



NaN

junio 4, 2014 □ 0 Comentarios



161





Según Ana Longoni, ése es un fin del proyecto “Perder la forma humana”, centrado en prácticas revulsivas de arte y política de la América latina de los ‘80. Fotografía: Victoria Schwindt

Por Nico Hache

La noticia es que, tras pasar por Madrid y Lima, Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América latina (PLFH) acaba de llegar a Buenos Aires, más precisamente al Museo de la Universidad Nacional de Tres de Febrero (Muntref). Fruto de la colaboración entre el Museo Reina Sofía de Madrid y la Red Conceptualismos del Sur, esta rara avis de los museos es un proyecto



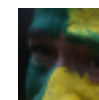
Cultura p(r)o(f)ética

publicado el 08/07/2014



Decoración de exteriores

publicado el 10/07/2014



El círculo verdeamarelo

publicado el 08/07/2014



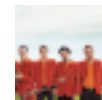
mutante: es una muestra, pero también un archivo, un libro, una serie de seminarios, un ciclo de cine y un espacio de investigación en torno a las prácticas más revulsivas del arte y la política de los '80 en América latina; unos '80 extendidos, desde el golpe de Pinochet en el '73 hasta la emergencia zapatista del '94. Son veinte años de dictaduras y guerras civiles en América latina, de violencia sistemática, de torturas y desapariciones. Y son también, al mismo tiempo, dos décadas de tremenda fertilidad artística, de experimentación estética y política, de liberación sexual. La violencia golpea los cuerpos, los marca, los desvanece en la lógica brutal de la desaparición; los cuerpos resisten, se disfrazan, se erotizan, se reinventan. Y en esta dualidad, entre el terror y la fiesta, el cuerpo se convierte en territorio de intervención política.

“Nos parecía importante reponer la escena de los '80 porque había quedado bastante despotenciada o invisibilizada a partir de la hipermitificación de la escena de los '60, con Tucumán Arde como hito inexorable del arte y la política en América latina. Pero muchos de los activistas de 2001 se alimentaron más directamente de las prácticas de los '80, en su vinculación con [\(Juan Carlos\) Romero](#) o con Julio Flores”. Quien habla con NaN es Ana Longoni, investigadora referente de los estudios de arte y política en nuestro país, cofundadora de Conceptualismos del Sur (una plataforma internacional de “investigación como ejercicio político”) y curadora, junto a la investigadora chilena Fernanda Carvajal, de PLFH en Buenos Aires.



Qué fantástica esta fiesta

publicado el 09/07/2014



Cumbia de la autogestión

publicado el 02/07/2014

La muestra, imponente por tamaño y contenido, serpentea en torno a tres grandes ejes en permanente cruce. Un primer núcleo lo constituyen el activismo visual y las experiencias de confluencia entre grupos artísticos y organizaciones sociales, obreras y de derechos humanos: el Siluetazo del '83 en Plaza de Mayo, las gráficas críticas del Taller NN en Perú y las serigrafías de colectivos como Huayco, Gas-Tar y C.A.Pa.Ta.Co. ejemplifican la utilización de técnicas simples, baratas y fácilmente reapropiables en la creación de dispositivos visuales de denuncia y acción política. La segunda línea, clave para comprender el período, es la que trazan las disidencias sexuales: la homosexualidad, el travestismo y el SIDA que empezaba a hacer estragos definen el territorio de un activismo artístico-afectivo que busca hackear la normalidad heterosexual y que acaso tenga en Las Yeguas del Apocalipsis (los chilenos Pedro Lemebel y Francisco Casas) su punto más alto. Por último, un tercer eje lo constituyen las escenas under que, en distintas ciudades del continente, hierven al margen de los circuitos artísticos y culturales tradicionales: música, poesía, teatro, performance, gráfica –un vale todo que admite el amateurismo y la experimentación estética radical– toman un circuito subterráneo que, en Buenos Aires, tiene al Parakultural como máxima expresión.

PLFH no es, desde ya, una exposición de arte al uso. Las obras se cruzan sin solución de continuidad con el registro fotográfico de una acción, con una afiche de calle, con una nota garabateada en papel amarillento. “Es que las obras muchas veces no son obras. Son registros, fragmentos, restos materiales de algo que ocurrió en una dimensión más performática, corporal, colectiva, de la que no queda

nada más que el relato de los que estuvieron allí. Por eso trabajamos mucho con testimonios y por eso es tan importante no fetichizar la obra como obra, porque en realidad es un registro más, otro documento. Juntamos seiscientos papelitos sin saber qué forma darles para que tuvieran un estatuto visible. Fue un desafío para la investigación, para la producción del montaje y también para el espectador, porque es una muestra poco habitual en ese sentido”, señala Longoni.



