

# La dimensión política de las intervenciones artísticas en la Casa Azul-Periferia de Arte

## *The Political Dimension of Art Interventions in Casa Azul-Periferia de Arte*

### Andrés González

Universidad Nacional de San Luis  
Departamento de Comunicación,  
Facultad de Ciencias Humanas  
Instituto de Formación Docente  
Continua de Villa Mercedes

San Luis, Argentina

[gonzalez.c.andres@gmail.com](mailto:gonzalez.c.andres@gmail.com)

<https://orcid.org/0000-0002-0080-7280>

ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/527186555/rnv74u2re>

### Resumen

Este artículo indaga las articulaciones entre arte y política que plantea el ciclo de intervenciones artísticas desarrollado en el espacio cultural Casa Azul-Periferia de Arte de la ciudad de San Luis, entre 2020 y 2021. En las intervenciones analizadas participan diferentes actores que despliegan comunidades experimentales para visibilizar y dar una respuesta colectiva a prácticas y discursos de odio. Hacemos hincapié en las estrategias estéticas puestas en juego para elaborar y subvertir los discursos violentos, focalizando en aquellos mecanismos poéticos que desestabilizan las representaciones hegemónicas, en este caso, las construcciones discursivas normadas de los géneros. Mediante la experimentación con materiales diversos, configuraciones de lenguaje en distintos soportes y vínculos sociales inéditos, las prácticas referidas desarman y reformulan los modelos jerarquizados de masculinidad y feminidad, sus expresiones y deseos, difundidos por formas culturales hegemónicas del campo social.

### Palabras clave

Arte, política, prácticas colectivas, intervención urbana, grafiti.

**Abstract**

This paper explores the intersections between art and politics proposed by the cycle of art interventions developed in the cultural space Casa Azul-Periferia de Arte in San Luis city, between 2020 and 2021. Different actors intervene in the analyzed interventions, deploying experimental communities to make visible and give a collective response to hate speech and practices. We emphasize the aesthetic strategies put into play to elaborate and subvert violent discourses, focusing on those poetic mechanisms that destabilize hegemonic representations, in this case, the normative discursive constructions of genres. Through experimentation with diverse materials, language configurations in different media and unprecedented social links, the aforementioned practices disarm and reformulate the hierarchical models of masculinity and femininity, their expressions and desires, spread by hegemonic cultural forms of the social field.

**Key words**

Art, politics, collective practices, urban intervention, graffiti.

## Introducción

En este trabajo<sup>1</sup> abordamos un ciclo de intervenciones artísticas llevado a cabo en el espacio cultural Casa Azul-Periferia de Arte de la ciudad de San Luis para, a partir de ellas, proponer una serie de interrogantes de investigación y reflexiones teóricas en el eje de las prácticas de arte/política. Para ello, analizamos el caso del centro cultural a través de una serie de aportes de la historia y la teoría del arte que focalizan en la relación entre arte y política. Para esta instancia se constituyó un corpus compuesto por materiales documentales diversos (imagen y texto). El material icónico quedó conformado por fotografías y videos en soporte digital recogidos de los perfiles en redes sociales de Casa Azul, así como también por una serie de registros fotográficos de elaboración propia. De manera complementaria, consultamos las notas periodísticas sobre los acontecimientos, publicadas en medios de comunicación de alcance provincial y nacional.

Casa Azul es un espacio de cultura independiente que funciona en la capital puntana desde 2010 con la finalidad de promover la actividad artística en el ámbito local. El espacio nuclea diversas prácticas de variada filiación disciplinar –teatro, danza, música, artes visuales, literatura, entre otras– con una marcada presencia de agrupaciones de disidencia sexual. A lo largo de su existencia ha recibido a artistas emergentes y consolidados, de procedencia local, nacional e internacional.

