



apuntes

sobre

MENCIOS  
ESENCIAS

disidencia y

hegemonia

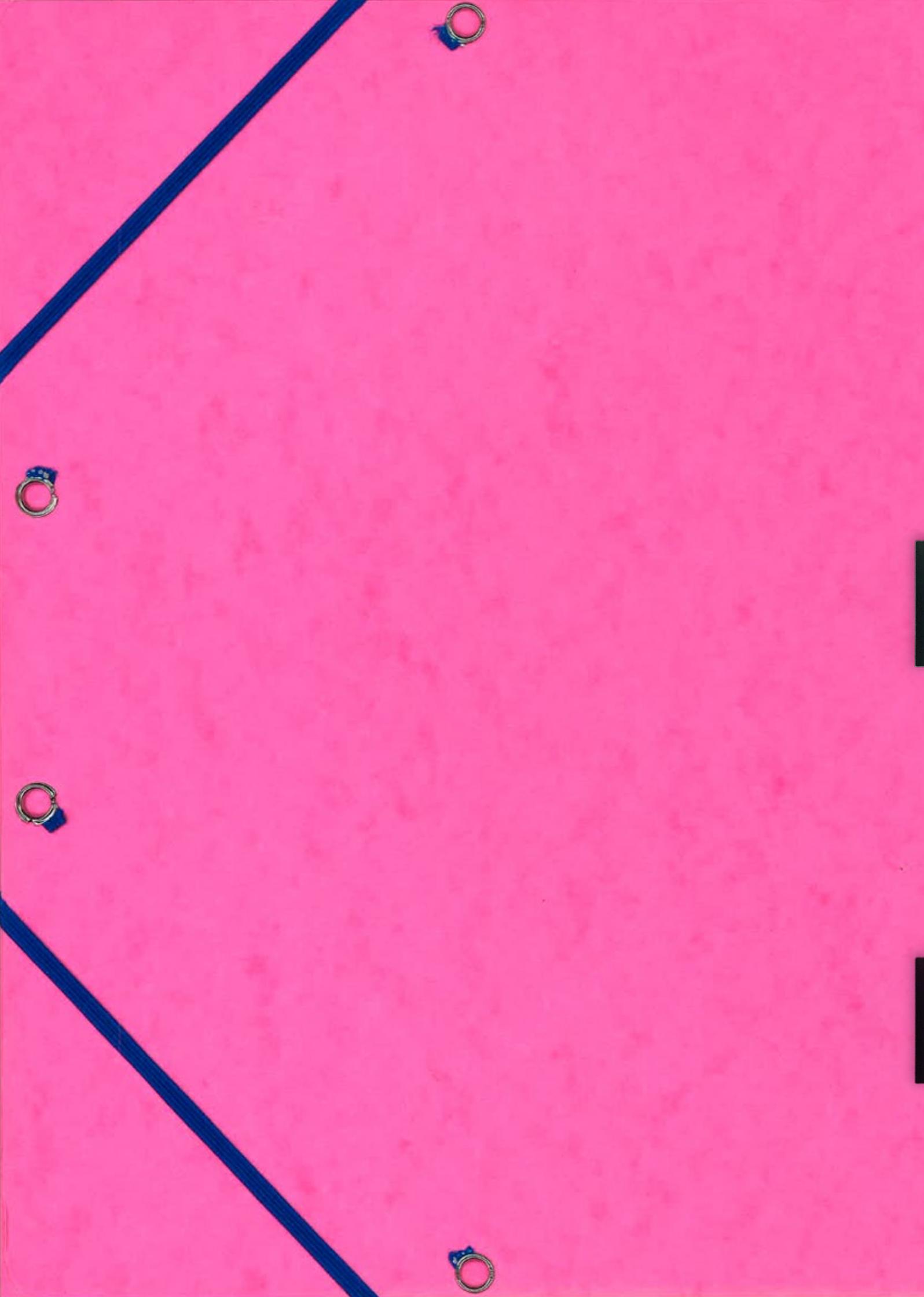
MÁS  
en el  
CONTEXTOS

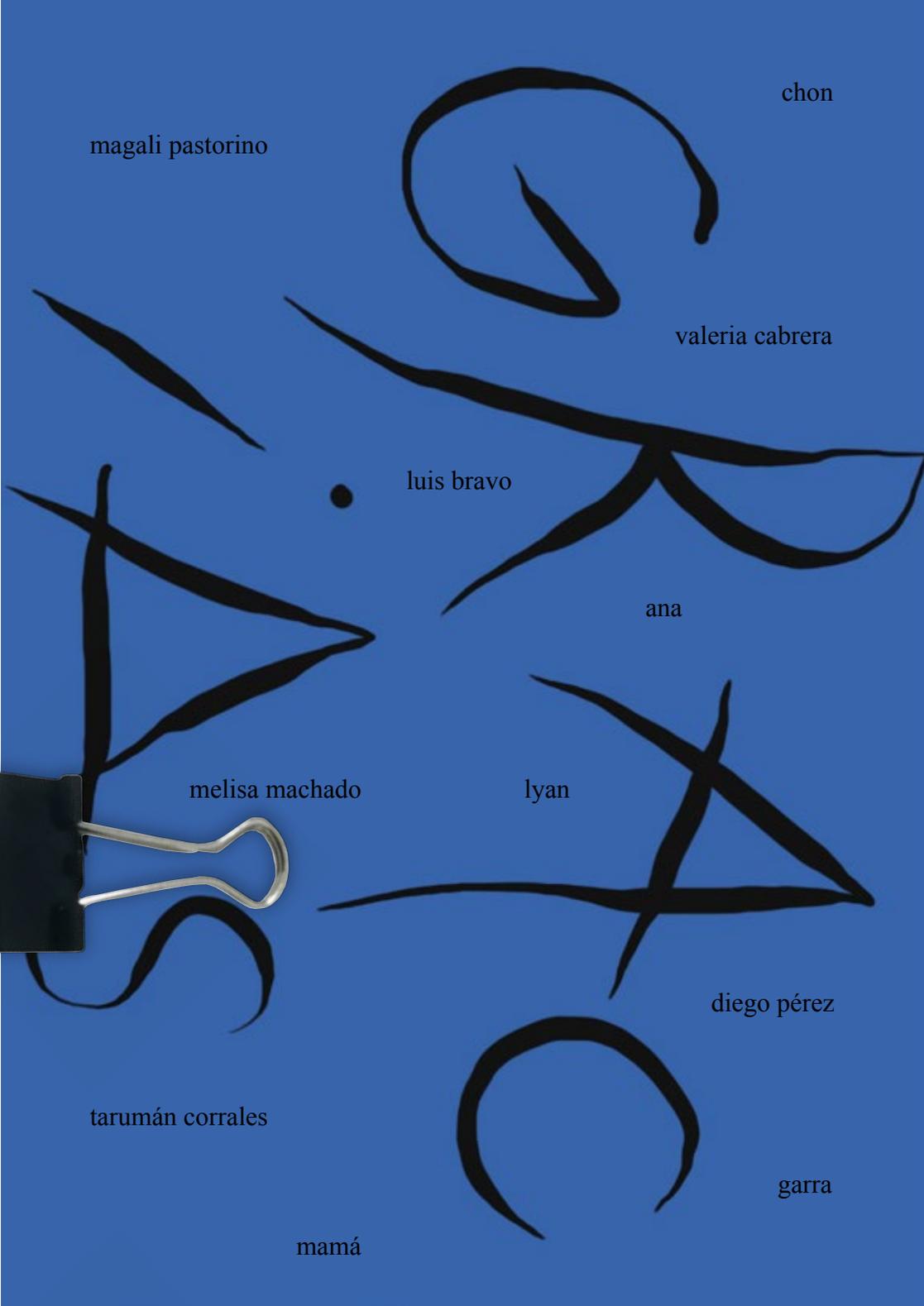
diseño de comunicación

visual



EXACOMPTA  
PAPER





EXTOS  
ño de comunicación visual

po del diseño con un enfoque pos-  
a y hegemonía a través del análisis  
*oteca Cuir*—un dispositivo expo-  
eideo entre noviembre del 2023 y  
ada en Uruguay a fines de los años  
l potencial de estas prácticas para  
balizado y proponer nuevas fisuras  
tro y fuera de la institucionalidad.  
onclusiones que funcionarán como  
del diseño de comunicación visual  
vindicações relacionadas con la

La investigación que da origen a los resultados presentados en la presente publicación recibió fondos de la Agencia Nacional de Investigación e Innovación bajo el código POS\_NAC\_2021\_1\_170732.

\*  
\*  
\*

Montevideo, Uruguay  
Febrero 2025

## GRACIAS

\*  
\*  
\*

A Magali, mi tutora, por dejarme visitar las nubes todas las veces que quise. Fue un placer encontrarte abajo cada vez que volvía.

A Dieguito Pérez, por su disposición a arrimar recursos para esta investigación que se armó y desarmó miles de veces.

A Taru y a mi mamá, por siempre estar ahí para hacer materia la cosa. Aún a la distancia.

A Luis Bravo, a Melisa Machado y a Valeria Cabrera, por la voluntad del contexto.

