reproducción de los dispositivos. Consideramos el abordaje de los dispositivos novedosos que formaron parte de las prácticas artísticas en los procesos de gramatización de la memoria y que focalizaron en la creciente mediatización de la experiencia del sujeto y en la mediación tecnológica de la percepción (Buck-Morss, 2015). Esta mediación tecnológica atravesada por los procesos de mass mediatización de los relatos hacia la convergencia medial inaugura, en los albores del período postdictatorial en el Cono Sur, una nueva forma de percepción que da paso a la transformación del sensorium. Este nuevo sensorium constituye una nueva forma de gramatización, que en el Cono Sur da cuenta de un componente cultural. Si bien podemos analizar que las producciones y acciones artísticas del período no se dan en un contexto de desarrollo tecnológico específico (Amigo, 2013), si podemos fundamentar que la transformación del sensorium (Benjamin), la relación con la estética y la técnica no reside en la inclusión de la tecnología. La relación entre la técnica y el cuerpo, la estética y la subjetividad configuran un nuevo sensorium en el contexto del desarrollo de las industrias culturales y la mercantilización de la cultura, a través de la estetización.

Longoni, Carvajal y Vindel (2013) analizan intervenciones teatrales y acciones del período postdictatorial latinoamericano, donde los dispositivos de visualidad y sonoridad operan desde la co-relación de medios, utilizando varios soportes. Al respecto, tomamos el concepto de *dispositivo* que Torres y Balbi (2016) siguiendo a Foucault, Deleuze y Agamben, lo definen, como una máquina para hacer ver y hablar, que produce subjetivaciones y desubjetivaciones, diálogos y articulaciones entre las artes, sus lenguajes y técnicas. Así estudiamos los *dispositivos intermediales*. El funcionamiento intermedial (Kattenbelt, 2008), en estas prácticas artísticas aporta a la visibilización de singularidades en la gramatización (Stiegler, 2004a) de la memoria. Este concepto resulta pertinente, en tanto se define como aquello que nos pone ante el funcionamiento de códigos y procedimientos que se encuentran en distintos medios. Entendemos que las remodelaciones que produce esta intermedialidad alteran los estatutos

estancos tanto del campo del arte como de lo político. Teniendo en cuenta que se trata de procesos que crean intervalos, es decir, espacios de tensión interestructurales, abordaremos las prácticas como expresiones liminales-liminoideas (Turner, 1982).

› **Técnica, estética y memoria**

La novedad de las nuevas tecnologías no radicaría en la tiranía de la imagen y las concepciones de visualidad, sino en las transformaciones de la relación con la técnica. Desde la revolución tecnológica y el avance de la reproductividad (ya sea sonora, visual y/o audiovisual) lo que se produjo, según Bernard Stiegler, es la sincronización de las conciencias. La memoria se establece gracias a la exteriorización de las retenciones en diversos soportes. La relación memoria y dispositivo es abordada por Stiegler (2004a), a partir de la exteriorización de la memoria, conservada en un objeto temporal. La “retención terciaria” o memoria externa, estaría constituida por los dispositivos de gramatización y sus diversos soportes. Con las técnicas de reproductividad maquinísticas¹ (fonógrafo, cinematógrafo, etc.) lo que se inaugura es una forma novedosa que hace coincidir la temporalidad de la reproductividad del objeto temporal (o retención terciaria) con el registro (retención secundaria) en la conciencia del sujeto. Así aparece la posibilidad de hacer coincidir el yo y el nosotros en una estandarización. Esta estandarización basada en la sincronización temporal, provoca la relación “anestésica” (Buck-Morss, 2015) impuesta por la homogeneización socio-política y cultural globalizante. Los dispositivos de gramatización, que constituyen la posibilidad de una exteriorización, es decir formas de memoria exterior al cuerpo, fundan lo común al permitir retenciones colectivas². Entonces la estandarización provoca la transformación del sensorium y la configuración de las retenciones de toda una comunidad. Si entendemos con Bernard Stiegler que la técnica junto con la estética es lo constitutivo de lo político, del “nosotros”, entonces atender a la forma de gramatización de los dispositivos es reconocer la relación estético-política de la técnica. Ya no en la discusión sobre sus usos, sino en la configuración técnico-política de los dispositivos³. En

¹ Carlón (2016) define a los dispositivos maquinísticos como aquellos que incorporan la indicialidad y son producto de máquinas generadas en la primera revolución industrial. Éstos son productores de discursividad, debido a la indicialidad y a su carácter automático. El reconocimiento de esta discursividad se da gracias a las teorías no antropocéntricas que conciben a las máquinas como productoras de sentido (pp.16-17)

