



Trashumante. Revista Americana de Historia Social
ISSN: 2322-9381
Universidad de Antioquia

Lucena, Daniela

Foucault en Cemento: “Una analítica del poder” (

Trashumante. Revista Americana de Historia Social, núm. 11, 2018, Enero-Junio, pp. 6-26

Universidad de Antioquia

DOI: 10.17533/udea.trahs.n11a01

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=455654873001>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

Foucault en Cemento: "Una analítica del poder"

Resumen: Artículo referido a la muestra "Una analítica del poder", realizada por los artistas Diego Fontanet, Gastón Vandam y el entonces estudiante de filosofía Pablo Dreizik en la discoteca Cemento en el año 1986. La reconstrucción de este episodio implicó el trabajo con fuentes escritas y orales y la conformación de un archivo de imágenes hasta ahora inéditas. Se trata de una experiencia significativa, que condensa una serie de estéticas, lecturas teóricas, derivas callejeras, formas de subjetivación y sociabilidad presentes en el campo cultural de Buenos Aires durante los años de la posdictadura.

Palabras clave: pintura, democracia, posdictadura, poder, punk, política.

Foucault in Cemento: "An Analytical of Power"

Abstract: This article analyzes the exhibition "An Analytical of power", held at Cemento discotheque in 1986 by artists Diego Fontanet, Gastón Vandam, and student Pablo Dreizik, who was a philosophy undergraduate at the time. The reconstruction of this event involved written and oral sources and the creation of an archive with previously unpublished images. This exhibition was a significant experience that encompassed aesthetics, theoretical approaches, street wonderings, forms of subjectivation and sociability in the cultural arena of Buenos Aires during the post-dictatorship.

Keywords: painting, democracy, post-dictatorship, power, punk, politics.

Foucault em Cemento: "Uma analítica do poder"

Resumo: O artigo refere-se à mostra intitulada "Uma analítica do poder", realizada pelos artistas Diego Fontanet, Gastón Vandam e pelo então estudante de filosofia, Pablo Dreizik, na discoteca Cemento, no ano de 1986. A reconstrução desse episódio implicou o trabalho com fontes escritas e testemunhos orais e com um arquivo de imagens até então inéditas. É uma experiência significativa, que condensa estéticas, leituras teóricas, modos de subjetivação e sociabilidade presentes no campo cultural de Buenos Aires durante os anos pós-ditadura militar.

Palavras-chave: pintura, democracia, pós-ditadura, poder, *punk*, política.

Cómo citar este artículo: Daniela Lucena, "Foucault en Cemento: 'Una analítica del poder'", *Trashumante. Revista Americana de Historia Social* 11 (2018): 6-26.

DOI: 10.17533/udea.trahs.n11a01

Fecha de recepción: 29 de mayo de 2017

Fecha de aprobación: 10 de noviembre de 2017

 **Daniela Lucena:** Doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires. Investigadora del CONICET y profesora en el posgrado en Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, la Universidad Nacional de las Artes y la Universidad de Buenos Aires.

Correo electrónico: daniela.lucena@gmail.com

Foucault en Cemento: “Una analítica del poder”

Daniela Lucena

“No representar los cuerpos, no expresar; ponerlos en sus condiciones reales de existencia; pura monstruosidad, mostrarlos: descentrados, polívocos, plurales y decodificados”.

Pablo Dreizik, “Una analítica del poder”,
Buenos Aires, 18 de abril de 1986. APDF, Buenos Aires.

1. El contexto represivo

Reconstruir el contexto sociopolítico de los años ochenta en Argentina implica el desafío de dejar de lado los períodos marcados por las fechas históricas para repensar algunos supuestos que, a partir del binomio dictadura/democracia, ubican la censura, el miedo y la represión como algo exclusivo de los años previos a diciembre de 1983. El gobierno de la Unión Cívica Radical, iniciado el 10 de diciembre de 1983, se vio ante la tarea de construir su poder en una coyuntura atravesada por la conflictiva relación con las fuerzas militares y los efectos de la crisis económica heredada de la dictadura. Suele recordarse la gestión del presidente radical Raúl Alfonsín en materia de derechos humanos como ejemplar en cuanto a la investigación y juzgamiento de los responsables del terrorismo de Estado; aunque es menos recordado que este no fue un proceso lineal y que conllevó diversas pujas entre los distintos actores políticos.

De este modo, si bien los años del gobierno de Alfonsín estuvieron signados por un generalizado sentimiento antiauthoritario y un fuerte sentido refundacional en el que la democracia se convirtió en un valor ético superior indiscutido,¹ debe señalarse que los efectos del terrorismo de Estado continuaron por largos años

1. Véase María Matilde Ollier, *De la revolución a la democracia: cambios privados, públicos y políticos de la izquierda argentina* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2009).

permeando el funcionamiento de las instituciones y las relaciones sociales.² El mundo del arte y de la cultura no quedó exento de estos claroscuros y sus actores también se vieron afectados por ese clima de época que, por un lado, confiaba en las posibilidades de la democracia para recomponer la comunidad política y, por otro, sufría las secuelas del terror desplegado por la Junta Militar como instrumento de disciplinamiento y control social en los años previos.

En relación con esta compleja coyuntura hemos propuesto, junto con el equipo de investigación que integro en el Instituto Gino Germani de la Universidad de Buenos Aires dirigido por la investigadora Ana Longoni, la imagen "entre el terror y la fiesta" con el objetivo de aprehender una serie de producciones culturales que desafían los límites (espaciales, temporales, simbólicos) entre las nociones de consenso y resistencia, lo artístico y lo mediático, la dictadura y la posdictadura.³ El caso de la muestra "Una analítica del poder" realizada por Fontanet, Vandam y Dreizik,⁴ así como otros que he estudiado junto con Gisela Laboureau,⁵ remite justamente a estas tensiones propias de la llamada transición democrática y, como veremos, a ciertas actitudes censoras y autoritarias no solo del poder policial o militar, sino también de la propia sociedad civil.

