XI Jornadas de Jóvenes Investigadorxs Instituto de Investigaciones Gino Germani 26, 27 y 28 de octubre de 2022.

Micaela Daniela Suarez. Área Artes Liminales, IAE-UBA.

[micaelasuarezydaniela@gmail.com](mailto:micaelasuarezydaniela@gmail.com)

Estudiante de doctorado. Becaria UBACyT.

Eje problemático propuesto: 8 Arte y Política: Cruces entre las expresiones estéticas y la trama social.

Eje problemático alternativo: 3 Memoria e historia reciente.

Título: **Inter-faz (intermedial) para la memoria. Las prácticas artísticas del Cono Sur como prefiguraciones de los activismos en el primer período democrático post-dictatorial.[[1]](#footnote-1)**

Palabras clave: Intermedialidad-Activismo-Memoria-Cono Sur.

Resumen:

En una era massmedial, el mundo global disyuntivo (APPADURAI, 1991) planteó interrogantes a las formaciones culturales. Con la mayor accesibilidad de los avances tecnológicos, la creciente mediatización de la experiencia del sujeto y la mediación tecnológica de la percepción (BUCK MORSS, 2015) se inauguraron propuestas dispares, respondiendo a un nuevo sensorium (MARTIN BARBERO, 1993). Este trabajo propone el estudio de la incidencia de las nuevas tecnologías de producción y reproducción (STIEGLER, 2004a) en el campo artístico del Cono Sur, durante el primer período democrático post-dictatorial, teniendo en cuenta el marco conceptual de la intermedialidad (KATTENBELT, 2008). Estudiaremos la utilización de dispositivos de visualidad y sonoridad-como *Dispositivos de Inter-faz*-, en las prácticas de Las Yeguas del Apocalipsis (Chile), La Organización Negra (Argentina) y Nelbia Romero (Uruguay), desde un abordaje multidisciplinario entre la filosofía de la técnica, la estética y los estudios de la memoria. Sostenemos que estas prácticas artísticas se enmarcarían en los activismos de los 80s (AAVV, 2013) prefigurando -desde la micropolítica/ micropoética de los cuerpos- el advenimiento de nuevas subjetividades y otros entramados entre técnica, estética y memoria.

**Introducción**

Durante el primer período democrático post-dictatorial, el campo artístico del Cono Sur se encuentra atravesado por los sucesos de las dictaduras militares, los procesos de transición democráticos, con políticas neoliberales, el advenimiento de los derechos humanos y las luchas de los distintos sectores hacia una narrativa del pasado histórico (Jelin, 2002). Las prácticas artísticas de las décadas anteriores, donde la acción política y la acción artística se proyectaban hacia el proceso revolucionario de liberación (AA.VV, 2013: 25), quedan redimidas de todo aspecto proyectivo de lucha para pasar al arte como táctica estético-política:

A mediados de los sesenta Pablo Suárez podía afirmar su deseo de usar el arte como un arma; a fin de cuentas la práctica artística debía ser abandonada para pasar a la clandestinidad y a la lucha armada o a la proletarización fabril. El arte, entonces, debía emular las estrategias de la acción política de tornarse en una acción rápida, táctica de guerrilla, de interrupción del sistema. En los ochenta la acción política, por el contrario, debe sostenerse en tácticas artísticas (AMIGO, 2013: 145)

En este contexto, las formas mediante las cuales se negocian las gramáticas[[2]](#footnote-2) artístico-culturales, se modifican. Tras la creciente mediatización de la experiencia del sujeto, la mediación tecnológica de la percepción (Buck-Morss, 2015) y la histórica crisis de los procesos de representación y de mass-mediatización de los relatos- que tuvieron lugar tras los distintos períodos post-dictatoriales- las prácticas artísticas del Cono Sur focalizaron en la construcción de nuevas gramáticas como tácticas estético-políticas (De Certau, 1979) . Nos referimos específicamente a dispositivos que utilizan la imagen, la reproducción sonora y/o visual en un abordaje interartístico o como -lo exponemos desde nuestra perspectiva- intermedial (Kattenbelt, 2008). Si bien algunos estudios refieren un supuesto vacío tecnológico del período:

Las acciones se realizan en un contexto de vacío tecnológico, previo a la sociedad de redes y digital. Así, su afirmación visual es resultado de una materialidad marginal, sostenida en la serigrafía, la fotocopia y el cuerpo. Una materialidad proletaria de cuerpos desnudos a caballo (AMIGO, 2013:145- 148)