Las obras se cruzan sin solución de continuidad con el registro fotográfico de una acción, con una afiche de calle, con una nota garabateada en papel amarillento. Fotografía:

Victoria Schwindt

–Ante la dinámica del terror y la fiesta que en los ‘80 atraviesa los cuerpos, ¿podrían pensarse las experiencias reunidas en PLFH como estrategias de supervivencia?

–Las pensamos como estrategias de supervivencia pero también de reinención, sobre todo al nivel de esa segunda matriz, la que asociamos con la fiesta, lo lúdico, lo imaginativo, lo creativo. Tiene que ver con cómo en esas condiciones tremendamente adversas se pueden reinventar otras formas de estar vivos, de estar con otros, de habitar el mundo.

–¿En qué medida había una conciencia de lo que se estaba haciendo en ese momento, del estar inventando nuevas formas?

–Hay una entrevista que le hacen al Indio Solari en la que dice que había que trabajar para cambiar el estado de ánimo. Es algo que él tenía muy claro y que después Roberto Jacoby, ya en posdictadura, conceptualizó como “estrategia de la alegría”. Me parece que algún grado de conciencia había en algunos de los agentes más activos de esta escena acerca de la politicidad que implicaba esa reivindicación de otras formas de corporalidad, relación y sociabilidad que confrontaran con la norma disciplinaria vigente.

–¿Había entonces una voluntad explícita de crear una red de afinidad a escala regional o simplemente eran emergencias simultáneas ante condiciones políticas similares en los distintos países?

–Creo que si hubo una voluntad fue en condiciones muy adversas y muy precarias. Claramente hay una voluntad institucional de imponer

un plan regional a través del Plan Cóndor, pero no podemos decir que este tipo de esfuerzos hayan sido antagonistas de la misma envergadura que la que significó el Plan Cóndor. Sí me parece que hay intentos sostenidos de conexión, muy moleculares, muy micro, pero tremendamente potentes a la hora de dispersar ciertos modos de hacer comunes que reverberan, que reaparecen, que no se pueden explicar en la mera ocurrencia de fenómenos semejantes. Hay historias secretas que explican de alguna manera esa difuminación, los exilios, el arte correo. Me parece que hay también un aprendizaje de décadas anteriores respecto de esa capacidad alternativa de construir redes que se apoyan de alguna manera en una institucionalidad que no es la artística, es la del correo postal, y que aprovechan esa fisura para producir otro tipo de institucionalidad, más efímera.

—¿Cómo reacciona la izquierda tradicional ante expresiones de este tipo? Ante, por ejemplo, Pedro Lemebel travestido, con la hoz y el martillo pintados en la cara, y reivindicando la diferencia sexual.

—Es raro, porque muchos de estos artistas se reivindican de izquierda, de diferentes ramas de la izquierda, pero no tenían un grado de organicidad, o por lo menos no era cómoda esa organicidad porque no se ajustaba al estereotipo del militante ortodoxo. Y sin embargo interpelan a la izquierda respecto de ampliar un repertorio de demandas. En el caso de Lemebel, es un manifiesto que él lee en un congreso del Partido Comunista chileno. Él se creía parte de ese partido y sin embargo también era muy crítico respecto de las limitaciones que podía tener la ortodoxia estalinista respecto de la cuestión homosexual. Igual no toda la izquierda era lo mismo. Hay

varios grupos que reivindican la matriz trotskista de “toda la libertad al arte” e indagan una zona más experimental, más desmesurada, y otros que reivindican el panfleto, la socialización de la técnica, como un modo del todos podemos ser artistas. Son esos cruces entre el arte y la política en los que la política no sale indemne sino que es interpelada.

–En los últimos años se ha apelado mucho al concepto de “memorialización” como clave de revisión del pasado. En PLFH no aparece esa perspectiva. En cambio, es recurrente el término “reactivación”.

–El término “memorialización” uno lo podría pensar en una dinámica contemporánea por memorializar todo, construir memoriales y demás. No vamos por ese lado, no nos interesa sólo rescatar un episodio histórico porque estuvo olvidado o silenciado, para completar la historia, sino más bien rescatar una potencia crítica que pueda incidir sobre el hoy, que pueda ser activa y que pueda interpelar y generar, incluso desde la fricción y la diferencia, nuevas formas de activar la escena contemporánea. Claramente esta investigación produce un archivo o muchos archivos. Gran parte del material que se muestra acá nunca había tenido estado público, nunca había entrado a un museo, no tenía siquiera estatuto de archivo. Entonces es importante como construcción de memoria, pero nos interesa que ese dispositivo memorial se conecte con el presente de maneras inesperadas.



“Son producciones que estuvieron muy en los márgenes o que no se reivindicaron como artísticas”, afirma Longoni. Fotografía: Victoria Schwindt

–Sin embargo, la entrada al museo siempre conlleva el riesgo de un efecto desactivador.