Durante el trabajo de campo, en las entrevistas en profundidad realizadas a Dreizik y Fontanet,⁶ así como también a otros protagonistas de la contracultura

-
2. Sobre los sentidos asociados a la democracia pueden consultarse los trabajos de Gerardo Aboy Carlés, *Las dos fronteras de la democracia argentina. La reformulación de las identidades políticas de Alfonsín a Menem* (Rosario: Homo Sapiens Ediciones, 2001); Mara Burkart y Matías Giletta, "Introducción", *Observatorio Latinoamericano* 12 (2013). <http://www.antropojuridica.com.ar/wp-content/uploads/2014/03/Gara%C3%B1o-Observatorio-Latinoamericano-12-Dossier-30-a%C3%B1os-de-Democracia.pdf> (27/01/2017).
 3. Ana Longoni, "Incitar al debate, a una red de colaboraciones, a otro modo de hacer", *Afuera. Estudios de Crítica Cultural* 13 (2013). <http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=273&nro=13> (25/01/2017).
 4. Diego Fontanet nació en Buenos Aires en 1963. Artista egresado de la Escuela Nacional de Bellas Artes Manuel Belgrano. En la década de 1980 integró el colectivo artístico Colectivo de Arte Participativo-Tarifa Común (C.A.Pa.Ta.Co). En 1992 creó la sala de exposición del Centro Casal de Catalunya, de la cual fue curador hasta 1993. Ha participado en numerosas muestras colectivas e individuales en Argentina y en el exterior y ha recibido también varias becas y premios. Gastón Vandam (1970-2013), artista y músico argentino. En la década de 1980 integró el colectivo artístico C.A.Pa.Ta.Co. En los años de 1990 fue guitarrista invitado de la banda de rock Pez. Se desempeñó hasta el 2013 como director de arte y diseño en Dass Argentina. Pablo M. Dreizik nació en Buenos Aires en 1964. Es docente e investigador en Filosofía de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Editor de los libros *La memoria de las cenizas* (2001) y *Levinas y lo político* (2014). Trabaja en temas de fenomenología, problemas de ética contemporánea y representación estética, y se especializa también en los vínculos entre filosofía, arte, cine y arquitectura.
 5. Véase Daniela Lucena y Gisela Laboureau, "El rol del cuerpo-vestido en la ruptura estética de *Virus* durante los últimos años de la dictadura militar", *Música Hodie* 15.2 (2015): 192-202. DOI: 10.5216/mh.v15i2.39771 (07/02/2017); Daniela Lucena y Gisela Laboureau, comps., *Modo mata moda. Arte, cuerpo y (micro)política en los 80* (Buenos Aires: EDULP, 2016).
 6. Los testimonios de los protagonistas han sido centrales en la reconstrucción del episodio, dada la

de la época,⁷ surgió en repetidas ocasiones de modo espontáneo la referencia a la presencia cotidiana del miedo y de la represión, sobre todo en la vida nocturna. Ambos recordaron con bastante precisión episodios en los que la policía los detuvo, sin motivo, mientras circulaban por la calle o asistían a algún bar o discoteca de la ciudad. “A mí durante el Alfonsinismo me llevaron dos veces preso, detenido, a pasar una noche en el calabozo. Una vez en una discoteca Soviet y otra vez en la calle, de manera muy loca, me miraron a ver si me pinchaba”, dice Dreizik, y agrega: “Vos sabías que un momento podía caer la *cana*, entraban, pedían documentos y te llevaban. Era un ambiente muy feo, estaba el famoso comisario Pirker, y había un ambiente represivo muy fuerte”.⁸

En consonancia con el relato de Dreizik, Fontanet narra un hecho de gran peso en su memoria de la época: “El *cana* que me paraba todos los días, que me llevaba al departamento de policía y me ponía de espaldas, había sido parte de los grupos de tareas y me lo decía: ‘Vos hoy no vas a salir de acá porque yo te voy a poner drogas. Ustedes son los próximos desaparecidos, los vamos a tirar al Riachuelo’”.⁹ Su relato es elocuente respecto de la continuidad del aparato represivo del Estado en democracia. Aunque Alfonsín había anunciado la necesidad de desmantelar el aparato represivo para que “solamente las instituciones naturales, modernas y eficientes de la justicia y de los organismos que deben servirla en el marco de la legitimidad se hagan cargo de los complejos problemas de la sociedad moderna”,¹⁰ en la práctica esta consigna no resultó nada simple de implementar, debido al gran peso del poder corporativo de las fuerzas armadas y de seguridad.¹¹

Asimismo, la historiadora Marina Franco ha demostrado en sus estudios sobre los modos de construcción de la legitimidad de la última dictadura militar que “la percepción sobre la necesidad de la lucha antisubversiva y la represión estatal, que había contado con amplísimos apoyos sociales y políticos desde antes del golpe de Estado de 1976 y que fuera la base fundamental e incombustible del apoyo al gobierno dictatorial durante siete años”, no desapareció tan rápidamente de los discursos públicos

escasez de fuentes escritas y visuales sobre la muestra. Se ha privilegiado, entonces, un enfoque que toma los aportes de la historia oral para trabajar con los relatos y se han contrastado los testimonios con los documentos y las fotografías hallados.

7. Esta referencia no es exclusiva de Fontanet y Dreizik, sino que aparece también, con distintos énfasis, en muchos otros testimonios de artistas que participaron del circuito *underground* de Buenos Aires durante aquellos años. Los mismos pueden consultarse en Lucena y Laboureau, comps.
8. Entrevista de Daniela Lucena a Pablo Dreizik, Buenos Aires, 27 de febrero de 2017.
9. Entrevista de Daniela Lucena a Diego Fontanet, Buenos Aires, 21 de enero de 2017.
10. Discurso pronunciado por el presidente Raúl Alfonsín en el Congreso de Nación Argentina el 10 de diciembre de 1983. Véase “El discurso de asunción de Raúl Alfonsín ante la Asamblea Legislativa”, 10 de diciembre de 2013. <http://www.parlamentario.com/noticia-68393.html> (21/01/2017).
11. Paula Canelo, “La descomposición del poder militar en la Argentina. Las Fuerzas Armadas durante las presidencias de Galtieri, Bignone y Alfonsín (1981-1987)”. http://historiapolitica.com/datos/biblioteca/ochentas_canelo.pdf (23/03/2017).

y los imaginarios sociales.¹² Según sus propias palabras, el camino de transformación de los consensos sociales en favor de la justicia y de la condena del accionar represivo dictatorial fue un cambio paulatino e "irregular, plagado de continuidades en las antiguas representaciones sobre la violencia y la legitimidad de la represión".¹³

En este sentido, resulta sugerente la imagen que trae Dreizik para ilustrar el clima de la época: "se percibía un ambiente un tanto oscuro, *dark*, pesado [...] había miedo en la calle, Buenos Aires estaba muy panóptico".¹⁴ Su alusión al panóptico, la figura arquitectónica elegida por Michel Foucault para ilustrar el funcionamiento de las relaciones de poder en las sociedades disciplinarias, habla de un poder que opera de un modo visible pero inverificable, difuso y constante, automático y desindividualizado.¹⁵ Y nos conduce, a su vez, al siguiente eje de este análisis: la recepción del filósofo francés en Buenos Aires. Aunque las primeras lecturas de Foucault en nuestro país datan de los años cincuenta, fue en las décadas de los setenta y ochenta cuando sus formulaciones adquirieron mayor presencia en el ámbito académico.¹⁶ Asimismo, en esos años la circulación y las apropiaciones de la teoría foucaultiana se divulgaron más allá de la universidad y repercutieron en la prensa periódica, en revistas políticas o culturales e incluso en el ámbito del rock, donde músicos y compositores, como por ejemplo Alberto Spinetta y Fito Páez, escribieron canciones inspiradas en las nociones del aparato conceptual foucaultiano.¹⁷