² Las retenciones terciarias son aquellos recuerdos o retenciones primarias que han pasado por una selección en la conciencia del sujeto. Éstas a través de la imaginación, que juega un rol central en la percepción, plasman una gramatización particular. Huellas técnicas que hacen accesible un pasado, ficticio, que no ha vivido el sujeto, pero que sin embargo debe convertirse en el suyo porque lo ha heredado como su historia. Según explica Stiegler en su obra: “La conciencia de lo captado y de la toma como secuencias libera una diferencia por identificación, como en la escritura ortográfica, pero, a diferencia de lo que ocurre con la síntesis literal, la secuencia aquí coincide completamente con la de lo que será la audición: el desarrollo de las notas en el tiempo objetivo es cada vez idéntico (modulo las imperceptibles variaciones de la rotación del disco), la secuencia del momento de la toma coincide objetivamente con la secuencia del momento de la primera audición, y el de la segunda con el de la primera, etc. En esta co-incidencia objetiva, la temporalidad del *quién* se entrelaza más íntimamente con la del *qué* analógico o numérico” (Stiegler, 2004d: 25-28)

³ Para abordar esta problemática Agustín Berti (2014) nos propone una lectura de la teoría de Stiegler que hace hincapié en el estándar: “El *estereotipo* es la unidad de sentido mínima sobre la que se establece el utillaje, aquellos

la gramática propuesta por las prácticas artísticas del Cono Sur esta sincronización y estandarización es puesta en disyunción. Ya sea desde la explicitación del dispositivo como medio y del medio como dispositivo (el territorio es un medio reproducible y mercantilizado. Las construcciones geopolíticas están mediadas por la estética de la fantasmagoría y la globalización-esto se visualiza en el mapa con vidrios de botellas de Coca Cola en la acción de Las Yeguas “La conquista de América”-); así como también desde la dislocación, a través de “poner el cuerpo”, en la sincronía estandarizada. La reproductividad de la imagen, lo sonoro, etc. no provoca una sincronización sino una disyunción. La presencia de los cuerpos que irrumpen con su carnadura desarticulan las operaciones maquinísticas del estandar. Lxs performers, como artesanos de la maquinaria o politécnicos, le sacan a la técnica un intersticio para la fisura. Creemos que a través de los dispositivos intermediales, las practicas artísticas de

rasgos repetidos que determinan que el ingenio exceda al individuo y constituya un objeto técnico reconocible y utilizable. O puesto de otro modo, una prótesis replicable que pueda suplir la carencia de diversos individuos de una misma comunidad. Sin embargo, el estereotipo tiene un margen de variación relativamente amplio y su relación con el medio asociado no está tan acotada. De la Excálibur del Rey Arturo a la Lucille de B. B. King, numerosos objetos técnicos han sido individualizados, asumiendo una correspondencia particular entre hombre y herramienta, insertando a la herramienta que define la profesión en el mundo de los seres, junto a los animales domésticos que reciben también el beneficio del nombre. Y, dado el control de herreros, sastres y lutiers sobre sus productos, es posible entender la adecuación de cada estereotipo a un usuario específico. En la época en que los hombres fabricaban sus propias herramientas, el cuerpo dictaba la proporción de la prótesis. Hoy, los procedimientos de la industria moderna han reducido la posibilidad de dotar a los objetos de un nombre propio (...) Ya no hay espadas en la piedra esperando una única mano predestinada. La reducción de la correspondencia obedece a la necesidad de una mayor capacidad de anticipación en aras de una mayor eficiencia. La introducción de regularidades en la materia y en el proceso de producción permite acelerar la acción técnica. Y en este punto, Stiegler introduce una inversión novedosa, no es la industria moderna la que inventa el estándar sino el estándar el que inventa la industria moderna técnica o, al menos, a la relación técnica con el mundo. La primera constatación es que el estándar es una unidad discreta y necesaria pero, en muchos casos, también arbitraria (...) Un ejemplo elocuente se esconde en uno de los hitos fundamentales de la técnica moderna, el tren. La trocha que determina la separación de las vías de ferrocarril es de cuatro pies y ochenta y cinco pulgadas (unos ciento cuarenta y un centímetros y medio). El origen de la medida está en los ejes de los carruajes que se replicó en el tendido de los primeros tranvías. La medida de los ejes de los carruajes se había establecido, a su vez, a partir de los caminos en los que éstos circulaban; caminos que estaban marcados en Inglaterra por la medida dos *equus*, el lomo de dos caballos romanos, siguiendo el antiguo trazado imperial. Recorridos similares habrán incidido en que algunos países adoptaran los doscientos veinte o doscientos treinta voltios en lugar de los ciento diez (...) O en la persistencia de los volantes a la izquierda en los automóviles del archipiélago británico y algunos resabios del Commonwealth, otro lastre imperial más reciente. O en que el formato de compresión de audio mp3, una reducción atroz para el oído educado, sea decodificable por la abrumadora mayoría de dispositivos reproductores de sonido digital en lugar del mucho más fidedigno...flac. El establecimiento de determinados rasgos de los estereotipos sienta las bases para la emergencia de estándares que permitan una anticipación más precisa, una prótesis más eficaz. El estándar estabiliza el estereotipo y acrecienta su transmisibilidad. Al desprenderlo de la contingencia, tiende a normalizar el material y las partes del objeto técnico despegándolo de la decisión personal del artesano e insertándolo en la previsión impersonal del ingeniero (...) Stiegler extrema esta interpretación y el estándar constituye un elemento necesario de la *gramatización* que permite la reproductibilidad. Se trata del proceso de descripción, formalización y discretización de todo, incluso los comportamientos humanos como la voz y los gestos. La gramatización, es un proceso de categorización tecnológico, ciego, sistémico, que precede a toda intencionalidad. Pero, si efectivamente hay un proceso inintencionado de orden técnico en curso, ¿qué rol juega el estándar en el mismo? (...) el estándar es la base misma de la cultura contemporánea. Cuando el estereotipo se estabiliza a partir del consenso o la imposición de medidas relativamente arbitrarias, cuando se “estandariza”, se produce un salto técnico sin precedentes. La constatación de ese salto introduce un nuevo problema: ¿la técnica tiende necesariamente al estándar? El estándar juega un rol determinante en el desarrollo de una mayor anticipación, pero este no es puramente arbitrario en tanto responde a contriciones de orden físico *tanto como* a decisiones de orden cultural. Con todo, el estándar permite introducir el cálculo en la anticipación. Con el cálculo puede desarrollarse la automatización de los procesos técnicos, y más adelante, una automatización del propio cálculo. Como exteriorización, el nivel de pura abstracción matemática del código binario prescinde de un medio asociado que no sea técnico. Y cuando el medio asociado prescinde del medio físico particular, pierde etnicidad (en tanto que cada etnia desarrolla su técnica en función de las posibilidades físicas y de las necesidades que plantea el medio asociado en el que está inserta.” (2014: 265)