–Lo pensamos y asumimos el riesgo a sabiendas de que lo estábamos transitando y de que podía salirnos mal. Frente a una posición más pura en la que el ingreso “al museo” necesariamente desactiva, fagocita o neutraliza, lo que diría es que depende mucho de en qué museo, en qué contexto y de qué manera sea la exposición. El ejemplo de Arte y política en los ‘60, que se hizo en el Palais de Glace en 2002, fue impresionante por cómo activó o conectó el legado de los ‘60 con

la explosión del activismo de 2001. Si la muestra hubiera sido un año antes no pasaba nada, era otro tipo de muestra. Además no es menor qué tipo de alianzas institucionales se hagan. De entrada le planteamos al Reina Sofía que la muestra tenía que venir a América latina, eso era clave porque nos interesaba mucho generar dinámicas de discusión locales con esos materiales. Son producciones que estuvieron muy en los márgenes o que no se reivindicaron como artísticas. De hecho, muchos colectivos se disolvieron. Es una memoria bastante obturada, por eso nos parecía fundamental que pudiesen verse en su contexto.

—¿Qué decisiones tomaron ante la posible estetización y pérdida de potencia crítica de los materiales bajo el formato de exposición?

—A pesar de que siempre un dispositivo museal tiende a la pared blanca, acá intentamos trabajar con otras escalas. Apostamos a borrar el límite entre obra y documento, que el documento interpele a la obra desde el mismo estatuto, sin un tratamiento diferenciado, y a generar situaciones de percepción diferentes, una exposición que no sea monótona en sus dispositivos, sino que provoque situaciones de lectura, de escucha, que obligue a gestos corporales respecto de ver cosas muy pequeñas, cuya materialidad es mínima. Obviamente cada espectador va a tener su experiencia, pero muchos me han dicho que salen sumamente conmovidos. Y eso no tiene que ver solamente con la conmoción que produce ver los rastros del terror sino también con otra cosa, con reconocer cómo esos rastros están todavía activos y cómo hubo otras cosas a pesar del terror. Es una experiencia compleja, difícil de procesar.

–Tanto la muestra como el libro no siguen una organización cronológica, ni por país, ni por artistas, sino por ejes transversales o nodos temáticos. Esto implica la propuesta de una lectura más diagramática que lineal.

–Sí, de hecho hicimos un diagrama conceptual a partir de un ejercicio de mapeo que buscaba establecer posibles relaciones entre los casos. Igual que el libro, que está organizado en torno a un glosario que conecta experiencias muy disímiles y que ocurren en momentos y espacios diferentes, la muestra intenta generar este tipo de núcleos o conceptos transversales, que vinculen experiencias cuya conexión es improbable, pero que sin embargo son potentes y pueden mostrar una resonancia, una afinidad, un modo de hacer común. Esos conceptos transversales muchas veces son acuñados por los propios protagonistas, no son impuestos desde la teoría o por el ejercicio historiográfico sino que emergen de la propia práctica. Por ejemplo “Arte al paso”, que está acuñado por los peruanos pero se retoma en la Argentina y permite pensar prácticas chilenas. Ese tipo de conexiones nos interesa mucho.

–¿Qué implicancias tiene para Conceptualismos del Sur investigar desde América latina pero en vínculo con Europa? ¿Cómo se produce desde el sur?

–El sur nos parece más que una ubicación geográfica o geopolítica una posición que interroga la normalidad del centro desde donde esté, incluso desde el propio centro. Descentra, vuelve loco ese centro, lo cuestiona. Como dice Manolo Borja (director del Reina

Sofía), hay muchos sures en el propio centro que hay que reconocer, indagar, posicionar. Me parece que hay que correrse de cierto lugar común de la historiografía del arte y la política que piensa que en América latina el arte es político porque tenemos muchas urgencias y mucha miseria, y que el arte de Europa no puede ser político. Eso es absurdo, lo que nos interesa es el sur como posición interna dentro del sur, dentro del centro, dentro del norte.

* Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina se puede visitar en el MUNTREF (Antártida Argentina 1355, Ciudad de Buenos Aires) de martes a domingos de 11 a 19, hasta el 10 de agosto. Gratis.



“El cambio es el principio de lo nuevo”



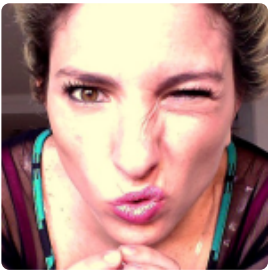
“Golpe en la pared”



Liliana Porter por duplicado



“El street art es cholulo y snob”



“Más realista la obra, más surrealista es”

Ana Longoni Perder la forma humana