2. Foucault en Buenos Aires

El estudio de esta microfísica supone que el poder que en ella se ejerce no se conciba como una propiedad, sino como una estrategia, que sus efectos de dominación no sean atribuidos a una "apropiación", sino a unas disposiciones, a unas maniobras, a unas tácticas, a unas técnicas, a unos funcionamientos; que se descifre en él una red de relaciones siempre tensas, siempre en actividad más que un privilegio que se podría detentar [...] Este poder, por otra parte, no se aplica pura y simplemente como una obligación o una prohibición, a quienes "no lo tienen"; los invade, pasa por ellos y a través de ellos; se apoya sobre ellos, del mismo modo que ellos mismos, en su lucha contra él, se apoyan a su vez en las presas que ejerce sobre ellos.¹⁸

-
12. Marina Franco, "La 'transición a la democracia' en la Argentina frente a las cristalizaciones de la memoria", *Caravelle* 104 (2015). DOI: 10.4000/caravelle.1602 (20/01/2017).
 13. Franco.
 14. Entrevista a Dreizik.
 15. Michel Foucault, *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión* (México: Siglo XXI, 2001).
 16. Mariana Canavese, *Los usos de Foucault en la Argentina. Recepción y circulación desde los años cincuenta hasta nuestros días* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2015).
 17. Véase Mariana Canavese, "Michel Foucault en la dictadura argentina" (Ponencia, IX Jornadas de Sociología, Universidad de Buenos Aires, 2011); María Alejandra Minelli, "Algunas formas menores en la cultura argentina de fines del siglo XX", *Astrolabio* 2 (2010). <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/astrolabio/article/view/168/168> (13/05/2017).
 18. Foucault 34.

No es exagerado afirmar que el libro *Vigilar y castigar* de Michel Foucault marca un antes y un después en la tradición de los estudios sobre el control social. El volumen presenta un estudio crítico de las tecnologías del poder moderno a través de una genealogía que reconstruye el pasaje de la concepción del castigo corporal público y espléndido, hacia una idea de castigo ligado a la prisión, al despliegue múltiple de intervenciones disciplinarias y al encauzamiento del castigado. Fue publicado por primera vez en Francia en 1975 y, al año siguiente, la editorial Siglo XXI lo publicó en castellano. Su aparición en Europa se enmarca en un contexto sociopolítico signado por el declive de las movilizaciones estudiantiles y obreras del ciclo iniciado en 1968, y un clima generalizado de desconfianza hacia las versiones más optimistas de la historia de la Ilustración. En Argentina su primera recepción coincide con los años de la dictadura militar, momento en que circulaba de forma clandestina en las facultades y en grupos de estudio informales que se reunían en casas o en bares.¹⁹

Para los fines de este trabajo resultan significativos dos grupos dedicados a la obra de Foucault, que se conformaron en la ciudad de Buenos Aires durante los años ochenta. Uno en torno al curso liderado por el filósofo Tomás Abraham en el Colegio Argentino de Filosofía (CAF), quien ya entre 1978 y 1979 había dictado clases sobre Foucault y Gilles Deleuze a un pequeño grupo disuelto luego del secuestro y asesinato de una de sus integrantes, la presidenta de la Asociación de Psicólogos de Buenos Aires (APBA) Beatriz Perosio. El otro, en torno a Juan Carlos “Lito” Marín, uno de los impulsores de la carrera de Sociología que tras ser expulsado de la Universidad de Buenos Aires en 1966 había formado el Centro de Investigaciones en Ciencias Sociales (CICSO). Allí desarrollaba una original combinación de metodología sociológica y teoría marxista que consistía, según sus propias palabras, en utilizar a Marx para la investigación empírica.²⁰ Pero Marín no solo propuso renovadoras interpretaciones sobre el marxismo, también estudió en profundidad las obras del militar alemán Carl Von Clausewitz, del epistemólogo Gastón Bachelard y de Foucault, entre otros. “En tanto maestro carismático, [Lito Marín] influenciará a sus discípulos fuertemente a través de la presencia de la oralidad”,²¹ señala Lucas Rubinich a propósito de las producciones de los miembros del CICSO, especialmente, las de uno de sus discípulos: el artista y sociólogo Roberto Jacoby.

-
19. Lila Caimari, “Usos de Foucault en la investigación histórica” (Conferencia, Seminario Permanente de Investigación de la Maestría en Educación, Universidad de San Andrés, 2005) 8. <http://repositorio.udesa.edu.ar/jspui/bitstream/10908/530/1/%5bP%5d%5bW%5d%20DT18-Caimari.pdf> (01/02/2017).
20. Véase Agustín Santella, “En recuerdo de Juan Carlos Marín”, 5 de mayo de 2014. <http://www.anred.org/spip.php?article7662> (14/04/2017).
21. Lucas Rubinich, “Reinventar el fuego. Construcción de relaciones de fuerza simbólica y radicalidad en la estética de Roberto Jacoby”, *Apuntes de Investigación del CECyP* 15 (2009): 118.

Quizá la anécdota más conocida sobre las diferencias de enfoques entre ambos grupos sea la que quedó materializada en el libro *La silla en la cabeza*.²² Al respecto, Jacoby cuenta: "en 1986 yo había organizado una presentación de Marín en el Colegio Argentino de Filosofía, que terminó en un pequeño escándalo, ya que Marín, muy filosóficamente, tomó una silla y estuvo a punto de tirársela por la cabeza a uno de los pensadores asistentes, con mucha razón".²³ El pensador al que hace alusión Jacoby era ni más ni menos que Abraham y la disputa se centraba, para decirlo sintéticamente, en las posibles articulaciones entre las teorías de Marx y Foucault y una rivalidad del "argumento materialista frente a la querella de las interpretaciones".²⁴

Como joven estudiante de filosofía Dreizik también se vio interpelado por las ideas foucaultianas. En aquellos años había entablado vínculo con Edgardo Chibán, arquitecto y filósofo salteño que había realizado su posgrado en Europa y a mediados de los ochenta en Buenos Aires había iniciado una profunda investigación acerca de las relaciones entre ética y estética según las definiciones de Foucault. Chibán formaba parte del núcleo conformado en torno al CAF y dictaba allí cursos de cine y filosofía. Para Dreizik, al igual que para muchos jóvenes de esa época, Chibán fue un referente muy influyente en su formación: "Edgardo Chibán era un personaje muy interesante. Era un genio y era mi maestro, de alguna manera. Una persona muy culta, que había conocido personalmente a Foucault en esos años. Y era también uno de los que más sabía de cine".²⁵ En paralelo a *Vigilar y Castigar*, Dreizik menciona que en esos años también leían con mucho interés una publicación que había hecho el investigador argentino Oscar Terán desde su exilio en México, llamada *Michel Foucault. El discurso del poder*.²⁶ "eran textos muy interesantes, que respondían muy bien a la problemática de la época. Eran ideas renovadoras que venían a complejizar la noción más chata de base/superestructura".²⁷ Las imágenes del panóptico y la descripción de las técnicas de vigilancia y control disciplinarias ofrecían en ese contexto las metáforas justas para comprender el funcionamiento represivo del Estado argentino, aun cuando la dictadura, lejos de operar su control a través de la mirada, había desplegado métodos inéditos de castigo y tortura sobre los cuerpos.