los 80s anticipan “una clave para conducir este nuevo orden perceptual en una dirección política antes que una estetizante o nostálgica” (Berti, 2015: 217)

› **Abordaje preliminar de dos casos**

A modo de presentación de los casos realizaremos un breve abordaje de las acciones de “Las yeguas del Apocalipsis” (Chile) y La Organización Negra (Argentina).

El colectivo Las Yeguas del Apocalipsis, incluido en diversas revisiones y estudios sobre memoria, postdictadura e interseccionalidad, (Cabrera 2016, Vélez 2019, Sandoval Álvarez 2018, Carvajal 2012, 2014, AA.VV. 2013) realizó varias acciones desde 1987 a 1997⁴. Compuesto por Francisco Casas y Pedro Lemebel, dos colizas - como preferían autodefinirse- impulsaron una fuerte crítica al contexto transicional del Chile post-pinochetista, articulando de forma corrosiva, dislocada y desobediente, la diferencia con la militancia de izquierda, la disidencia sexual, la lucha por la memoria y la visibilidad de la marginalidad social de los sectores residuales del neoliberalismo. Tardíamente reconocido por los estudios artístico-académicos del período (Álvarez Sandoval, 2018), desde 2012 su accionar estético-político ha sido revaluada en distintos proyectos y muestras (Perder la forma humana, 2012-2014; D21 Lo que el sida se llevo, 2011, [Crisiss](#) 2011, entre otras). En 2019, con la curaduría de Víctor López Zumelzu, la Fundación PROA reúne por primera vez en Argentina obras del colectivo artístico chileno. Pese a este prolifero abordaje y estudio del colectivo en los últimos años, no hemos encontrado ningún trabajo que analice desde la perspectiva intermedial el uso de dispositivos en sus acciones y performances. Nosotrxs registramos en varias de sus intervenciones, como “La conquista de américa”, “Tu dolor dice minado”, “Homenaje a Sebastián Acevedo” y “Estrellada” la utilización de distintas técnicas de reproducción de la imagen y/o lo sonoro en la creación del dispositivo. En estas acciones, tanto el sonido reproducido para la escucha de lxs performers como las imágenes proyectadas en monitores, se articulan de forma intermedial con la creación del espacio-tiempo de la acción. La creación del espacio -desde la utilización de distintos objetos, mapas y dibujos de mapeos con diversos materiales (cal, carbón, neoprén -pegamento inflamable- etc), la proyección de diapositivas, la iluminación a modo cinematográfico, etc.- remite al formato de dispositivo. Como todo dispositivo genera una forma de enunciación y visualidad. Desde la enunciación en su propia