Las manifestaciones que son objeto de nuestro estudio fueron organizadas por grupos de artistas y activistas en respuesta a los ataques de odio dirigidos contra el centro cultural puntano, entre diciembre de 2020 y junio de 2021<sup>2</sup>. La primera de las agresiones consistió en pintadas con insultos de carácter xenófobo y homofóbico: “putos”, “tragasables” y diseños esquemáticos de un pene y una estrella de David fueron grafitados en el frente del edificio. A raíz de este

---

1 La presente ponencia se desprende de una pesquisa en curso que forma parte del proyecto de investigación consolidado (PROICO) N° 04-1820 “La comunicación en sociedades mediatizadas: discurso, cultura y poder” de la Facultad de Ciencias Humanas (FCH), Universidad Nacional de San Luis (UNSL). El proyecto, dirigido por la Dra. Marcela Navarrete y codirigido por el Dr. Claudio Lobo, se inscribe en los estudios de la comunicación. Desde este espacio de investigación asumimos el desafío de abordar los complejos y actuales procesos de producción social del sentido que emergen en textualidades diversas. Abordamos la comunicación, en tanto proceso, en articulación con problemas y ámbitos sensibles de la cultura contemporánea, tales como las formas de producción y circulación del sentido, las organizaciones, la problemática de género, la cultura, el arte, el periodismo y los medios de comunicación, nuevos y tradicionales.

2 Cabe señalar que en el período en el que circunscribimos nuestra investigación, en nuestro país se desarrollaban diferentes fases de las medidas sanitarias para afrontar la pandemia de COVID-19.

suceso se organizó la primera convocatoria en redes sociales para intervenir visualmente los muros vandalizados. El flyer difundido por la cuenta de Instagram<sup>3</sup> de Casa Azul invitaba a cualquiera que quisiera sumarse a resignificar los mensajes violentos: “Contestamos con orgullo y organización contra el odio”. Según relevó el medio digital *La Izquierda Diario*, el evento contó con la participación de más de treinta personas que se solidarizaron y participaron de la jornada.

La siguiente intervención surgió de igual manera a la anterior, como una réplica colectiva al odio, ahora recrudescido. En la madrugada del 9 de marzo de 2021 se produjo otro ataque a Casa Azul que, además de pintadas de esvásticas y el texto “brigada mata progres”, sumó la destrucción de un ventanal. Al mismo tiempo, como gesto claramente misógino, los atacantes hicieron una fogata con carteles de la marcha del 8M en la entrada del espacio<sup>4</sup>. Nuevamente, los registros de la agresión fueron socializados a través de redes y se convocó a la “Intervención Artística Antifascista” que finalmente se desarrolló el 23 de marzo de 2021. En términos generales, la segunda acción fue semejante a la anterior, aunque contó con un número mayor de adhesiones y tuvo repercusión mediática local<sup>5</sup>. En esta ocasión los grafitis fueron tapados con una bandera arcoíris pintada y numerosos estenciles que, junto a pegatinas con consignas políticas, fragmentos literarios e imágenes de diverso tipo, ampliaron la multiplicidad de elementos de la fachada azul.

En junio de 2021 ocurrió un nuevo ataque al espacio cultural con grafitis y una bandera del orgullo trans con el texto “brigada mata progres”. En respuesta, se organizó el tercer festival para cubrir los daños que, además de las intervenciones, incluyó, entre otras actividades, una muestra fotográfica del Archivo del Orgullo San Luis y la proyección del documental sobre el artista chileno Pedro Lemebel.

3 [https://www.instagram.com/casa\\_azul\\_arte/](https://www.instagram.com/casa_azul_arte/)

4 En fechas próximas a esta se registraron otros ataques de odio en la ciudad que comprendieron pintadas a bancos de la plaza Pringles en conmemoración del Orgullo Trans y LGBT y la destrucción de una placa en homenaje a Azul Montoro, joven trans, víctima de femicidio.

5 En su edición digital del 18 de marzo de 2021, *La Gaceta Digital* publicó una noticia sobre los incidentes: <https://lagacetadigital.com.ar/casa-azul-anuncio-que-va-a-responder-con-arte-y-con-amor-a-ese-mensaje-de-odio/>. Asimismo, el 25 de marzo de 2021, *El Diario de la República* publicó una nota relativa al evento en su edición digital: <https://www.eldiariodelarepublica.com/notae/2021-3-25-9-33-0--el-odio-se-combate-con-amor>.





Imagen 1: Casa Azul-Periferia de Arte después del ciclo de intervenciones artísticas (2021, mayo). San Luis. Elaboración propia.