22. Juan Carlos Marín, *La silla en la cabeza. Michel Foucault en una polémica acerca del poder y el saber* (Buenos Aires: Nueva América, 1987).

23. Entrevista de Daniela Lucena a Roberto Jacoby, Buenos Aires, julio de 2010, publicada en Roberto Jacoby, *El deseo nace del derrumbe: acciones, conceptos, escritos*, ed. Ana Longoni (Barcelona: La Central / Adriana Hidalgo Editora / Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2011) 182.

24. Mariana Canavese, "El efecto Foucault, entre el hombre nuevo y la crisis del marxismo", *Prismas. Revista de historia intelectual* 16 (2012): 93.

25. Entrevista a Dreizik.

26. Oscar Terán, *Michel Foucault. El discurso del poder* (Méjico: Folios Ediciones, 1983). Agradezco a Fernando Davis el haberme facilitado partes del libro vía web mientras escribía este artículo.

27. Entrevista a Dreizik.

Para muchos intelectuales, más allá de su signo político ideológico, Foucault brindaba las posibilidades de reflexionar tanto sobre la violencia dictatorial como sobre la transición hacia la democracia, sobre todo desde la lectura propuesta por Marín, en la que el cuerpo era concebido como un territorio en el que se manifestaba la lucha de clases. Desde su perspectiva, la articulación entre Marx y Foucault era evidente: “si el marxismo había prestado más atención a las clases —y al modo de producción— que a la lucha, Foucault venía a dar centralidad a la forma que asume ese enfrentamiento social —la política—”, explica la historiadora Mariana Canavese, y agrega: “desde ahí, se sumaban la concepción productiva del poder, la relevancia de la subjetividad para el desarrollo de la conciencia de clase y la idea de la necesaria reproducción ampliada de la aplicación del panoptismo para la acumulación capitalista”.²⁸

Desde el presente Dreizik reconoce la originalidad y la creatividad de los planteamientos de Marín y Jacoby, que ya en esos años complejizaban la lectura del capitalismo no solo como un sistema de producción de mercancías y ganancias, sino también de cuerpos. Entre su prolífica producción de esos años (que incluyó textos teóricos, canciones de rock para el grupo Virus y ensayos de crítica cultural), Jacoby realizó dos investigaciones enfocadas en los efectos de la dictadura. En la primera de ellas, del año 1985, formulaba una pregunta tan incómoda como necesaria: ¿fracasó la dictadura? Su objetivo era entonces extender el análisis del régimen militar no solo como un poder censurador y aniquilador, sino también en su dimensión productiva de discursos, saberes y subjetividades. “Puede ser útil repensar los aspectos menos espectaculares, complementarios del proceso destrutivo”, escribía en la revista *El Periodista de Buenos Aires*, y agregaba: “no lo que nos prohíben decir, sino lo que nos hacen decir y pensar. No tanto lo que eliminaron como lo que construyeron en nosotros mismos”.²⁹

Al año siguiente, con un estudio basado en una muestra de 90 entrevistas a ciudadanos de la Ciudad de Buenos Aires y del Gran Buenos Aires, exploraba la persistencia del miedo en la sociedad argentina. Los resultados del cuestionario arrojaban algunos datos muy significativos: un alto porcentaje de los encuestados identificaban la palabra “miedo” con “agresiones provenientes del poder”; la gran mayoría consideraba que podría haber sido secuestrado durante los años de la dictadura y creía que aún en ese momento (1986) podía llegar a serlo, y uno de cada dos entrevistados reconocía conocer algún secuestrado. “¿Cuántas sociedades en el mundo pueden ostentar una exemplificación aterrorizante de similar extensión?”, se preguntaba Jacoby, y afirmaba: “el temor de mucha gente tiene la forma de persistencia del pasado en el presente”.³⁰ Pese a la constatación empírica de la acción del miedo en las relaciones y situaciones sociales, Jacoby abría la posibilidad de huida: no solo el poder se nutre del miedo, también lo hacen las rebeliones.

28. Canavese, “El efecto Foucault” 93.

29. Jacoby 248.

30. Jacoby 293.

“Se sabe que el límite entre la fuga, la parálisis y la cólera es sutil”, decía, con lo que ponía el foco en una zona de *Vigilar y Castigar* a la que se le prestaba un poco menos de atención en esa época: la posibilidad de resistencia frente al poder.

En esta misma clave de lectura, Dreizik interpreta ciertas prácticas contraculturales de los años ochenta como acciones de resistencia frente al poder: “me parece que durante el alfonsinismo el miedo generó una resistencia cultural y contracciones muy interesantes. Hablábamos de la capilaridad del poder. Por eso en esa época se hacían intervenciones intempestivas, porque se decía donde hay poder hay resistencia”.³¹ Si el poder no está solo en el Estado, puede pensarse una resistencia que opere desde múltiples intervenciones y mine su funcionamiento desde el interior mismo de la red de posiciones estratégicas a través de la cual funciona y se hace carne. Este era el contexto teórico que subyacía en la muestra “Una analítica del poder” y también la apuesta estético-política de sus protagonistas, quienes utilizaron herramientas artísticas y filosóficas con la intención de invertir, aunque sea transitoriamente, las relaciones de fuerza.

3. La actitud punk

Ligada a la idea de un poder que circula por intersticios inimaginables se ubica otra coordenada clave para comprender la realización de la muestra, así como también los recorridos y las prácticas culturales de sus protagonistas: el punk. Un punk que había llegado a Buenos Aires a fines de los setenta y que, ya a mediados de los ochenta, se había convertido en el modo de vida de muchos jóvenes de sectores medios y medio bajos de la capital y del conurbano bonaerense. “En su momento escuchabas gente que decía: ‘Esto es una cosa de otro país y lo quieren imponer acá’”, señala Patricia Pietrafesa, artista que desde los años ochenta impulsó activamente la escena punk en Argentina y tocó en bandas referentes de ese movimiento. Contrariamente, desde su punto de vista, nuestro país ofrecía entonces todas las condiciones ideales para que el punk aflorase: “a un país arrasado por una dictadura llegaba un conjunto de ideas que iban perfecto para ese momento” sostiene, y explica: “¿Qué más querías que romper, que quebrar toda esa *careteada* que quedó después de la dictadura? El punk proponía una forma nueva de luchar por las libertades individuales que abarcaba muchos aspectos, desde cómo vestirte hasta qué consumir o qué hacer”.³²

Un material muy influyente en varios miembros de ese movimiento fue el libro del periodista Juan Carlos Kreimer *Punk, la muerte joven*, primer texto en castellano sobre el punk, editado en España en 1978. Rápidamente, el libro de Kreimer se convirtió en un manual de uso para muchos jóvenes rebeldes de