⁴ Fernanda Carvajal y Alejandro de la Fuente han realizado un exhaustivo trabajo de investigación sobre le colectivo. Con el auspicio del Fondart lxs investigadores han puesto a disposición de todo público un gran archivo con variados documentos: “Archivo Yeguas del Apocalipsis. Registros, voces y relatos” (2015-2018) Este proyecto, que contó con el aval de Francisco Casas y Pedro Lemebel, puede visitarse en: www.yeguasdelapocalipsis.cl

denominación de “Yeguas” Carvajal (2014) expone “ Una forma de enunciación que puede parecer paradójica, pues Lemebel y Casas afirman una diferencia, a la vez la tornan ambigua y desde ese lugar inestable, trazan una complicidad política”(2014: 2) Una denominación por sustitución que lxs des-identifica:

“Yegua, yaga, yagana, piel roja, ¿tú sabes que las machis eran maricas? Nosotros somos chamanas sexuales, iniciadores de hombres” (6). Se trata de una forma de autodenominarse a partir de cadenas de sustituciones que lxs des-identifica (del rótulo “homosexual”) a la vez que lxs ponen en relación con otrxs sujetos instalados en los márgenes sociales (mujer sexualizada, mapuche, yagana, yaga, piel roja). (Carvajal, 2014: 2)

Esta operación de sustitución y des-identificación también la podemos reconocer en el dispositivo intermedial de sus acciones. Desde el video, el mapeo y las técnicas poético-visuales conjugan las temporalidades y las espacialidades tanto como el registro-espectación de las mismas. En “La conquista de américa” (1989) el colectivo utiliza un walkman –adherido al torso desnudo de lxs performers- para escuchar una cueca chilena y generar desde allí el ritmo del baile citando la “cueca sola” (que era la acción de protesta que las madres, esposas e hijas de detenidos desaparecidos, realizaban para señalar la ausencia de sus familiares). Sobre el mapa de América del Sur recubierto de pedazos de vidrios de botellas de Coca-cola las Yeguas realizaban el baile. El ritmo en su registro sonoro-privado ponía en relación no sólo la percepción individual-privada del sonido reproducido, con los latidos cardíacos de lxs performers, sino también la percepción del carácter privado- público de la acción “cueca sola” y la construcción política entre lo público-privado de la cueca como símbolo nacional. Así lo público y lo privado, no sólo se interpelan desde una dimensión político-social sino también en una dimensión fenomenológica-experiencial⁵. Se apela a una dislocación de la experiencia. El sentido propioceptivo⁶ se sustituye y la dimensión reproductiva del sonido, desde el walkman también se disloca. ¿Qué ritmo bailan? ¿Qué sonido se reproduce? ¿Quiénes? ¿Dónde? ¿Bailan la cueca o el ritmo cardíaco? ¿Se reproduce el símbolo nacional o el ritmo corporal? ¿Se encabalgan ambos en una dimensión nueva en este acontecimiento? ¿En qué parte del cuerpo se reconoce- reconstruye la dimensión sonora de la memoria? ¿A qué cuerpo se refieren? ¿Cómo se co-relacionan el cuerpo social con el cuerpo individual? Las Yeguas ponen de relieve no sólo las enunciaciones y luchas sobre la memoria desde la perspectiva de la Comisión Chilena de los Derechos Humanos, sino que además generan un encuentro disidente de paradigmas socio-culturales y corporales, al arribar con sus trayectorias corporales (Aschieri, 2019) - colizas, proletarias, infectadas, performers, etc. - y posicionar la lucha “en su condición de cuerpos

⁵ Entendemos lo fenomenológico-experiencial como un abordaje que pone el acento en la corporalidad y en “ser-en el mundo”, como una forma cognitiva y hermeneútica, que trascienda los paradigmas representacionales aportando un posicionamiento encarnado. Para ampliar sobre esta propuesta tomaremos los aportes de Aschieri (2019).

⁶ Es el sentido kinestésico y postural. Véase Bernard (1994)

atravesados por estas múltiples “identidades marginalizadas”⁷ (Sandoval Álvarez, 2018: 25). Si consideramos con Aschieri (2019) que las trayectorias corporales de lxs performers son “zonas experienciales en las que los sujetos realizan particulares operaciones de sentido” (pp.289), se puede comprender que estas acciones no sólo ponen en tensión las construcciones de la memoria, sino también de las corporalidades y los deseos, los habitus y las empatías propioceptivas que aseguran la comunicación experiencial. Esta empatía propioceptiva, que nos permite participar con nuestro propio cuerpo de lo que espectamos en una experiencia estética, es lo que agudizan las practicas estudiadas. Mas que una relación de espectación, nos interpelan a un lugar de participación, pero mediado por la corporalidad. No es el dispositivo que despliega una maquinaria de signos para ser interpretados en la acción-performance, sino que posibilita una zona intersticial donde el cuerpo de lxs performers como medio “intermedian” la acción. Es decir proponen desde su propia corporalidad (con sus identificaciones, des-identificaciones, habitus, deseos, pulsiones y acciones), una apertura para posibilitar otras presencias. El intervalo que presentan no es temporo-espacial sino que es energético- presencial o “vibrátil”⁸. La concepción del tiempo, el espacio y la presencia se ven atravesadas por la técnica. La co-relación de medios, que funciona en el dispositivo intermedial, está basada en flujos y desplazamientos. Ya no se concibe un espacio como emplazamiento, sino que se abre un intervalo para frecuentar⁹ intermitencias (que serían juegos entre la presencia y la ausencia). Estas prácticas modificarían la concepción del espacio exponiéndolo como un medio¹⁰ más. A su vez desde la evocación del mapeo, muchas de las acciones de Las Yeguas nos hacen cuestionar la concepción del cuerpo como territorio, ya que expanden esta noción. Como lo expone Sandoval Álvarez (2018):