## Casa Azul: en la intersección del arte y la política

Para avanzar en la problematización del caso, hallamos pertinente ampliar la mirada y pensar los objetivos de Casa Azul en tanto proyecto artístico/político que enmarca a nuestro objeto de estudio. Según la información exhibida en su perfil de Facebook<sup>6</sup>, el espacio se propone “‘cercar’ a San Luis de arte, arte periférico, arte experimental, arte independiente, arte contemporáneo, arte que dice, arte que provoca, arte que denuncie, arte de vanguardia, arte que en muchos sentidos no tiene cabida en San Luis”. Ante todo, en esta declaración de intenciones, advertimos una serie de términos que remiten a los movimientos de vanguardia histórica: lo experimental, lo independiente, lo provocativo, la denuncia, lo marginal y, principalmente, la marcada postura anti-institucional, en el sentido de una oposición a las producciones que se inscriben en el circuito oficial de la cultura. Aquí podemos retomar lo planteado por Giunta (2009), quien se pregunta:

<sup>6</sup> <https://www.facebook.com/CasaAzulArte.SanLuis/>

¿Qué sentido tiene la idea de vanguardia hoy? Ser de vanguardia, ¿consiste en retornar a una estética fuertemente politizada? ¿Constituyen hoy las vanguardias sólo una suerte de enciclopedia de recursos, una reserva textual? (...) ¿Cuál es la relación de la vanguardia con la política si es que la tiene? (p. 141).

No intentaremos responder estos interrogantes, pero creemos que nos servirán para orientar y avanzar con nuestras reflexiones.

La identificación del proyecto de Casa Azul con el arte de vanguardia resulta, en buena medida, un gesto que en la actualidad puede ser calificado de extemporáneo. Mucho se ha escrito en relación al descrédito de las vanguardias artísticas. Huyssen (2006) explica esta actitud como una respuesta a la asimilación y apropiación de las estrategias de los movimientos de vanguardia por parte del sistema, tanto en el contexto de las sociedades capitalistas como en el socialismo burocrático. De acuerdo con el autor, el arte de vanguardia se despolitizó luego de la Segunda Guerra Mundial; los centros académicos institucionalizaron los logros del arte vanguardista, interrumpiendo la relación entre las vanguardias y la sociedad, entre el arte y la cultura de masas. Recordemos que, según lo planteado en la canónica obra de Bürger (1987), *Teoría de la vanguardia*, estos movimientos tuvieron como principal objetivo la unión del arte con la vida. Bürger argumenta que la vanguardia se desarrolló como una respuesta a la estética burguesa, que había separado el arte de la vida cotidiana y lo había convertido en un objeto de consumo exclusivo de la clase alta. La vanguardia buscó reconectar el arte con la vida cotidiana y hacer que este fuera accesible a un público más amplio. Sin embargo, Bürger afirma que la vanguardia fracasó en su objetivo de transformar la sociedad. En lugar de desafiar al sistema capitalista, la vanguardia se convirtió en parte de él, y sus obras se tornaron en objetos de consumo elitista. El autor también plantea que la vanguardia fracasó en su intento de liberar el arte de las categorías estéticas y las instituciones establecidas. En lugar de superar las categorías estéticas, la vanguardia simplemente las reemplazó con nuevas categorías que, a su vez, se institucionalizaron.

Esta caracterización propuesta por Bürger, si bien luego sería criticada por sus limitaciones conceptuales, resultó central en el desarrollo del arte de vanguardia en Latinoamérica a raíz de su profusa circulación y lectura en los años ochenta. Al respecto, Giunta (2009) señala lo problemático de la aplicación del planteo de Bürger para dar cuenta de la vanguardia latinoamericana y su especificidad. La autora destaca la imposibilidad de pensar la vanguardia

en Latinoamérica en función de un pretendido antiinstitucionalismo, particularmente en un contexto de incipiente organización y emergencia del campo del arte. Por su parte, autoras como Weschler o Malosetti Costa propusieron aproximaciones más densas y problemáticas al fenómeno, considerando las condiciones de producción propias del arte de vanguardia latinoamericano. Plantean algunos interrogantes productivos tales como: “¿en qué medida pudo la vanguardia latinoamericana definirse centralmente por su antiinstitucionalismo cuando las instituciones o bien no existían o se originaban al mismo tiempo que los gestos y las estrategias de vanguardia?” Asimismo “¿Hasta qué punto no es posible pensar que la organización de las instituciones no fue, también un gesto de vanguardia?” (Giunta, 2009, p. 143).