31. Entrevista a Dreizik.

32. Entrevista de Daniela Lucena y Gisela Laboureau a Patricia Pietrafesa, Buenos Aires, 5 de noviembre de 2013.

toda Latinoamérica, que introducía una idea central para el desarrollo de una estética y un estilo de vida alternativos: *do it yourself*. Efectivamente, sus páginas proponían hacer, aunque no se supiera bien cómo e, incluso, aunque no supieras hacer nada. “Esa piedra libre creo que fue algo que socializó las posibilidades artísticas de montones de personas que jamás podrían haber ingresado en el mundo de la música, o de la escritura, o de nada, de no haber tenido esa habilitación que tan bien me hizo que decía: ‘hazlo tú mismo: aunque no sepas como, podés descubrirlo’”, escribe Pietrafesa.³³ De sus palabras se desprende uno de los rasgos que caracterizó a una buena parte del movimiento punk: el énfasis no solo en la destrucción, sino en la posibilidad de construcción. Aunque se trató de un movimiento poco homogéneo, que en su interior conjugó propuestas nihilistas, libertarias, anarquistas, destructivas y violentas, es notable que muchos de los punks argentinos rescataron el *do it yourself* como un impulso que devino en una actitud creativa y muy vital.

De la mano de la ética punk del hazlo tú mismo, la política de desvío de símbolos y mercancías, el hacer “autogestivo” y la creación de formas autónomas de vida se convirtieron en un productivo lenguaje de resistencia que muchos artistas emplearon para cuestionar al sistema, pero también para proyectar intervenciones estético-políticas disruptivas. Esa actitud punk, que iba mucho más allá del ámbito musical, es la que mencionan Fontanet y Dreizik como una dimensión importante de sus acciones y de toda una vasta zona de la contracultura de la época. El punk tenía mucha presencia en el circuito de la calle Corrientes y también en San Telmo, barrio en que se encontraba uno de los reductos punks más concurridos de la época: el centro Parakultural, donde se hacían recitales y se producían e intercambiaban fanzines. No resulta un dato nada menor en este contexto, en el que la denuncia y la lucha contra los edictos policiales fueron una constante en los fanzines punks de la época. Los edictos actuaban como un instrumento de ordenamiento moral de la sociedad, con los cuales se penalizaban las llamadas contravenciones tales como la ebriedad, la vagancia, la prostitución o el vestir prendas del sexo opuesto, por ejemplo. Los punks eran detenidos por la policía por atentar contra la moral pública y las buenas costumbres: “Los punks, con nuestros aros o pintados con crestas de colores, estábamos travestidos, íbamos a moralidad con las travestis”, dice Fontanet. “Según la policía, estábamos travestidos porque usábamos ropa que la gente decente no tenía que usar. La gente común usaba el pantaloncito gris, el zapato como en la escuela, la corbata, el pelo que no pase en lóbulo de la oreja [...] ese era el modelo”.³⁴

Además de las continuas detenciones policiales, recibían también las agresiones de muchas personas que al no lograr decodificar la disruptiva estética

33. Patricia Pietrafesa, “No somos las viudas del *punk*”, 12 de julio de 2015. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/subnotas/10744-2367-2015-07-18.html> (25/01/2017).

34. Entrevista a Fontanet.

punk los insultaban, los denunciaban o les tiraban macetas desde los balcones. A pesar de estos comportamientos, que hablan de la internalización y la reproducción a micro escala de las disciplinas que vuelven al cuerpo un blanco del poder, Fontanet menciona que en esos años Corrientes resultaba su arteria de circulación preferida. Junto con Dreizik y Vandam "pateábamos la calle Corrientes todo el tiempo, sobre todo el tramo entre Callao y Carlos Pellegrini", relata. Según sus recuerdos, "la ola del punk de una u otra forma los tocaba a todos". La basura colgando como ornamento de las remeras, los borcegos, las camperas de cuero y los pantalones negros componen la vestimenta que predomina en sus recuerdos de esa estimulante noche de Corrientes, donde se cruzaban con personajes muy interesantes y atractivos en cuanto a los diálogos y los intercambios que entablaban. El dueño de la discoteca Cemento, Omar Chabán, hacía competencias para ver quién tardaba más en recorrer toda la calle Corrientes: "Iba despacito, charlando con uno y con otro, y así podía tardar días o noches enteras en recorrerla"³⁵ Bares como La Paz y Los Pinos eran espacios de pertenencia donde se mezclaban pintores, poetas, actores, intelectuales y psicoanalistas de distintas generaciones.

Fue justamente en el bar Astral de la calle Corrientes donde se encontraron Dreizik y Fontanet, que frecuentaba el lugar con Vandam, a quien conocía de la Escuela de Bellas Artes. Fue así como conformaron un grupo de estudio centrado en las obras de Foucault y Deleuze, en el que Dreizik llevaba las lecturas y proponía diferentes textos para la discusión. Los jóvenes artistas se sentían atraídos por las ideas de panoptismo, vigilancia y nomadismo deleuziano y admiraban la erudición de Dreizik y su maestro Chibán. Interpelados por esos nudos conceptuales, los artistas decidieron idear una muestra que recogiera esas lecturas y reflexiones. "A mí me parecía muy importante Pablo [Dreizik]. Como aporte teórico me parecía brillante, entonces quería incluirlo de alguna manera en la muestra", cuenta Fontanet.³⁶ La participación de Dreizik se concretó entonces a través de la redacción del texto para el catálogo, plasmado en un póster que en la parte frontal tenía una serigrafía original de los artistas y en el dorso un análisis de las obras tipeado a máquina (Figura 1).

4. Desvíos

El armado previo de la muestra, su realización en la discoteca, la estética de las obras, el formato del catálogo y las *performances* realizadas el día de la inauguración reenvían al funcionamiento represivo/productivo del poder, pero también a la dimensión productiva del punk. La política del hazlo tú mismo estuvo presente desde el primer momento, cuando los artistas decidieron presentar su idea a Chabán que, entusiasmado con el concepto y el contenido de la muestra, aceptó rápidamente

35. Entrevista a Fontanet.

36. Entrevista a Fontanet.

Figura 1. Póster-catálogo “Una analítica del poder”



Fuente: “Fontanet-Dreizik-Vandam. ‘Una analítica del poder’”, Buenos Aires, 1986. APDF, Buenos Aires.

ceder el espacio, aunque no contaba con fondos para financiar la producción de las obras. Desde la precariedad de sus recursos, Fontanet y Vandam supieron hacerse con los elementos necesarios para dar forma a su muestra de cuatro pinturas de gran formato. El uso de materiales simples, látex y papel escenografía, fue la opción elegida por los artistas. “Fuimos a pedirle pintura a una empresa que hacía colores industriales, creo que era en la calle Ombú, fui a buscarlas a Ciudadela. Hacía rojo

teja, un ocre, un azul y un gris cemento. Todos colores muy crudos, muy de construcción, con esos colores hicimos toda la muestra", dice Fontanet.³⁷ Su memoria vuelve de inmediato sobre el rollo de papel escenografía que recibieron gracias a una donación "fantástica" de un carpintero conocido del abuelo de Vandam. Al llegar a la carpintería, los artistas se encontraron con taller de madera que "parecía salido del cuento Pinocchio" y fue allí donde vieron un rollo de un metro y medio de circunferencia por dos metros de alto esperándolos.