(...) el dúo ponía a disposición de la sociedad unos cuerpos líquidos que buscaban trascender las marcas que los constituían como territorios, como sujetos únicos y fijos, procurando dotarlos de identidades múltiples, para señalar el cuerpo de los ausentes, constituyéndose en una suerte de archivo vivo (2018: 25)

⁷ A partir de la noción de interseccionalidad “en relación con esta fluidez y re-apropiación (...) es que la interseccionalidad se reafirma como clave analítica de una potencia creativa. La indeterminación como estrategia de supervivencia y solidaridad” es, explica Sandoval Álvarez (2018: 29), la potencia creadora y disruptiva del colectivo, que encarna una diferencia radical para una crítica situada: “La herida irresuelta a múltiples niveles y sufrida por varios sujetos planteaba una potencialidad creativa comunitaria a partir de la creación de una zona de dolor y cicatrices comunes. Es aquí donde la comprensión del cuerpo ejecutante desde la interseccionalidad se hace útil, pues “Las Yeguas”, en su condición de cuerpos atravesados por estas múltiples “identidades marginalizadas”, podían decidir identificarse con ellas para la formación de una comunidad de dolor mayor. (2018: 25)

⁸ Poniendo en juego también la sensibilidad interoceptiva (visceral) en el sentido cenestésico. Véase Bernard, M. 1994.

⁹ Entendemos la frecuencia como la cantidad de veces que se reitera un suceso o presencia en un cierto período.

¹⁰ El “medio” es definido como una tecnología que posibilita la comunicación y un conjunto de protocolos asociados o prácticas sociales y culturales que se han desarrollado en torno a esas tecnologías. En la era de los medios convergentes (redes de medios – como facebook o twitter- que permiten enunciar a sujetos en espacios públicos de forma broad cast –uno a muchos- y de abajo hacia arriba) el nuevo escenario mediático se modifica. Véase Carlon (2016)

En la acción “Tu dolor dice minado”, realizada el 8 de diciembre de 1993, Las Yeguas intervienen el subsuelo del edificio, que durante la dictadura funcionó como cuartel general de la DINA y luego de la DINE (Dirección Nacional de Inteligencia del Ejército), y que en ese momento era la Facultad de Periodismo de la Universidad de Chile: para leer los nombres de las víctimas identificadas en el Informe Rettig (que fue publicado en 1991, y tuvo por objetivo principal establecer un registro de las violaciones a los derechos humanos cometidas durante la dictadura en Chile. El Informe buscaba establecer una versión oficial y conciliadora- sin enjuiciamiento- sobre los crímenes del régimen militar) Lemebel y Casas montaron en el piso del espacio 500 copas con agua, y tras una abertura lxs performers se colocaron de espaldas al público, a torso desnudo, sentados en una mesa, con dos copas llenas de tierra y frente a una cámara que transmitía sus rostros en un monitor de televisión. El dispositivo estaba constituido por dos espacios continuos (sala con copas y sala continua con lxs performers observadxs a través de la puerta abierta) y una expansión, en primer plano, de los rostros de los performers a través de un monitor ubicado entre los dos espacios. La gestualidad expandida, en primer plano de la toma de sus rostros, transmitidas en directo producía un efecto de extrañamiento de los cuerpos de lxs performers sentadxs en las sillas. Este extrañamiento, como un cuestionamiento de la continuidad de la imagen respecto de su indicialidad, vuelve la pregunta sobre las mediaciones y las corporalidades. El discurso mediado, la palabra interrumpida, interceptada por el extrañamiento y la expansión. Como lo hicieron en su acción “La refundación de la universidad de Chile” Las Yeguas proponen visibilizar las corporalidades tanto del conquistador como del conquistado, “pero erotizadas y vulnerables” (Longoni, Carvajal, Vindel 2013). Es decir, ponen en tensión y en relación las distintas formas de disciplinamiento a través de la mass mediatización imperante. En el uso del directo¹¹ exponen la estandarización de la memoria operada por la mass mediatización de los relatos. Esta estandarización, de la temporalidad, es interceptada por las diferentes mediaciones de la corporalidad.