Ahora bien, ante el descrédito de las vanguardias, Huyssen (2006) plantea la necesidad de rescatar su sentido político; insiste enfáticamente en la importancia de recuperar la imagen de unidad entre arte y política, la visión vanguardista que entendía al arte como instrumento de transformación social de la vida cotidiana. Rescatar la propuesta del autor nos habilita entonces preguntarnos –más allá de la autodefinición vanguardista de Casa Azul– por el sentido político de las prácticas estéticas que allí se desarrollan, en este caso, las intervenciones artísticas referidas.

Para pensar las relaciones entre arte y política recuperamos los aportes de Longoni (2010) cuyas investigaciones abordan lo que la autora denomina “políticas visuales” dentro del movimiento de Derechos Humanos en nuestro país. Longoni concibe las articulaciones entre arte y política apartándose de la idea más convencional de arte político, donde la dimensión política se reduce al plano del contenido temático y la cuestión artística aparece subordinada, a modo ilustrativo de programas de intervención política. La autora aborda la relación arte-política atendiendo a los vínculos conflictivos, complejos, de fuertes tensiones y desbordamientos e interesándose en las contaminaciones, las intersecciones y mutuas redefiniciones que ocurren entre ambos términos, en momentos históricos de gran conmoción social. Experiencias como El siluetazo o los escraches a genocidas organizados por HIJOS permiten repensar los límites del arte y la política, más allá de una concepción moderna que entiende a estos últimos como esferas separadas y autónomas.

Por su parte, Giunta (2009) dirige su atención al arte producido en la década del sesenta cuando, según la autora, ocurre una concordancia entre vanguardia política y vanguardia artística. Este proceso se desarrolla en un contexto nacional e internacional que demandaba

posicionamientos político-ideológicos a lxs artistas<sup>7</sup>, quienes empiezan a considerarse a sí mismxs como intelectuales comprometidxs con su entorno social y, en el terreno de la estética, se plantean debates alrededor de las formas de representación del compromiso político con miras a superar el fracaso de las vanguardias a nivel internacional. Al cuestionarse por los límites de politización del arte de este período, la autora reconoce diferentes aproximaciones: desde el realismo social en la imagen figurativa a las estrategias conceptuales de desmaterialización, en desmedro de la producción de un objeto visualizable. De acuerdo con la autora, la obra de León Ferrari es un ejemplo paradigmático de confluencia de estrategias estéticas de construcción formal y conceptual de la obra vanguardista en nuestro país.

En el contexto chileno, Richard (2011) aborda distintas modalidades de vinculación entre arte y política en las últimas cuatro décadas del siglo XX, distinguiendo entre arte de compromiso y arte de vanguardia. El primero, asociado al proyecto de la Unidad Popular, ilustra su compromiso con una realidad dinamizada por las fuerzas de transformación política, asumiendo el objetivo de producir una toma de conciencia en la sociedad. El artista es un “intelectual comprometido” y el arte es funcional a su militancia política, caracterizándose por su explicitud referencial y eficacia pedagógica.

Por otra parte, la autora señala que la modalidad que define como arte de vanguardia se desarrolla en el contexto de la dictadura chilena con el accionar de los artistas de la Escena de Avanzada, hacia fines de los años setenta. A diferencia del arte comprometido, el arte de vanguardia no pretende reflejar el cambio social, sino que se orienta a prefigurarlo, a construir sentidos alternativos que desafíen las tramas de poder y censura. Para Richard, la Escena de Avanzada consigue reformular la relación entre arte y política mediante estrategias experimentales de corte neovanguardista cercanas al conceptualismo, articulando la triple voluntad de politización del arte, radicalidad formal y experimentalismo crítico. De este modo, el corpus de obra producido por este colectivo desafía las fronteras disciplinares establecidas, focalizando en el cuerpo y el espacio urbano como soportes privilegiados de insubordinación en el marco totalitario de la dictadura.