Sin embargo, nosotrxs registramos y analizamos (Suarez, 2018) varias acciones y performances que utilizan dispositivos novedosos, que involucran la sonoridad reproducida desde un walkman o parlante, la proyección de imágenes desde distintos soportes y la construcción de la imagen audiovisual, a modo cinematográfico, con el uso de la iluminación y la profundidad de campo, etc. proponiendo otras formas de visualidades a caballo entre los nuevos medios y la materialidad marginal. Varias de las acciones de las Yeguas de apocalipsis de Chile, algunas de las performances de La organización negra de Argentina, y las obras de Nelbia Romero de Uruguay son ejemplo de esto. Creemos que estas prácticas podrían enmarcarse dentro de las acciones de los activismos artísticos[[3]](#footnote-3), prefigurando elementos de los activismos contemporáneos, desde la creación de dispositivos de carácter intermedial (Kattenbelt, 2008), que potencian la micropolítica de los cuerpos, proponen mecanismos de subjetivación alternativos y desjerarquizan las prácticas y los espacios en los que irrumpen. Presentaremos nuestro marco teórico y realizaremos un breve análisis de algunos de los casos del corpus sin pretender exhaustividad, sino dar un panorama general que permita abrir preguntas nodales para próximos trabajos sobre la temática. El análisis exhaustivo de cada caso será realizado en nuestra tesis doctoral.

**Activismos artísticos de los 80s como prácticas liminales**

En el contexto descripto, podemos ubicar el surgimiento de acciones y performances que operan desde una perspectiva liminal. Si bien muchos estudios (González 2015, Buchelli 2019, Cabrera 2016, Vélez 2019, Sandoval Álvarez 2018) abordan estas prácticas como géneros performaticos y/ o acciones de intervención (Lucena 2012, Expósito, Vidal y Vindel 2013, Lucena y Laboreau 2016), nosotrxs focalizamos en su carácter liminal. Este enfoque involucra tener en cuenta las tensiones arte / vida, arte/ política, arte / técnica, para estudiar las practicas desenmarcadas de un campo definido, investigar sus relaciones desde la mediatización y visualizar los grados de representatividad (Verzero, 2018) respecto de las distintas perspectivas estético-políticas. No pretendemos encuadrarlas en un género o canon sino estudiarlas en un intervalo de apertura, una liminalidad. Es por ello que tomamos el aporte de la investigadora Ileana Dieguez (2007), quien define el término liminal como: “No es sólo un “entre”, una frontera, sino que implica sobre todo la creación de un estado no jerarquizado, un “espacio de caos potencial” desde el cual considerar las desautomatizaciones discursivas del campo del arte y de la representación política” (pp.8) Tanto la discusión por la autonomía de lo artístico como la efectividad de la política quedan obsoletas tras la nueva coyuntura:

Las acciones estéticas de los ochenta, básicamente, surgen como suplantación del realismo como discurso estéticopolítico; para ello inventan una nueva genealogía (…) El activismo artístico de los ochenta no discute la autonomía de la institución artística porque actúa en otro espacio (…) La acción estética es la forma que asume la praxis política (…) (AMIGO, 2013: 145)

En este “caos potencial” y desde una “nueva genealogía” los distintos colectivos generan sus prácticas, en la periferia, alejados de las instituciones, del campo artístico tradicional y de los circuitos canónicos del arte y de los partidos políticos. Los espacios clandestinos, las performances urbanas, las prácticas colectivas heredadas de los setenta con la idea de “socialización del arte”[[4]](#footnote-4) (Longoni, Carvajal, Vindel, 2013: 228), lo interartístico y performático emergen como marco para interpelar nuevas formas de producción y recepción del hecho ¿artístico? ¿Estético- político? Este cuestionamiento nos permite introducir esta perspectiva liminal que aborda la praxis más allá de su adjetivación. Si bien en otro estudio (Suarez, 2017) definimos como micropoéticas (Dubatti, 2002) a ciertas prácticas del campo teatral del período, que también utilizan los dispositivos intermediales (como las producciones de GTL dirigido por Omar Pacheco de Argentina, o las obras de Ramón Griffero de Chile); acordamos con Expósito, Vidal y Vindel (2013) estudiar estas acciones y performances específicas como *activismo artístico*. Si bien ambas consideraciones localizan en el concepto de lo “micro” un nuevo modo de producción, tanto de lo estético como de lo político: “como una síntesis practica de una multiplicidad…” (Expósito, Vidal y Vindel , 2013:43) el concepto de *activismo artístico* nos permite focalizar en la autonomía de estas acciones “no es ni una corriente, ni un movimiento, ni un estilo” (pp. 43); y los modos que adquiere la praxis: “modos de producción de formas estéticas y de relacionalidad que anteponen la acción social a la tradicional exigencia de autonomía del arte” (pp. 43) Estas prácticas distinguen la acción antes que la injerencia en, a y sobre cualquier campo, incluso antes que la pretendida autonomía:

El concepto “activismo artístico” surgió en el seno de la politización de la vanguardia europea de entreguerras. “Lo preferimos al de “arte activista” porque, en este segundo, pareciera que el “activismo” es un adjetivo o un apellido del “arte”, mientras que en aquél, es el activismo lo que prima permitiéndonos al mismo tiempo subrayar la dimensión “artística” de ciertas prácticas de intervención social”. (Expósito, Vidal y Vindel, 2013: 43-50)

Desde esta perspectiva podemos abordar las prácticas artísticas del Cono Sur como prácticas liminales, que no sólo permiten abrir otros canales y estatutos espacio-temporales, sino también interpelar otras corporalidades y refutar las estructuras mimético- referenciales dentro del marco de sus activismos.

**Un nuevo escenario para la relación estética, política y técnica en el Cono Sur.**

En sus estudios sobre la Escena de Avanzada chilena[[5]](#footnote-5) Richard (2009) señala:

La Escena de Avanzada reformuló, desde fines delos años 70, mecánicas de producción creativa que cruzaron las fronteras entre losgéneros (las artes visuales, la literatura, la poesía, el video y el cine, el texto crítico) yque ampliaron los soportes técnicos del arte al *cuerpo vivo* y a la *ciudad*: el cuerpo, en el artede la performance, actuó como un eje transemiótico de energías pulsionales que liberaron—entiempos de censura—márgenes de subjetivación rebelde, mientras que las intervencionesurbanas buscaban alterar fugazmente las rutinas callejeras con su vibrante gesto de desacato(…)(2009: 6)

En este “cruce de fronteras” la autora analiza no sólo las nuevas relaciones entre las disciplinas artísticas, sino también entre el arte y la política- en el contexto chileno determinado por el repertorio ideológico de la izquierda en los 70s-, y anuncia un nuevo lenguaje inconexo y desintegrador para hablar de sujetividades fragmentadas y vagabundas.

Todos estos nuevos medios fueron soportes creativos de una desenfrenada *pulsión de sentido* que se abría huecos en la sintaxis represiva de un paisaje de la negación y la clausura. De unmodo u otro, estas obras fueron transmisoras de una nueva energía sígnica que logró fisurar elenmarque totalitario de la dictadura (Richard, 2009: 7)

Esta nueva “energía sígnica” es la antesala hacia fines de los 70s de la interacción de medios y del abandono del idealismo de lo estético. La estética se aleja del formalismo y el cuerpo se hace presente como soporte. La relación entre arte y política, se traslada hacia la pregunta sobre lo político en el arte:

(…) lo político en el arte” rechaza esta correspondencia dada (ya compuesta y dispuesta) entre forma y contenido para interrogar, más bien, las *operaciones de signos y las técnicas de* *representación* que median entre lo artístico y lo social. “Lo político en el arte” nombraría una fuerza crítica de interpelación y desacomodo de la imagen, de conflictuación ideológico-cultural de la forma-mercancía de la globalización mediática: una globalización que busca seducirnos con las pautas visuales del consumo como única escenografía de la mirada. (Richard, 2009: 8)

Hacia el final de la cita, Richard pone en juego la relación técnica, estética y política cuando nombra la mercancía y la imagen en la era de la globalización mediática. Sobre este escenario es que queremos abordar nuestras preguntas sobre los activismos artísticos de los 80s y sus implicancias estético-políticas. Creemos que muchos abordajes del período (AA.VV. 2013, González 2015, Vindel 2014) no desarrollan la relación técnica, estética y política en una etapa donde la reproductividad y los dispositivos de visualidad irrumpen como entrada a la era de la hiperindustrialización posterior. Acordamos con Buchelli (2019), sobre las trasformaciones en los 80s, que el desembarco de las nuevas tecnologías produce en el campo político-cultural de Uruguay:

“un nuevo panorama estético y nuevos consumos culturales a través de las transformaciones tecnológicas, como la aparición en el mercado de los computadores portátiles, nuevas estrategias y modos de fomento del consumo de bienes y servicios…” (Buchelli, 2019: 250)