Como colectivo Las Yeguas del Apocalipsis activaron dispositivos que potenciaron la micropolítica de los cuerpos y desde una localización intermedia, coliza y disruptiva pregonaron otras formas de presencias y otros mecanismos de subjetivación. A través de la intermedialidad operada en sus acciones discutieron la creciente mediatización de la experiencia y las performatividad de la memoria (De la Puente, 2002) como parte de las transformaciones estético-políticas y técnicas del período.

Como cierre queremos hacer referencia al colectivo argentino La Organización Negra (LON) (1984-1992), surgido del centro estudiantil del Conservatorio Nacional de Artes Dramático (hoy nucleado en la Universidad Nacional de Artes) ,en el primer periodo democrático de Argentina.

¹¹ Lenguaje que a través del medio televisivo provocó una concepción del “vivo” retomada y remodelada por los medios convergentes, en una expansión del presente como temporalidad contemporánea.

Este colectivo inaugura una forma de operación estético-política, que se desprende de la institución para volcarse a las calles. Varias de sus acciones, en la primera etapa de LON (González, 2015), irrumpieron en el espacio público para, desde un accionar anárquico-punk, generar un shock en los transeúntes. “Ganarle a las vidrieras” (Gonzales, 2013) como objetivo de su accionar fue el lema. “Los Congelamientos”, “Vomitazos”, “Los fusilados”, entre otras fueron las acciones que arremetían en semáforos, esquinas y calles de la ciudad desde una corporalidad violenta, apocalíptica y corroída. Muy en contraste con las performances y acciones que realizaban otros performers o grupos más ligados a la ironización, la fiesta y lo carnavalesco (Lucena, 2012). Destacamos los estudios de González (2015) y Lucena (2012) sobre LON y su contexto de surgimiento. Aunque no acordamos con determinar su accionar exclusivamente dentro del campo teatral y performático, ya que sus modos de accionar y sus dinámicas estético-artísticas priorizan la praxis antes que otros aspectos. Su apertura a lo liminal está íntimamente emparentadas con las formas relacionales de los activismos de los 80s: en el concepto de acción y participación del “espectador”, en las espacialidades que se despliega la intervención, en el juego entre lo público y lo privado, desde los materiales utilizados para la acción (en muchos casos desechos u objetos disímiles o disfuncionales), en la concepción de la corporalidad y los grados de representación (Verzero, 2018) del hecho, en su producción colaborativa. En suma el campo artístico, para el Activismo artístico (Expósito, Vidal y Vinde, 2013) no sería más que un reservorio de herramientas, técnicas o estrategias materiales, conceptuales, simbólicas, como medio para constituir lo político en acto. Desde esta perspectiva abordamos la primera etapa de LON como una práctica activista que anticipó muchas formas estético-políticas de los activos contemporáneos¹².

La intervención semi-pública UOCR que realiza LON entre 1986 y 1987 en la discoteca porteña Cemento, marca un hito en el contexto artístico del período. UORC (en referencia a la palabra “work”) se despliega como un dispositivo para explicitar la transformación del espacio como territorio hacia el espacio como medio, y como una gran maquinaria de operaciones. Desde una “ambientación” casi cinematográfica (en el uso de la profundidad de campo y la iluminación, en el ritmo y montaje de las escenas a través de los efectos sonoros, etc.) La Organización Negra opera un dispositivo de *intermedialidad trasmedial*. En este colectivo, la intermedialidad no se da por la inclusión de aparatos maquinísticos de reproducción de la imagen o lo sonoro, sino que es una creación desde los medios del lenguaje performático-teatral. Como expusimos en nuestro estudio (Suarez, 2016):

Intermedialidad porque (...) El funcionamiento de códigos y procedimientos de los distintos medios se ponen en tensión y se redefinen, en el espacio del “entre” donde

¹² Un caso para analizar sería las relaciones entre LON y el grupo activista Fuerza Artística de Choque Comunicativo (F.A.C.C.). No sólo en su posicionamiento activista sino en las formas y los dispositivos desplegados por sus acciones y en su concepción de la relación estética, técnica y política.

se genera un nuevo objeto “que no le pertenece a nadie”. *Trasmedial* porque un medio se representa *por o en* otro. Según Kattenbelt “When transmediality is conceived of as the representation of one medium in and by another medium” (Kattenbelt, 2008: 25) (2016:4)