Guiados por la premisa de hacer lo propio con lo que está a mano, los artistas transformaron la discoteca Cemento en el taller para la confección de las grandes obras que requerían de un espacio amplio para su realización. Luego de trasladar allí los materiales trabajaron en sus creaciones durante varias jornadas en las horas diurnas, cuando la disco estaba vacía. Con tiras cortadas del cilindro gigante que habían conseguido armaron grandes rectángulos de papel grueso y resistente, sobre el que pintaron cuatro obras con el látex industrial de la firma Cintoplom. La producción total fue de cuatro obras, que los artistas dispusieron de la siguiente manera: dos pinturas de Fontanet fueron colocadas sobre la barra (cuyas medidas eran 8 x 5 y 4 x 5 metros) y una pintura de Vandam (de 6 x 3 metros) más otra de Fontanet (de 4 x 5 metros) fueron ubicadas sobre la pared de enfrente. Así, durante los días de producción de las obras, la discoteca se convirtió en un escenario "autogestivo" donde el hacer conjunto y cooperativo fue al mismo tiempo una herramienta y un fin en sí mismo.

De ese mismo rollo papel salió el material para hacer el catálogo, una serigrafía con pintura industrial celeste y blanca, más el color ocre del fondo del papel. La elección de esta técnica se vincula con la experiencia previa de los artistas, que habían formado parte del grupo denominado primero Grupo Artistas Socialistas-Taller de Arte Revolucionario (GAS-TAR) y más tarde Colectivo de Arte Participativo-Tarifa Común (C.A.Pa.Ta.Co). Desde comienzos de la década de 1980 este colectivo artístico cercano al trotskismo se caracterizó por el desarrollo de intervenciones callejeras y su asidua participación en marchas y movilizaciones, fundamentalmente, las convocadas por los organismos de derechos humanos. Su objetivo central era "colectivizar los medios de producción artístico-culturales",³⁸ y para esto una de las principales estrategias fue la utilización de serigrafías para la producción grupal de acciones y obras estético-políticas.

En línea con esa dimensión participativa el afiche aparecía como el dispositivo gráfico que les permitía una difusión mayor que el clásico catálogo de exposición. Además, su producción era más económica y podía hacerse de manera independiente, tal como explica Fontanet: "nos interesaba mucho usar esos medios gráficos porque podíamos manejarlos como producciones alternativas. No necesitábamos ni una imprenta ni un diseñador. Hacíamos nosotros el diseño y luego la impresión

37. Entrevista a Fontanet.

38. Ana Longoni y otros, "Socialización del arte", *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina* (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2012) 227.

en el mismo soporte que usamos para hacer la muestra”.³⁹ Nuevamente en sus palabras resuenan el influjo del hazlo tú mismo, esta vez dirigido hacia la confección autónoma de acciones gráficas que, si bien dialogaban con la tradición gráfica de los partidos de izquierda, se proponían democratizar el arte y el conocimiento académico a partir de nuevas gramáticas visuales que favorezcan la ampliación de las condiciones de recepción —sobre todo entre los jóvenes—.

La creación de modos alternativos de producción y circulación no se limitó en el caso de esta muestra a la confección del afiche. La mutación de la discoteca en taller experimental y luego en espacio expositivo y de *performance* da cuenta de una apuesta central del movimiento punk: el desvío como política de cuestionamiento y denuncia de las lógicas económicas dominantes de producción y consumo. En “Una analítica del poder” la intención era, fundamentalmente, mezclar códigos, obras y sujetos al hibridar un espacio en el otro, reposicionar las pinturas allí donde nadie las esperaba e inventar nuevos lugares alternativos de exhibición. El lugar previsto para ir a bailar, a tomar algo o a escuchar una banda de rock hacía entonces de museo desviado de las lógicas del circuito *mainstream*. Se procuraba, de este modo, desestabilizar las nociones de obra de arte y galería a partir de la subversión de la pureza del llamado cubo blanco y de la cercanía inusitada de los artistas con el público, que durante cada noche formaban parte del mismo nodo de sociabilidad.

5. Cuerpos polívocos

En relación con el contenido de las obras, Fontanet describe que en una de sus pinturas se podía ver un gran edificio con helipuertos enfocado desde arriba y un helicóptero sobrevolándolo, a modo de control aéreo. Su cuadro más grande, titulado “El poder”, mostraba una serie de edificios, uno de ellos un monobloque con un helipuerto en su terraza; sobre los edificios aparecía una virgen grande —que el artista había tomado de una obra del artista barroco español Bartolomé Murillo— y a los costados dos siluetas de desaparecidos (Figura 2). También había realizado una obra que mostraba un cuerpo mutilado, con muletillas, y el pelo con una cresta pintada con la bandera argentina. Esa pintura se encontraba junto a la obra de Vandam, compuesta por un *loft* con una bandera que abajo tenía basura y un ataúd.

En estas producciones, los artistas pintaron siguiendo la idea foucaultiana de la ortopedia social, del cuerpo como blanco y efecto del poder, de las disciplinas que encauzan las conductas y modelan los deseos. Instituciones de control que delimitan los contornos de lo normal y lo desviado, castigando y patologizando todo aquello que escapa por fuera de la norma: “el mutilado, el tutor que guía al arbolito para que crezca derecho, pero también una cresta punk”, explica Fontanet del espíritu de su obra sobre el cuerpo violentamente desmembrado que buscaba poner el foco, como indicaba el punk, en las flores de los tachos de

39. Entrevista a Fontanet.

Figura 2. Obra "El poder"



Fuente: Diego Fontanet, "El poder, látex y óleo sobre tela", Buenos Aires, 1986. APDF, Buenos Aires.