La distinción realizada por Richard entre arte y política y lo político en el arte nos resulta productiva para pensar, más allá de la problemática del arte de vanguardia, la relación arte/política en la actualidad. La primera modalidad –arte y política– plantea una relación de exterioridad del arte, como un subconjunto de la esfera cultural, y la política, como la totalidad

---

7 A lo largo del escrito empleamos la “x” como herramienta del lenguaje inclusivo para referenciar a las múltiples expresiones de género que exceden la bi-categorización reduccionista de “varones” y “mujeres”.

histórico-social con la cual el arte se vincula o contrapone, generalmente de manera expresiva y referencial. Por otra parte, lo político en el arte refiere a “una articulación interna a la obra que reflexiona críticamente sobre su entorno desde sus propias organizaciones y significados, desde su propia retórica de los medios” (p. 10). Para la autora, esta modalidad nombra una fuerza crítica que pone el énfasis en las operaciones de sentido y las técnicas de representación para erosionar los límites de ciertos marcos de vigilancia y censura. En este sentido, Richard (2007) señala que el arte es crítico cuando impulsa la desorganización de “los pactos de representación hegemónica que controlan el uso social de las imágenes, sembrando la duda y la sospecha analíticas en el interior de las reglas de visualidad que clasifican objetos y sujetos” (p. 104). Asimismo, el arte crítico debería orientarse a instalar una revolución de la imaginación “que mueva las significaciones establecidas por los repertorios oficiales hacia bordes de no certidumbre y de ambigüedad del sentido, cuya experiencia de la sorpresa haga que la relación mirada/imagen se torne siempre otra para sí misma” (p. 104).

## **PUTXS, Nos queremos: Estrategias colectivas ante el odio**

A partir de estos breves apuntes teóricos sobre las intersecciones entre el arte y la política podemos retomar el objeto de nuestro trabajo y ensayar algunas preguntas y reflexiones en torno al ciclo de intervenciones de Casa Azul. En primer lugar, en virtud de su carácter proyectual, colectivo y multimedial, consideramos posible pensar que las intervenciones erosionan los límites de las prácticas artísticas, entendidas desde un paradigma moderno. ¿Cuál sería la obra artística en estos casos?, ¿el mural que resultó de las intervenciones?, ¿los registros fotográficos/videográficos?, ¿el proceso, en sus diferentes fases de desarrollo, a modo de una obra de arte de acción? Asimismo, y en vinculación a este nudo de interrogantes, ¿cómo podemos pensar la cuestión de la autoría en estas producciones?

Como mencionamos previamente, las convocatorias fueron dirigidas “a todxs”, artistas y no artistas, podríamos puntualizar nosotros. Al considerar las intervenciones en conjunto nos desborda la diversidad de manifestaciones de distinta índole. Los registros fotográficos y audiovisuales<sup>8</sup> de ambos eventos dan cuenta de la participación diversa y del carácter festivo

---

8 En la cuenta de Instagram de Casa Azul se subieron videos de extensa duración sobre las dos intervenciones. A modo de ejemplo, consideramos el registro compartido en ocasión del segundo evento: <https://www.instagram.com/p/CMx9CILIcS/>.

y multidisciplinario de los acontecimientos. Estos, además de la actividad pictórica, incluyeron lectura de poesía y música en vivo. Entre lxs asistentes podemos analizar distintos tipos de participación: algunxs pintan, colocan esténciles, pegan impresos; otrxs observan, conversan entre sí, se acercan al micrófono abierto, leen, tocan instrumentos, cantan, bailan. En la segunda fecha también se invitó a lxs asistentes a ser parte de un registro audiovisual vistiendo alguna prenda azul. Asimismo, observamos un gran número de participantes fotografiando o filmando el desarrollo del evento con sus celulares. Estos registros, que suponemos fueron transmitidos en directo y/o luego circularon por redes sociales, pueden pensarse como otro tipo de participación o intervención en el espacio virtual.