El escenario político-cultural transicional- , que significó el fin de la dictadura y el comienzo de la democracia en los distintos países del Cono Sur, obligó a los proyectos críticos a redefinirse en función de un nuevo contexto, ya no determinado por la polarización ideológica - ya que la cultura opositora de izquierda fue marginada por la política represiva impulsada por la CIA en el contexto del ocaso de la Guerra Fría y la disolución de la Unión Soviética (AA.VV., 2013)- En este periodo de formas “blandas de consenso transicional sobre una democracia modernizadora y neoliberal” (Richard, 2009:8) en algunos países, de “reorganización nacional reconciliadora” (Vindel, 2014: 280 ) y “primavera democrática” (Buchelli, 2019: 250) en otros, y ante la generalizada: “implantación de democraciasrestringidas y corruptas, gozosamente autocelebradas con un cóctel de falso consenso,modernización y desmemoria” (AA.VV., 2013: 13) la relación arte y política se modifica. Con medidas político económicas, que moldearon las subjetividades hacia términos de flexibilización, privatización y aceleración en clave mediático-empresarial la relación economía y producción de subjetividad estrechan sus lazos. Este panorama da cuenta de la operación política sobre la estética que la modernidad y el capitalismo tardío lleva a su esplendor para estallar como norma de control social, como una anestésica[[6]](#footnote-6) (Buck- Morss, 2015: 116) y que se acrecentará en el contexto contemporáneo de hipercapitalismo, pese a la ola de gobiernos progresistas en la región en los primeros años del milenio.

Esta hegemonía globalizante y totalitaria, sobre las gramáticas estético-políticas, es interceptada por las prácticas activistas produciendo disyunciones radicales (Appadurai, 2001). Estas disyunciones no serían sólo en el orden de las traducciones discursivas (en la semiótica de los signos), sino que operarían generando otra disyunción, restableciendo otras formas relacionales entre los signos, la experiencia y la corporalidad. Desde una “localización intermedia”[[7]](#footnote-7) las prácticas artísticas activistas estudiadas proponen establecer otras interacciones entre lo local y lo global, lo público y lo privado:

(…) disyunciones de contextos que agudizan las contradicciones internas (…) entre homogeneidad y heterogeneidad, entre nivelamiento y reestratificaciones, entre desmaterialización histórica y corporeidad viva, entre máquinas de abstracción y singularizaciones intensivas, entre vaciamiento del sentido e incapturabilidad de la experiencia. (Richard, 2006: 50)

A su vez, y gracias a su carácter experiencial y corporal, exponen otra acepción de lo estético / la estética -más cercana a la perspectiva benjaminiana- ya que se recupera como actividad cognitiva y en su carácter experiencial.

La experiencia estética es experiencia de disenso opuesta a la adaptación mimética o ética de las producciones artísticas con fines sociales (…) lo que resulta no es la incorporación de un saber, de una virtud o de un habitus sino la disociación de un cierto cuerpo de experiencias (…) apoderarse de la perspectiva es definir la propia presencia… (Ranciere, 2010: 64)

“Definir la propia presencia” sería la táctica estético-política de estas prácticas. La presencia concreta y singular, corporal y contextual[[8]](#footnote-8) devolviéndole el relieve a la fantasmagoría[[9]](#footnote-9) imperante.

Sobre esta coyuntura las prácticas artísticas del Cono Sur inauguran una disyunción. Se cuestionan el carácter experiencial de la estética y el cuerpo de la técnica. Como un componente cultural de estas latitudes, sitúan sobre la imagen la pregunta sobre la huella y su temporalidad. Muchas de las acciones de Las Yeguas del Apocalipsis como “La conquista de américa”, “Tu dolor dice minado” y “Estrellada” o las performances de La Organización Negra como “UOCR” y las acciones de Nelbia Romero “Salsi-puedes de 1985”, entre muchos otros casos del período (AAVV, 2013) actúan desde una “localización intermedia”. Los activismos artísticos de los 80`s elaboran dispositivos que cuestionan y develan las gramáticas impuestas por las técnicas de reproducción masivas y las visualidades mercantilizadas. Asimismo, y desde la construcción de estos dispositivos, estas prácticas proponen nuevos abordajes para la construcción de la memoria y el pasado histórico traumático de las dictaduras militares y dan cuenta de las nuevas subjetividades disruptivas y polisémicas.

**Los dispositivos intermediales de los activismos artísticos en los 80s**

En otros trabajos definimos como *dispositivos intermediales* (Suarez, 2019b) a las gramáticas construidas por las prácticas liminales de los 80s. Consideramos el abordaje de “dispositivo” tomando los aportes de Torres y Balbi (2016) siguiendo a Foucault, Deleuze y Agamben, quienes 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. Estudiamos lo intermedial desde Kattenbelt (2008: 25) quien nos posibilita el análisis de la co-relación de medios,-donde el funcionamiento de códigos y procedimientos se pone en tensión- redefiniéndose en la liminalidad de un “entre”. Preferimos la perspectiva de la intermedialidad, no sólo por su carácter liminal sino también porque concibe las disciplinas como medio; conjugando así la concepción sobre la técnica. Entonces los *dispositivos intermediales* como “maquinas para hacer ver y hablar (…)” producen disyunciones “de códigos y procedimientos -desde la co-relación de medios” y esto permite la liminalidad de un “entre”. En esta zona intersticial se hace presente “la vibratilidad del cuerpo” “la re-productividad de la imagen” “la afectividad de la experiencia” (Expósito, Vidal y Vindel, 2013).