Figura 3. Obra "El mutilado"



Fuente: "Alejandro Ricagno en Cemento. De fondo la obra "El mutilado" de Diego Fontanet", Buenos Aires, 1986. APDF, Buenos Aires.

basura (Figura 3). Esas “perlas en el barro”, al decir de Fontanet, son expresión de toda la potencia que puede estar escondida allí en los desechos de la sociedad industrial. Justamente en los cuerpos y mercancías que la sociedad descarta porque ya fueron utilizados o porque los considera inútiles, o los juzga anormales, puede hallarse una potencia subrepticia que constituye la apuesta política de las obras: “reciclar lo que la misma sociedad desecha, lo que no quiere ver, lo que tira. Todo eso tratar de mostrarlo, develarlo, darle visibilidad”.⁴⁰ De acuerdo con estas ideas la discoteca Cemento, un cubo enorme “pelado, todo ladrillo y material, vacío, con un escenario, una pista y con dos espacios separados aislados acústicamente para que se pudiera hablar”,⁴¹ resultaba sin dudas el lugar más apropiado para colgar la muestra. Desde la mirada de los artistas, su estructura de galpón fabril se ajustaba a la perfección a las nociones foucaultianas de instituciones de encierro y la producción de cuerpos dóciles. Por otra parte, Fontanet recuerda que le atraía mucho su estética industrial: “todo crudo cemento, muy alemán, muy post punk, muy en sintonía al concepto de la muestra”.⁴²

Una lectura del póster-catálogo nos lleva hacia la interpretación de Dreizik sobre las obras. Al dorso de la imagen serigrafiada, que mostraba la cara de un astronauta con un sello similar a un helipuerto o un punto de mira sobre uno de sus ojos, el joven filósofo reflexionaba desde la caja de herramientas ofrecida por Foucault y Deleuze. Allí, en primer lugar, ironizaba sobre la “impostura” del artista como sujeto creador, en tanto en realidad está sujeto al “orden de las representaciones y los descollantes signos de la ideología dominante”.⁴³ Luego su mirada se detenía en los cuerpos, especialmente en relación con el pintado por Fontanet. Si bien se trata de un cuerpo que guarda las dimensiones clásicas, resulta inquietante que “nada lo acerca al fantasma de la perfección corporal, es claro: está mutilado”. Esa mutilación tenía para Dreizik responsables bien claros que se hacían explícitos en el texto: era una mutilación desde la cual se proyectaba una estela compuesta por “los colores patrios”. De este modo, el autor planteaba que era el cuerpo social el que se encontraba allí marcando al cuerpo representado, como un “parto patrio” en el que las tecnologías del poder actuaban “sobre el llano de un cuerpo, de la manera más cruel: en plena carne”.⁴⁴

Con respecto a la pintura de Vandam, el escrito la interpretaba como lugar de encierro. Da lo mismo si es una escuela, un manicomio o una prisión: sus modos de funcionamiento panóptico son coincidentes en el poder de la mirada (real o imaginaria) sobre los alumnos, los locos o los presos individualizados en espacios delimitados, que ante la posibilidad de estar siendo observados internalizan los mecanismos de control y se transforman en vigilantes vigilados. De esta

40. Entrevista a Fontanet.

41. Entrevista de Daniela Lucena y Gisela Laboureau a Katja Alemann, Tigre, 4 de octubre de 2011.

42. Entrevista a Fontanet.

43. Pablo Dreizik, “Una analítica del poder”, Buenos Aires, 18 de abril de 1986. APDF, Buenos Aires.

44. Dreizik, “Una analítica”.

manera, trasladan estas dinámicas de poder disciplinario al vínculo entre obra y espectador; Dreizik afirma: "la clausura rige como ley y la transgresión podrá ser solamente no mirar la obra, hay que romper el lugar de la obra para descubrir su punto de fuga".⁴⁵ Su empresa se dirigía también hacia la tematización de la relación de la estética con el poder y a la necesidad de no representar ni expresar los cuerpos sino "ponerlos en sus condiciones reales de existencia; pura mons-truosidad, mostrarlos: descentrados, polívocos, plurales y decodificados".⁴⁶

Las obras se hicieron visibles para el público a partir de la noche de la inauguración, el 23 de abril de 1986. En esa ocasión, el escritor Alejandro Ricagno hizo una *performance* en la que circulaba con una aguja, vestido con un frac, anteojos negros y un guante en la mano, a modo de un censor-curador desorbitado (Figura 4). También Dreizik realizó una intervención sobre la barra de la discoteca. Venciendo sus nervios, irrumpió de un modo delirante con un discurso completamente bizarro, que se configuró como una parodia de las clases que él mismo dictaba en el Ciclo Básico de la Universidad de Buenos Aires. Ese tipo de acción "irruptiva", señala el filósofo, era una modalidad muy frecuente en los espacios contraculturales de la época: "subir y hacer algo de manera más bien intempestiva, en un circuito que incluía a Cemento, por supuesto, pero también al Parakultural, a la discoteca Palladium o un boliche que se llamaba Why not, lugar de encuentro gay muy frequentado por la 'aristocracia' argentina".⁴⁷ Dreizik también recuerda que para esa ocasión se habían vestido todos muy elegantemente, con fracs, moños y pilotos que evocaban un dandismo híbrido en el que se fusionaban la elegancia clásica del *bon vivant* europeo con el moderno estilo *dark*.

Además del público habitual de Cemento, asistieron a la apertura de la muestra artistas, escritores, músicos, actores e intelectuales, entre los que se encontraban Tomás Abraham, Edgardo Chibán, Esther Díaz, Vivi Tellas, Marie Louise y Katja Alemann, Omar Chabán, Magdalena Jitirik, Alejandra Brito y Sergio Aisenstein, entre muchos otros (Figura 5). ¿Cómo hicieron para traer a esta gente?, les preguntaban asombrados los dueños de la discoteca al ver a ciertos intelectuales que nunca antes habían ido al lugar. En las entrevistas Dreizik y Fontanet señalan la buena recepción que tuvieron las obras y las *performances*, tanto por parte del público habitual de la discoteca como entre aquellos otros que fueron por primera vez en esa oportunidad a ver las pinturas. Es que, tal como afirma Dreizik, "la muestra condensó algo que estaba en el aire".⁴⁸ Algo que, al desafiar el accionar de los dispositivos de control-dolor, supo materializarse en un acontecimiento estético colectivo, desde el que tal vez, para sus protagonistas, fue posible experimentar una línea de fuga.

45. Entrevista a Dreizik.

46. Entrevista a Dreizik.

47. Entrevista a Dreizik.

48. Entrevista a Dreizik.

Figura 4. Artistas en Cemento



Fuente: "Gastón Vandam, Diego Fontanet y Alejandro Ricagno en Cemento", Buenos Aires, 23 de abril de 1986. APDF, Buenos Aires.

Figura 5. Artistas en la inauguración de la muestra



Fuente: "Marie Louise Alemann, Alejandro Ricagno, Diego Fontanet, Edgardo Chibán y Pablo Dreizik en Cemento", Buenos Aires, 23 abril de 1986. APDF, Buenos Aires.

Comentarios finales

El artículo puso el foco en la reconstrucción de una muestra artística que compone un episodio significativo de la historia cultural (o contracultural) argentina. La misma fue realizada en un espacio no convencional del mundo del arte, lejos de los museos, los centros culturales o las galerías. Los artistas que la impulsaron eligieron como espacio expositivo una discoteca del circuito nocturno de la ciudad de Buenos Aires, el llamado *under porteño* de los años ochenta.