Los medios audiovisuales se hacen presentes en la performance, en el seno mismo del dispositivo. La corporalidad es zambullida en este “medio” apocalíptico, maquinístico y violento. El poder y los disciplinamientos introyectados y disparados por unas corporalidades que irrumpen con flujos y frecuencias. UORC más que una metáfora espacial era una alegoría del “entre”. La fricción que se generaba entre los performers y el público: “Así máquinas, técnica y cuerpo-puestos al servicio de un teatro de operaciones-se conectaba con la ciudad, la fuerza de trabajo, la industria, el ser humano y la cadena productiva (...) Ahora la violencia era representada “entre” los performers cercanos y entrelazados corporalmente con el espacio del público” (González, 2015: 185) Desde la corporalidad hacen aparecer un espacio público-común y como el colectivo lo expone “eligen lo urbano en su total magnitud la mirada calva y post-industrial (hiperindustrial-diríamos nosotros-) de nuestra mente. Hay imágenes que anuncian la nueva ceremonia” (programa de mano UORC 1986/1987) Una forma de explicitar el revés de la fantasmagoría del statu quo en “...la manifestación irreplicable de un “entre” los cuerpos...” (González, 2015:177) El medio como un máquina de operaciones que a través del “shock de armas ópticas y sonoras” ejercen un disciplinamiento hacia los cuerpos y el “entre” de esos cuerpos. Pajarracos, obreros, blanquitos, humanoides, broder castin, aliens como actantes de la acción que comparten con lxs espectadores-participantes el deseo de supervivencia en una dinámica de constante fricción. Cuerpos punk, comic, apocalípticos, violentos una micropolítica desde los cuerpos para develar y anticipar la maquinaria de operaciones que el hipercapitalismo ejerce como una anestésica desde el tecno-control social.

Bibliografía

AA.VV. (2013). *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años 80 en América Latina*, Barcelona, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Amigo, R. (2013) "Hacer política con nada" en *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años 80 en América Latina*, Barcelona, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2013, pp. 145-149.

Aschieri, P. (2019a). Arte y Liminalidad. Explorar la performatividad del intervalo. En Aschieri P. y Suarez, M., (comp.) *Actas Jornadas Arte y Liminalidad AIAL-IAE-FFyL-UBA*.

_____. (2019b). *Subjetividades en Movimiento. Reelaboraciones de la danza butoh en Argentina*, de Colección Saberes. IAE: Facultad de Filosofía y Letras. UBA.

_____. (2017) Un ejercicio reflexivo acerca de la presencia de lo "liminal" en las artes contemporáneas". *Actas I Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo*. Facultad de Filosofía y Letras UBA: Marzo

Bernard, M. (1994). "El imaginario germánico del movimiento o las paradojas del lenguaje de la danza de Mary Wigman". En *Tendencias interculturales y práctica escénica- Pavis / Guy Rosa*. Gaceta.

Berti, A. (2014) "Étnica y técnica" en *Nombres Revista de Filosofía* n° 28, año XXII, Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Filosofía y Humanidades, Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades. En línea: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/NOMBRES/article/view/12033>. (Revisado en noviembre de 2019)

_____. (2015). "Aura y técnica" En Barros Toma, V., *Estética de la imagen*, pp. 159-205. Buenos Aires, La Marca editora
Buck Morss, S. (2015). Estética y Anestésica: Una reconsideración del ensayo sobre la obra de arte. En Barros Toma, V., *Estética de la imagen*, pp. 159-205. Buenos Aires, La Marca editora.

Buchelli, E. (2019) "Performance, arte y cultura juvenil en los ochenta en Montevideo" En Ponce, X. (comp) *Conversaciones, anotaciones y dramaturgia en las artes vivas: España y Uruguay*. Montevideo, Estuario Editora.

Buck Morss, S. (2015). Estética y Anestésica: Una reconsideración del ensayo sobre la obra de arte. En Barros Toma, V., *Estética de la imagen*, pp. 159-205. Buenos Aires, La Marca editora.

Cabrera, M. F. (2016) "Las Yeguas del Apocalipsis: aportes de la Historia de las Ideas para una lectura de La refundación de la Universidad de Chile (1988)". En *Algarrobo-MEL*, 4(4). En línea: <http://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/mel/article/view/646> (revisado octubre de 2019)

Carlón, M. (2016). "Las nociones de la teoría de la mediatización, revisitadas en el nuevo contexto teórico y discursivo contemporáneo". En Torres, A. y Perez Balbi, M. (comp.), *Visualidad y dispositivo(s)*. Los Polvorines, Universidad Nacional de General Sarmiento.

Carvajal, F. (2012). Yeguas del Apocalipsis. La intrusión del cuerpo como desacato y desplazamiento. *Carta* 3: 60–62.

_____. El duelo innombrado. Reseña de *La Conquista de América en Perder la forma humana*. *Aletheia*, 5(9), 1–8.

De la Puente, M. (2013). Teatro, resistencia y efervescencia cultural en la Argentina de los años ochenta. En *Argus-a Artes y Humanidades*, Vol. II, núm. 8, pp.1-15. California Buenos Aires.

Derrida, J. (1998). *De la gramatología*. México, Siglo XXI.