El cuerpo, la imagen y la experiencia como rasgos que definen la potencialidad de la estética. Una estética[[10]](#footnote-10) que se diferencia de la “anestésica” propuesta como forma de tecno-control social. Podríamos entender así una anestésica al servicio de la fantasmagoría -del sistema anestésico utilizado como medio para volver a dotar de “aura” a algo que ya no lo posee (Berti, 2015: 211)-, y una estética que irrumpe y fisura, le devuelve la experiencia al sujeto, el cuerpo corruptible con sus órganos y su sistema sinestesico como mediador (donde se interpela tanto el aura como la fantasmagoría).

¿De qué forma los activismos artísticos de los 80s constituyen sus dispositivos intermediales? ¿Cómo operan las distintas gramáticas estético políticas propuestas por cada caso? ¿De qué modo prefiguran rasgos de los colectivos artísticos contemporáneos?

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 1997[[11]](#footnote-11). Compuesto por Fracisco 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-política ha sido revaluada en distintos proyectos y muestras (Perder la forma humana, 2012-2014; D21 Lo que el sida se llevo, 2011, [Crisisss](http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/crisisss-america-latina-arte-y-confrontacion-1910-2010/) 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 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 señalizar 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-experiencial[[12]](#footnote-12). Se apela a una dislocación de la experiencia. El sentido propioceptivo[[13]](#footnote-13) 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 diferentes, al arribar con sus trayectorias corporales (Aschieri, 2019) - colizas, proletarias, infectadas, performers, etc. - y posicionar la lucha “en su condición de cuerpos atravesados por estas múltiples “identidades marginalizadas”[[14]](#footnote-14) (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”[[15]](#footnote-15). 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 frecuenciar[[16]](#footnote-16) intermitencias (que serían juegos entre la presencia y la ausencia). Estas prácticas modificarían la concepción del espacio exponiéndolo como un medio[[17]](#footnote-17) 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 Sandova Álvarez l (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)

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 perfermers 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 directo[[18]](#footnote-18) 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 perfomatividad de la memoria (De la Puente, 2002) como parte de las transformaciones estético-políticas y técnicas del período.

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 maquinísticas[[19]](#footnote-19) (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” impuesta por la homogeinización 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 colectivas[[20]](#footnote-20). 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 dispositivos[[21]](#footnote-21). En la gramática propuesta por las prácticas artísticas del Cono Sur esta sincronizidad 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 maquinisticas del estandar. Los activistas, como artesanos de la maquinaria o politécnicos, le sacan a la técnica un intersticio para la fisura. Tras la industrialización de la percepción las relaciones entre “aura” y “experiencia” se complejizan, como discute Benjamín (Berti, 2014: 217). Sin embargo su lectura no se basa en una concepción metafísica sino de fenómenos de orden técnico. Creemos que a través de los dispositivos intermediales, los activismos artísticos de los 80s anticipan “una clave para conducir este nuevo orden perceptual en una dirección política antes que una estetizante o nostálgica” (217) retomadas por los activismos contemporáneos en la era del hipercapitalismo.

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. 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 otrxs 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 Vindel , 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 contemporáneos. Un caso para analizar[[22]](#footnote-22) 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.

La intervención semi-publica 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 trasformación 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 intermedilidad no se da por la inclusión de aparatos maquinisticos 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):

Intermedialidadporque (…) El funcionamiento de códigos y procedimientos de los distintos medios se ponen en tensión y se redefinen, en el espacio del “entre” donde se genera un nuevo objeto “que no le pertenece a nadie”. Trasmedial porque un medio se representa *por* *o* *en* otro. (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, maquinistico 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 maquinas, 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 nosotrxs- ) 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 irrepetible 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”- ejerce 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. Así en esta acción de LON el carácter de “representación” se asemeja a las formas de los activismos contemporáneos, operando un grado muy bajo. 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.

**Conclusión o coda**

El dispositivo intermedial, creado por los activismos de los 80s en el Cono Sur, devela la relación técnica, estética y política. Tras la industrialización de la percepción, el hipercapitalismo global las imbrico anestésicamente como táctica disciplinaria. Sin embargo, estos activismos operaron desde sus gramáticas y a través de la micropolítica de los cuerpos, localizaciones intermedias y “presencias” disyuntivas, devolviéndole el carácter político a la estética. Tras el advenimiento de nuevos gobiernos neoliberales en la región hacia el 2015 y la creciente aparición de nuevas prácticas de activismo artístico (Verzero, 2018) creemos que los activismos contemporáneos[[23]](#footnote-23) reelaboran las experiencias de los 80s y retoman las formas de acceso a lo político- desde “la vibratilidad del cuerpo” “la re-productividad de la imagen” “la afectividad de la experiencia”- alejadas de la estética estetizante.