Si bien la muestra podría estudiarse a partir de los rasgos característicos de las pinturas que se colgaron en la discoteca, considero que ese criterio, aunque válido, resulta insuficiente para abordar la complejidad que el episodio presenta. Se trata de algo más que una simple exhibición estética. Planteo, a modo de hipótesis, que el episodio no puede ser leído en términos meramente estilísticos o formalistas, puesto que remite a cuestiones que van más allá de las fronteras del mundo artístico. Justamente, su especificidad (y de allí su interés como objeto de estudio) tiene que ver con un desbordamiento que condensa y expresa rasgos característicos del clima cultural y político propio de los años posteriores al regreso de la democracia en 1983. Es decir, es posible observar en ella (desde su planificación hasta su materialización, sin dejar de lado las intenciones que guiaron a sus protagonistas) cuestiones que se vinculan con las dinámicas propias de la primera y compleja etapa de la posdictadura argentina. He puntualizado, en este sentido, tres ejes que permiten argumentar esta interpretación. El primero se relaciona con ciertas continuidades en el accionar del aparato represivo del Estado luego de finalizada la dictadura militar, que aparece en los testimonios de los protagonistas en recuerdos asociados a razias, detenciones y amenazas policiales, así como también a la figura del panóptico. Esa apreciación, que vincula el clima de la vida cotidiana en la ciudad de Buenos Aires con la vigilancia disciplinaria, me ha permitido acercarme al segundo eje propuesto para la comprensión de la muestra: la recepción del libro *Vigilar y Castigar* de Michel Foucault, que marcó de modo decisivo las interpretaciones y los análisis sobre el funcionamiento del poder desaparecedor propio de la última dictadura militar en Argentina. Por último, he caracterizado una actitud de vida fuertemente influenciada por el punk, que propició nuevos modos de hacer en los que la precariedad y el desvío signaron el derrotero de muchas de las creaciones estéticas del período.

En este sentido, considero que el póster-catálogo de la muestra sintetiza de modo elocuente la conjunción de los ejes que he planteado: la concepción represiva-productiva del poder con la que los protagonistas de la muestra interpretaban y recreaban la realidad que vivían, pero también la dimensión productiva del punk. Una actitud punk que los atravesaba y los llevaba a desafiar el nihilismo a través de formas de novedosas estéticas e indisciplinados modos de subjetivación. De este modo, es posible leer la muestra en el cruce entre el arte y la (micro)política: una iniciativa estético-política vital e irreverente que, desafiando el miedo y apelando a la colaboración "autogestiva", la transgresión crítica y la construcción de lazos de sociabilidad, se configuró acaso como un espacio de resistencia frente a los efectos del terror dictatorial, persistentes aun tras el regreso de la democracia.

Fuentes

Manuscritas

Archivo Personal Diego Fontanet, Buenos Aires (APDF)

Orales

Aleemann, Katja, entrevista realizada por Daniela Lucena y Gisela Laboureau. Tigre, 4 de octubre de 2011.

Dreizik, Pablo, entrevista realizada por Daniela Lucena. Buenos Aires, 27 de febrero de 2017.

Fontanet, Diego, entrevista realizada por Daniela Lucena. Buenos Aires, 21 de enero de 2017.

Pietrafesa, Patricia, entrevista realizada por Daniela Lucena y Gisela Laboureau. Buenos Aires, 5 de noviembre de 2013.

Internet

www.parlamentario.com (2013).

www.anred.org (2014).

www.pagina12.com.ar (2015).

Bibliografía

Aboy Carlés, Gerardo. *Las dos fronteras de la democracia argentina. La reformulación de las identidades políticas de Alfonsín a Menem*. Rosario: Homo Sapiens Ediciones, 2001.

Burkart, Mara y Matías Giletta. “Introducción”. *Observatorio Latinoamericano* 12 (2013). <http://www.antropojuridica.com.ar/wp-content/uploads/2014/03/Gara%C3%B1o-Observatorio-Latinoamericano-12-Dossier-30-a%C3%B3s-de-Democracia.pdf> (27/01/2017).

Caimari, Lila. “Usos de Foucault en la investigación histórica”. Conferencia, Seminario Permanente de Investigación de la Maestría en Educación, Universidad de San Andrés, 2005. <http://repositorio.udesa.edu.ar/jspui/bitstream/10908/530/1/%5bP%5d%5bW%5d%20DT18-Caimari.pdf> (01/02/2017).

Canavese, Mariana. “El efecto Foucault, entre el hombre nuevo y la crisis del marxismo”. *Prismas. Revista de historia intelectual* 16 (2012): 79-97.

_____. *Los usos de Foucault en la Argentina. Recepción y circulación desde los años cincuenta hasta nuestros días*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2015.

_____. “Michel Foucault en la dictadura argentina”. Ponencia, IX Jornadas de Sociología, Universidad de Buenos Aires, 2011.

- Canelo, Paula. "La descomposición del poder militar en la Argentina. Las Fuerzas Armadas durante las presidencias de Galtieri, Bignone y Alfonsín (1981-1987)". http://historiapolitica.com/datos/biblioteca/ochentas_canelo.pdf (23/03/2017).
- Franco, Marina. "La 'transición a la democracia' en la Argentina frente a las cristalizaciones de la memoria". *Caravelle* 104 (2015). DOI: 10.4000/caravelle.1602 (20/01/2017).
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. México: Siglo XXI, 2001.
- Jacoby, Roberto. *El deseo nace del derrumbe: acciones, conceptos, escritos*. Ed. Ana Longoni. Barcelona: La Central / Adriana Hidalgo Editora / Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2011.
- Longoni, Ana y otros. "Socialización del arte". *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2012.
- Longoni, Ana. "Incitar al debate, a una red de colaboraciones, a otro modo de hacer". *Afuera. Estudios de Crítica Cultural* 13 (2013). <http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=273&nro=13> (25/01/2017).
- Lucena, Daniela y Gisela Laboureau. "El rol del cuerpo-vestido en la ruptura estética de *Virus* durante los últimos años de la dictadura militar". *Música Hodie* 15.2 (2015): 192-202. DOI: 10.5216/mh.v15i2.39771 (07/02/2017).
- _____. *Comps. Modo mata moda. Arte, cuerpo y (micro)política en los 80*. Buenos Aires: EDULP, 2016.
- Marín, Juan Carlos. *La silla en la cabeza. Michel Foucault en una polémica acerca del poder y el saber*. Buenos Aires: Nueva América, 1987.
- Minelli, María Alejandra. "Algunas formas menores en la cultura argentina de fines del siglo XX". *Astrolabio* 2 (2010). <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/astrolabio/article/view/168/168> (13/05/2017).
- Ollier, María Matilde. *De la revolución a la democracia: cambios privados, públicos y políticos de la izquierda argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2009.
- Rubinich, Lucas. "Construcción de relaciones de fuerza simbólica y radicalidad en la estética de Roberto Jacoby". *Apuntes de Investigación del CECyP* 15 (2009): 113-158.
- Terán, Oscar. *Michel Foucault. El discurso del poder*. México: Folios Ediciones, 1983.