De este modo, todas las acciones referidas persiguen la finalidad de visibilizar los ataques contra Casa Azul. La consigna amplia de intervenir y resignificar los mensajes de odio no se agota en la pintura mural, sino que da pie a la puesta en marcha de una suerte de festival transdisciplinario que se expande en el espacio público –físico y virtual–, desde el frente de la casa cultural. En este sentido, el caso evidencia un corrimiento de operaciones, desde las meramente visuales hasta otras de índole conceptual, acercándose al tipo de proyecto que Laddaga (2006, 2010) analiza en *Estética de la emergencia* y *Estética de laboratorio*. Estas iniciativas posdisciplinarias se basan en la concepción de la obra de arte como un proceso en el cual intervienen diferentes personas que conforman una nueva forma de relación social, desplegando comunidades experimentales donde la improvisación y la contingencia están en tensión con la elaboración planificada y centralizada. De este modo, entran en juego formas de autoría compleja, en las que participan autorx y, generalmente, no artistas, aunque los procesos siguen alguna iniciativa o coordinación. No son colaboraciones espontáneas, sino que lxs artistas facilitan estructuras, formaciones de lenguaje, imágenes, acciones, sonidos, que permiten crear espacios de encuentro con otrxs, experimentando así modelos vinculares o formas alternativas de sociabilidad.

En relación a nuestro objeto de estudio, todas las acciones pueden pensarse como la articulación de una microcomunidad que se manifiesta frente al odio a través de una “estrategia de la alegría”, en términos de Jacoby; como posible respuesta ante “la depresión, el desánimo y el miedo” donde el cuerpo aparece “como territorio de insubordinación política, al poner en cuestión los regímenes normalizadores y disciplinarios interiorizados, ‘hechos carne’” (Longoni, 2011, p. 5) –aquí resuenan las estrategias focalizadas en el cuerpo y el espacio público de la vanguardia chilena, analizadas por Richard–. En este sentido podemos interpretar las corporalidades diversas representadas en el mural de Casa Azul y también los cuerpos de lxs



participantes que se reúnen públicamente en un contexto de excepcionalidad vital instaurado por la pandemia, donde el tejido social está, cuando menos, literalmente distanciado.

Ahora bien, además de la naturaleza asociativa y el despliegue de una comunidad experimental, ¿en qué radica el potencial subversivo, disidente o, en términos de Nelly Richard, el carácter político-crítico de las intervenciones de Casa Azul? Para acercarnos a una posible respuesta hallamos productivo atender a las estrategias estéticas puestas en juego para elaborar y subvertir los discursos violentos que motivaron las intervenciones, focalizando en aquellos mecanismos poéticos que desestabilizan las representaciones hegemónicas, en este caso, las construcciones discursivas normadas de los géneros.

Al analizar el desarrollo plástico-visual de la fachada podemos reconocer dos modalidades de intervención. (1) Una que consiste en cubrir los discursos de odio con otras imágenes de signo contrario. Por ejemplo, durante la segunda intervención, el mensaje “brigada mata progres” y las esvásticas fueron cubiertas enteramente con esténciles y una bandera arcoíris. (2) Asimismo, reconocemos otra modalidad operada sobre las primeras pintadas: “tragasables”, “putos” y el pene esquemático fueron intervenidas plásticamente sin ser borradas por completo, como un palimpsesto. De este modo, los grafitis lineales monocromáticos adquirieron un efecto tridimensional –al estilo grafiti hip-hop (Kozak, 2008)– con la adición de sombras, colores y el refuerzo de sus contornos, ahora más complejos.





Imágenes 2 y 3: Casa Azul-Periferia de Arte después del ciclo de intervenciones artísticas (2021, mayo). San Luis. Elaboración propia.



En lo relativo a la segunda modalidad de intervención, destacamos el carácter grotesco de la modificación de la figura del pene, particularmente por el énfasis puesto en sus excrescencias. Aquí recuperamos los aportes de Bajtin (2003) para pensar la categoría de *lo grotesco*. En su estudio sobre la cultura cómica popular medieval y renacentista, el autor define al cuerpo grotesco por la tendencia a sobrepasar sus propios límites. Así, el cuerpo resulta ser una entidad en constante devenir, ambivalente e inacabada. En este sentido, el autor explica el fuerte énfasis puesto en la cultura popular sobre orificios, excrescencias y ramificaciones –boca abierta, ano, nariz, barriga, etc.–, aquellas partes corporales que permiten a la persona conectarse con el mundo y dejarse penetrar por él. El cuerpo grotesco se opone al cuerpo de canon clásico, fruto de la racionalidad, estrictamente delimitado en su pulida fachada. De este modo, el grotesco de Bajtín, entraña la idea de transformación y de movimiento. Además de sus fluidos, gracias a sus nuevos atributos, el intervenido pene andrógino remite ahora a la figura del transformista.