**Bibliografía**

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

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

Appadurai, A. "Global Ethnoscapes: notes and queries for a transnational anthropology". En FOX (org.) **Recapturing Anthropology**: Working in the present.Nuevo Mexico: School of American Research Press, 1991, p. 191-210.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_. **La modernidad desbordada**: Dimensiones culturales de la globalización. Montevideo: Trilce-Fondo de Cultura Económica, 2001.

Aschieri, P. **Subjetividades en movimiento**: Reelaboraciones de la danza butoh en la Argentina. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2019.

Berti, A. Étnica y técnica. **Nombres Revista de Filosofía**. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, nº 28, año XXII, 2014. En línea: [https://revistas.unc.edu.ar/index.php/NOMBRES/article/view/12033](https://revistas.unc.edu.ar/index.php/NOMBRES/article/view/12033%20(revisado)  (Revisado en noviembre de 2019)

\_\_\_\_\_\_. Aura y técnica. EnBARROS TOMA, V. (Org.). **Estética de la imagen**. Buenos Aires: La Marca editora, 2015, p.205-218.

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

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

Cabrera, M. F. 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**. N4 (4), 2016. En línea: <http://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/mel/article/view/646> (revisado octubre de 2019)

Carlón, M. Las nociones de la teoría de la mediatización, revisitadas en el nuevo contexto teórico y discursivo contemporáneo. En TORRES, A. y PEREZ BALBI, M. (Org.). **Visualidad y dispositivo(s).**Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento, 2016, p. 13-24.

Carvajal, F. Yeguas del Apocalipsis. La intrusión del cuerpo como desacato y desplazamiento. **Carta 3**. 2012. p. 60**-**62.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_. El duelo innombrado: Reseña de *La Conquista de América* en *Perder la forma humana*. **Aletheia**, 5(9), S/f, p.1**-**8.

De Certau, M. **La invención de lo cotidiano**: El arte de hacer. México: Universidad Iberoamericana, 1979.

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

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

Diéguez Caballero, I. **Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política***.* Buenos Aires: Atuel, 2007.

Dubatti, J. (2002). El nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura (1983-2001). En DUBATTI J. (Org.). **Micropoética**: Vol. I. Buenos Aires: Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos del Centro Cultural de la Cooperación, 2002. p. 3-80.

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

González, M. 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.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ . **La organización negra**: Performances urbanas entre la vanguardia y el espectáculo,Buenos Aires: Interzona, 2015

Jelin, E. **Los trabajos de la memoria***.* Madrid: Siglo XXI, 2002.

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

Larnaudie, O. **Nelbia Romero**. Montevideo: Banco Central del Uruguay, 2005.

Longoni, A. Tres coyunturas del activismo artístico.En ***vocesenelfenix.com***. 2010, p. 90-93. En línea: <https://www.vocesenelfenix.com/content/tres-coyunturas-del-activismo-art%C3%ADstico> (consulta: 12-09-2019).

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

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

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

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

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

Ranciere, J. **El espectador emancipado**. Buenos Aires: Manantial, 2010.

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

\_\_\_\_\_\_\_\_\_ Los pliegues de lo local en el mapa de lo global: reticencia y resistencia. En **Signo y Pensamiento,**  nº 49, vol*. XXV,* 2006, p. 46-57.

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

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

*\_\_\_\_\_\_\_* . **La técnica y el tiempo**: Vol. I.Hondarribia: Hiru, 2004b.

Suarez, M . Intermedialidad, imagen y experiencia. En **Actas de las** **III Jornadas de investigación del Instituto de Artes del Espectáculo**. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2019.

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

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_. Micropoéticas liminales del Cono Sur en el período Postdictatorial: intermedialidad y gramatización diferencial/experiencial de la memoria. En **Actas de las I Jornadas de investigación del Instituto de Artes del Espectáculo***.* Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2017.

\_\_\_\_\_\_\_\_. La Intermedialidad trasmedial en el campo teatral argentino contemporáneo como una forma/ táctica de gramatizacion diferencial del tiempo. En DUBATTI, J. (Org.).  **Nuevas orientaciones en teoría y análisis teatral**:homenaje a Patricio Esteve. Bahía Blanca: Editorial de la Universidad Nacional del Sur, 2016, p.378-399.