Expósito, Vidal y Vindel. (2013) "Activismo artístico" En *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años 80 en América Latina*, Barcelona, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, pp. 43 – 50.

González, M. (2013). "Formas de intervenir en el espacio público: performances e instalaciones por las calles de Buenos Aires (1983-2010)", en *Actas de las V Jornadas Nacionales de Investigación y Crítica Teatral*, Buenos Aires, 8 al 10 de mayo de 2013.

_____ (2015). *La organización negra: Performances urbanas entre la vanguardia y el espectáculo*, Buenos Aires, Interzona.

Kattenbelt, C. (2008). Intermediality in Theatre and Performance: Definitions, Perceptions and Medial Relationships. En *Cultura, Lenguaje y Representación*, núm. 6, pp. 19-29. Revista de Estudios Culturales de la Universidad de Jaume.

Longoni, A., Carvajal, F., y Vindel, J. (2013). "Socialización del arte". En *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años 80 en América Latina*, Barcelona, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, pp. 226 – 236.

Lucena, D. (2012) "Teatro de guerrilla. La organización Negra durante los años de la posdictadura argentina". En *Cuadernos de H Ideas*, Vol. 6, N° 6, La Plata.

Lucena, D. y Laboreau, G. (2016) *Modo mata moda: Arte, cuerpo y (micro) política en los 80*, Editorial de la Universidad Nacional de La Plata (EDULP)

Martin Barbero, J. (1993). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona, Gustavo Gilli.

Proaño- Gomez, L. y Verzero, L. (2017) *Perspectivas políticas de la escena latinoamericana*. Buenos Aires, Argus-a.

Richard, N. (2009). "Lo político en el arte: arte, política e instituciones". En *Revista emisférica No. 62*. En línea: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-62/richard> (revisado Septiembre de 2019).

_____ (2006) "Los pliegues de lo local en el mapa de lo global: reticencia y resistencia." En *Signo y Pensamiento nº 49, vol. XXV*. Pp. 46-57.

Sandoval Álvarez, J. (2018). Sospechas maricas de la cueca democrática: arte, memoria y futuro en "Las Yeguas del Apocalipsis" (1988–1993). *Estudios de Filosofía*, 58, 9–39.

Stiegler, B. (2004a). *De la misèresymbolique*, Tome 1: L'époquehyperindustrielle. Paris, Galilée.

_____. (2004b). *La técnica y el tiempo, vol. I*. Hondarribia, Hiru.

Suarez, M., (2019a). "Intermedialidad, imagen y experiencia". En *III Jornadas de investigación del Instituto de Artes del Espectáculo*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

_____. (2019b) "*Dispositivos intermediales: Gramáticas corporales entre la presencia y la ausencia*" En *I Jornadas de Arte y Liminalidad. Instituto de Artes del Espectáculo*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

_____. (2018). "Experiencias liminales en el campo artístico de los ochenta: imagen e intermedialidad". En *II Jornadas de investigación del Instituto de Artes del Espectáculo*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

_____. (2017), "Micropoéticas liminales del Cono Sur en el período Postdictatorial: intermedialidad y gramatización diferencial/experiencial de la memoria". En *Jornadas de investigación del Instituto de Artes del Espectáculo*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

_____. (2016). "La Intermedialidad trasmedial en el campo teatral argentino contemporáneo como una forma/ táctica de gramatización diferencial del tiempo". En Dubatti, J. (compilador) *Nuevas orientaciones en teoría y análisis teatral: homenaje a Patricio Esteve*. Bahía Blanca, Editorial de la Universidad Nacional del Sur. 378-399pp.

_____. (S/F). "Experiencia de lo inter-medial: temporalidades y espacialidades en tensión. Una cartografía de las prácticas teatrales y performáticas de los años 80 en el Cono Sur". En Aschieri, P. (coord.) *Trayectorias liminales: Juegos e interpelaciones corporales en movimiento*. Libro Homenaje Elina Matoso. Bahía Blanca, EDIUNS. (En Prensa)

Torres, A. y Perez Balbi, M. (comp.), *Visualidad y dispositivo(s)*. Los Polvorines, Universidad Nacional de General Sarmiento.

Vélez G., F. (2019) "Estética de la irrupción. Activismo y performance en Las Yeguas del Apocalipsis (Chile 1987-1993)" en *Escena Revista de las artes*, Vol. 78, Núm. 2 (enero-junio), pp. 1-9.

Verzero, L. (2018). "Políticas de la representación. Las artes escénicas desde los 2000". En *Boletín del Centro de Estudios de Teoría Crítica y literaria*, nº 19. Universidad Nacional del Rosario, pp.56-69.

Vindel, J. (2014). *La vida por asalto: arte, política e historia en Argentina entre 1965 y 2001*. Madrid, Brumaria.