Al respecto, retomamos la noción del *camp* conceptualizada por Sontag (1984) para referirse a un tipo de sensibilidad vinculada particularmente a la figura de las *drag queens*. La autora define al *camp* como una forma de esteticismo, como grado de artificiosidad de la visión y de las cosas. Lo *camp* contradice rotundamente la naturaleza en pos del artificio y la teatralidad, vinculándose con el culto a la exageración de las características sexuales y de la personalidad. Es, en definitiva, una concepción del mundo en términos de estilo extravagante y exagerado. Como observamos en la imagen, los nuevos rasgos del pene intervenido lo trastocan y así deviene en parodia del falo, una burla explícita del símbolo de poder masculino-paterno. En esta intervención, la parodia funciona como un mecanismo útil para develar la distinción entre una configuración de género, hegemónica y naturalizada, y otra que se manifiesta como imposible y antinatural.



Imagen 4: Casa Azul-Periferia de Arte después del ciclo de intervenciones artísticas (2021, mayo). San Luis. Elaboración propia.

Por otro lado, también en la segunda modalidad de intervención, el agregado de la frase “nos queremos” bajo el agravio “putos” –que intervenido deviene en putxs– da cuenta de un gesto positivo, una estrategia conceptual basada en la resignificación del insulto, en la línea de la teoría y el arte *queer*. En este sentido pensamos también el texto leído en el primer encuentro por Lu Cabrera, una artista y astróloga trans: “Puto, tragasable, bala perdida, maricón, mozo sin bandeja y millones de etcéteras que ya no nos molestan (...) Mientras vos nos querés ofender desde el anonimato, nosotres somos visibles y vamos de frente”. *Queer*, en inglés “extraño, raro, anormal”, fue utilizado como insulto para designar a personas homosexuales. Sin embargo, luego de una resignificación afirmativa del término, la palabra *queer* fue empleada como emblema de las minorías sexuales. Como movimiento social, surge a comienzos de los años noventa en los Estados Unidos y en Gran Bretaña, con la intención de dar voz y visibilidad política a las experiencias de las personas que no se ajustan al modelo hetero cis. Es Butler (2007) quien, con su crítica revisionista del feminismo, funda las bases para la teoría *queer* estableciendo así una conexión entre ambos movimientos. La autora plantea que la base de una teoría o política feminista debe superar las distinciones entre sexo y género, y especialmente las creencias que conciben al sexo y la sexualidad como elementos prediscursivos. La tarea, señala la autora, es redescubrir las opciones de género existentes, pero de aquellas que se encuentran dentro de campos calificados como culturalmente ininteligibles e imposibles. En lo relativo al arte, podemos extrapolar la noción *queer* para definir un accionar deconstructivo en relación a la representación estética de las diferentes identidades de género. Prévot (2010) define al arte *queer* como una serie de estrategias que se oponen a “la representación normativa de los géneros sexuales en el arte, el determinismo y el carácter innato de las identidades sexuales, (...) para afirmarlos como posicionamientos subjetivos y construcciones móviles y fluctuantes” (p. 285).

Retomando nuestro objeto de estudio, si bien hallamos una orientación que coincide con las búsquedas del arte *queer* definido por Prévot (2010) desde el contexto europeo –en la intención de otorgar visibilidad a la experiencia vital de las disidencias sexo-genéricas y en el empleo de estrategias estéticas basadas en la parodia para desmontar la matriz heteronormativa, principalmente–, consideramos que nos resta aún problematizar en profundidad la especificidad de las intervenciones de Casa Azul. En este sentido, acordamos con Farneda (2014) en que es necesario resituar los aportes de la teoría *queer* en el contexto latinoamericano atendiendo a la recepción, los usos y las reapropiaciones que se han hecho de este aparato conceptual en nuestras latitudes. Para el autor resulta imprescindible restituir la hibridez de la expresión

*queer/ cuir*, desplegando sus tensiones constitutivas, para así valorar su potencia conceptual, pragmática y política: “Sólo así las fisuras a las políticas identitarias que lo *queer/ cuir* introduce son capaces de tejer un relevo global, colectivizado y virtual de luchas y resistencias en los distintos bordes de las sociedades occidentales” (p. 40).