\_\_\_\_\_\_\_\_. (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. (Org.). **Trayectorias liminales: Juegos e interpelaciones corporales en movimiento**: Libro Homenaje Elina Matoso. Bahía Blanca: EDIUNS. (En Prensa)

TORRES, A. y PEREZ BALBI, M. **Visualidad y dispositivo(s)***.* Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento, 2016.

Vélez G., F. 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), 2019, p. 1-9.

Verzero, L. Políticas de la representación. Las artes escénicas desde los 2000. En **Boletín del Centro de Estudios de Teoría Crítica y literaria**. Rosario: Universidad Nacional del Rosario, nº 192018. p. 56-69.

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

1. Esta ponencia es una versión del artículo: Suarez, Micaela. (2020). “Activismos artísticos de los 80s en el Cono Sur, una mirada desde la intermedialidad y la técnica” en Aschieri, P (coord.,). *Trayectorias liminales: Juegos e interpelaciones corporales en movimiento*, Libro Homenaje Elina Matoso. EUDEBA (en prensa) [↑](#footnote-ref-1)
2. “La gramática entendida como ciencia de la escritura y ya no como ciencia del lenguaje. La identidad ya no es presencia plena por lo cual todo significado es ya un significante” (Derrida,1998: 7-10) [↑](#footnote-ref-2)
3. Tomamos la definición de Activismo artístico de los 80s de Expósito, Vidal y Vindel. (2013:43-50) [↑](#footnote-ref-3)
4. Término que se acuña en Latinoamérica en los setenta para describir el paso del artista de vanguardia como vocero de la revolución (propia de los sesenta), a la reivindicación del pueblo como sujeto político dónde el artista se diluye como rol diferenciado. Esto lo desarrollan Longoni, Carvajal y Vindel (2012) quienes toman del sociólogo Néstor García Canclini la reelaboración de su teoría pasando de sociologizar el arte a socializarlo. Expone que no sólo la difusión de la obra debe llegar al pueblo sino que: “hay que redistribuir la creación para elaborar con el pueblo y desde el pueblo los elementos formales necesariamente nuevos que por su propia génesis impliquen el reconocimiento e identificación popular” (pp. 228). [↑](#footnote-ref-4)
5. La autora hace confluir en la “Escena de Avanzada” en Chile de los años del período dictatorial las

   performances de Carlos Leppe, las acciones urbanas del CADA y de Lotty Rosenfeld, la prensa del diario *El Mercurio* en la obra de Catalina Parra y la visualidad fotográfica del sistema de identidad de las fotos carné en la obra de Eugenio Dittborn, entre otras. (Richard, 2009: 7) [↑](#footnote-ref-5)
6. Anestésica es el término que utiliza Susan Buck Morss (2015) para referirse a la inversión dialéctica de la estética, que impone el sistema capitalista como una anestesia para los sentidos y las conciencias de los sujetos. A través de la revolución industrial y tras la creciente mediatización de la percepción, por las tecnologías de reproducción y la mercantilización de la experiencia, el sistema produce una anestésica como actividad compensadora ante el shock moderno. Esta anestésica sería un velo que le impide al sujeto realizar una actividad cognitiva desde la percepción y la conciencia: “La inversión dialéctica, por la cual la estética pasa de ser un modo cognitivo de estar *en contacto* con la realidad a ser una manera de bloquear la realidad, destruye el poder del organismo humano de responder políticamente” (2015: 177) [↑](#footnote-ref-6)
7. Appadurai (2001) define lo local como algo relacional, contextual. “Delimitación y puesta en tensión de los límites; ni otredad exótica ni saturación homogénea (…) No es una espacialidad sino una zona fluctuante de emplazamiento y desplazamiento” (pp.187) [↑](#footnote-ref-7)
8. Entendemos lo contextual desde la perspectiva de un agenciamiento critico que considera: “Localización, posicionamiento y contexto (…) permiten distinguir entre ‘marco’ y ‘desencuadre’; entre, por un lado, la segmentación capitalista que multiplica las diferencias para reabsorberlas indiferenciadamente y, por el otro, las luchas entre diversos segmentos político- existenciales que buscan arrancarle a lo globalizado y lo totalizado ciertos vectores de subjetividad no cautiva (…)” (Richard, 2006: 56) [↑](#footnote-ref-8)
9. La técnica y la estética se entrelazan con la mercancía como forma de control y disciplinamiento. La fantasmagoría se despliega como ambientación social hacia un mundo aparentemente consensual, de confort corporal. Esto gracias a la operación de desmembramiento-corporal, social, etc.- realizado previamente por los procesos dictatoriales y neoliberales en la región-. Tras la desarticulación y la fragmentación, el capitalismo ofrece una aparente ligazón de procesos discordantes. Una falsa unidad retenida gracias a las técnicas anestésicas. Véase en Susan Buck-Morss (2015:176-182) [↑](#footnote-ref-9)
10. La estética, entendida desde la lectura benjaminiana (Buck-Morss, 2015: 162) como la experiencia sensorial de la percepción, es una forma de conocimiento que se obtiene a través del sensorium corporal (el oído, la vista, el tacto, etc.). Desde un sistema de conciencia sensorial, descentrado del sujeto clásico, el sistema sinestésico permite reunir las percepciones externas de los sentidos con las imágenes internas de la memoria y la anticipación. Este sistema, que concede la cognición estética -a partir de la sincronía mimética del estímulo exterior (registro perceptivo) y el estímulo interior (sensaciones corporales)-, es el que se ve alterado ante la experiencia moderna del shock y su sistema compensatorio anestésico. Recepción mimética (cognición estética) y adaptación mimética serían dos procesos diferentes. Mientras que en la recepción mimética opera una mimesis a través del proceso cognitivo; la adaptación mimética adormece el sistema sinestesico transformándolo en anestésico, gracias a las sucesivas experiencias del “shock moderno” que aísla la conciencia actual del recuerdo del pasado. Así, sin la profundidad de la memoria, la experiencia se empobrece. Entonces si el recuerdo nos otorga el tiempo para organizar la recepción de los estímulos, es sobre esta temporalidad que incide el shock. Un tiempo siempre actual y a su vez acelerado, una sincronía temporal mimética por adaptación, una ambientación. La mercancía y la fantasmagoría toman acá su punto de contacto. Como medio de control social las fantasmagorías inducidas por las ambientaciones y la inundación de los sentidos del shock moderno, permite que la experiencia se deprima y busque compensación desde estas sensaciones. [↑](#footnote-ref-10)
11. Fernanda Caravajal 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: “Archivo Yeguas del Apocalipsis. Registros, voces  y relatos” (2015-2018) Véase en:

    [www.yeguasdelapocalipsis.cl](http://www.yeguasdelapocalipsis.cl) [↑](#footnote-ref-11)
12. 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). [↑](#footnote-ref-12)
13. Es el sentido kinestesico y postural. Véase Bernard (1994) [↑](#footnote-ref-13)
14. 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 solidarización” 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) [↑](#footnote-ref-14)
15. Poniendo en juego también la sensibilidad interoceptiva (visceral) en el sentido cenestésico. Véase Bernard, M. 1994. [↑](#footnote-ref-15)
16. Entendemos la frecuencia como la cantidad de veces que se reitera un suceso o presencia en un cierto período. [↑](#footnote-ref-16)
17. 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 mediatico se modifica. Véase Carlon (2016) [↑](#footnote-ref-17)
18. Lenguaje que a través del medio televisivo provocó una concepción del “vivo” retomada y remodalizada por los medios convergentes, en una expansión del presente como temporalidad contemporánea. [↑](#footnote-ref-18)
19. Carlón (2016) define a los dispositivos maquinisticos como aquellos que incorporan la indicialidad y son producto de maquinas 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 maquinas como productoras de sentido (pp.16-17) [↑](#footnote-ref-19)
20. Las retenciones terciarias (Stiegler, 2004d: 25-28) 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. [↑](#footnote-ref-20)
21. Para abordar esta problemática Agustín Berti (2014) nos propone una lectura de la teoría de Stiegler que hace hincapié en el estándar:

    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 (…) los estereotipos sientan 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. (2014: 265) [↑](#footnote-ref-21)
22. Análisis que por una cuestión de extensión y de reelaboración de las herramientas metodológicas no realizaremos en este trabajo. [↑](#footnote-ref-22)
23. Muchas acciones activistas contemporáneas en el Cono Sur retoman estas acciones. Algunos colectivos activistas son Colectivo Fin de UN MundO, Arda, Colectivo Dominio Público, Colectivo Alegría, Compañía de Funciones Patrióticas, Emergentes Comunicación, Ni una menos, Fuerza Artística de Choque Comunicativo (F.A.C.C.), Colectivo Artístico Intersticial, Mujeres Públicas y

    Serigrafistas Queer (DIAETP), Expresión Mole Uruguay, Diez de cada diez, Decidoras Desobedientes, Resquicio Colectivo, etc. En un trabajo posterior pretendemos establecer un análisis comparativo de experiencias de ambos períodos para establecer los puntos de contacto y diferencias en los abordajes de la relación estética, técnica y política, a través del dispositivo intermedial. **ESTO LO AMPLIAREMOS PARA ESTA PONENCIA.** [↑](#footnote-ref-23)