De acuerdo a lo hasta aquí expuesto, luego de nuestro primer acercamiento, consideramos que los casos examinados experimentan diferentes modalidades de trabajo artístico para cuestionar las tecnologías de género, según las concibe Teresa De Lauretis (1989) como el “conjunto de efectos producidos en los cuerpos, los comportamientos y las relaciones sociales”, “como el producto y el proceso de un conjunto de tecnologías sociales, de aparatos tecno-sociales o bio-médicos” (p. 8). Mediante la experimentación con materiales diversos, configuraciones de lenguaje en distintos soportes y vínculos sociales inéditos, las prácticas referidas desarmar y reformulan los modelos jerarquizados de masculinidad y feminidad, sus expresiones y deseos, difundidos por formas culturales hegemónicas del campo social. Estas prácticas ponen el foco y activan al cuerpo como territorio de disputa para explorar y ensayar respuestas posibles ante los discursos y las prácticas del odio, y las líneas de fuerza del poder. En los grafitis intervenidos, particularmente, observamos el desarrollo de lo que Richard (1993) define como la “feminización de la escritura”. El despliegue de una poética de excedentes rebeldes que rebalsan el marco de contención de la significación masculina, excedentes vinculados al cuerpo, la libido, el goce, la heterogeneidad, la multiplicidad. Allí, creemos, radica de manera condensada el potencial político-crítico de estas intervenciones artísticas.

## Bibliografía

- Bajtín, M. (2003). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Alianza.
- Bürger, P. (1987). *Teoría de la vanguardia*. Ediciones Península.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós.
- De Lauretis, T. (1989). *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction* (pp. 1-30). Mc. Millan Press.
- Farneda, P. (2014). *Prácticas de sí: subjetividades contemporáneas en las expresiones artísticas trans actuales en Buenos Aires* [tesis de doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires]. <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/2800>.
- Giunta, A. (2009). *Poscrisis. Arte argentino después de 2001*. Siglo XXI.
- Huyssen, A. (2006). *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Adriana Hidalgo.
- Kozak, C. (2008, octubre). No me resigno a ser pared. Graffitis y paredes en la ciudad artefacto. *La roca de crear*, 2. Instituto de las Artes de la Imagen y el Espacio.
- Laddaga, R. (2006). *Estética de la emergencia*. Adriana Hidalgo.
- Laddaga, R. (2010). *Estética de laboratorio*. Adriana Hidalgo.
- Longoni, A. (2010). Arte y Política. Políticas visuales del movimiento de derechos humanos desde la última dictadura: fotos, siluetas y escraches. *Aletheia*, 1(1). <https://www.aletheia.fahce.unlp.edu.ar/article/view/ATHvo1no1a13>.
- Longoni, A. (2011). *Catálogo de la muestra Roberto Jacoby. El deseo nace del derrumbe*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Prévot, C. (2010). Políticas identitarias. En M. Ferrer (Dir.), *Grupos, movimientos, tendencias del arte contemporáneo desde 1945* (pp. 247-251). La marca editora.

- Richard, N. (1993). *Masculino/Femenino: Prácticas de la diferencia y cultura democrática*. Francisco Zegers.
- Richard, N. (2007). *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Siglo XXI.
- Richard, N. (2011). Lo político en el arte: arte, política e instituciones. *E-misférica*, 6(2). <http://hemi.nyu.edu/hemi/en/e-misferica-62/richard>.
- Sontag, S. (1984). Notas sobre lo 'camp'. En *Contra la interpretación y otros ensayos* (pp. 355-376). Seix Barral.

---

**Cómo citar este artículo:**

González, A. (2023). La dimensión política de las intervenciones artísticas en la Casa Azul-Periferia de Arte. *AVANCES*, (32), Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/41615>.