A Garra (mi gato), a mis compañeras docentes, a la LDCV y a la FADU por bancar mi exilio estos meses.

A Chon, por dejarme convertir su altillo en mi laboratorio todas esas semanas. Gracias también por confiar en mí cuando yo no podía.

A Lyan, por cederme un espacio tranquilo y amoroso para terminar mi escritura y a Ana por prestarme una compu cuando la mía decidió abandonarme.

A mi familia y amigxs, lxs de acá y lxs de allá. Lxs quiero y lxs extraño mucho.

Salú

MENOS ESENCIA, MÁS CONTEXTOS  
apuntes sobre hegemonía y disidencia en el diseño de comunicación visual

\*  
\*  
\*

Carolina Ocampo Arámbulo

LA SIGUIENTE investigación, situada en el campo del diseño con un enfoque post-estructuralista, pretende observar la relación entre disidencia y hegemonía a través del análisis discursivo y visual de dos prácticas de diseño locales: la *Biblioteca Cuir* —un dispositivo expositivo alojado en el Espacio de Arte Contemporáneo de Montevideo entre noviembre del 2023 y febrero del 2024— y *Lady Ventosa* —una revista *subte* realizada en Uruguay a fines de los años ochenta—. Esta selección tiene el objetivo de comprender el potencial de estas prácticas para reimaginar la productividad disciplinaria del capitalismo globalizado y proponer nuevas fisuras discursivas y estéticas vinculadas a la disidencia sexual, dentro y fuera de la institucionalidad.

Su análisis contextualizado me permitió extraer conclusiones que funcionarán como disparadores de reflexiones teórico-prácticas sobre el valor del diseño de comunicación visual como herramienta política y su aporte específico en las reivindicaciones relacionadas con la disidencia sexual en Montevideo.

\*diseño de comunicación visual  
\*hegemonía \*dissidencia  
\*capitalismo \*sexualidad

La investigación que da origen a los resultados presentados en la presente publicación recibió fondos de la Agencia Nacional de Investigación e Innovación bajo el código POS\_NAC\_2021\_1\_170732.

\*  
\*  
\*

Montevideo, Uruguay  
Febrero 2025

Esta tesis se terminó de escribir el viernes 27 de diciembre del 2024 en 121 Corso di Porta Romana y se maquetó en 24 Rue Gaston Salvayre. Su tapa viajó por correo a Montevideo y su interior fue impreso por mi gran amigo Tarumán en Bulevar Artigas 1033. Cuatro de los seis ejemplares realizados fueron entregados en FArtes por Karina, mi madre <3

## CONTENIDOS

\*  
\*  
\*

### Índice textos

INTRODUCCIÓN	9
ANTECEDENTES	15
PROBLEMA	25
Objeto de estudio	28
Preguntas directrices	28
Preguntas de investigación	29
Objetivos	29
MARCO TEÓRICO	31
Hegemonía y disidencia: dos caras de la misma moneda	33
Diseño y capitalismo: un romance con historia	36
Sexualidad y disidencia: menos esencia más contexto	43
MARCO METODOLÓGICO	49
Prácticas de diseño analizadas	51
Marco epistemológico y enfoque de mi investigación	53
Método y alcances de mi investigación	54
CARACTERIZACIÓN DE LAS PRÁCTICAS	57
La muestra	59
Las fases de investigación	60
Dimensiones de análisis	60
ANÁLISIS	63
La Biblioteca Cuir	65
Lady Ventosa	109
CONCLUSIONES	145
BIBLIOGRAFÍA	155

\*  
\*  
\*  
\*

\*  
\*

### Índice imágenes

FIGURA 1	76	FIGURA 17	95	FIGURA 33	118
Registro de manto sobre biblioteca		Algunas imágenes incluidas en el celdario izquierdo		Boletín de Escorpio, 1984	
FIGURA 2	77	FIGURA 18	97	FIGURA 34	119
Material de Mediación, EAC		Proceso de colgada del celdario derecho		Artículos de la <i>Oreja Cortada</i>	
FIGURA 3	79	FIGURA 19	98	FIGURA 35	120
Espacio de trabajo Drive		Vista Biblioteca desde Nivel 0		<i>Aquí estamos</i> , (HU), Julio 1992	
FIGURA 4	80	FIGURA 20	99	FIGURA 36	120
«Zona temporalmente autónoma»		Boceto proyección espacio		<i>Aquí estamos</i> , (HU), Marzo 1992	
FIGURA 5	86	FIGURA 21	99	FIGURA 37	121
Planta del subsuelo del EAC		Nombre encintado en el piso		<i>Aquí estamos</i> , (HU), Marzo 1991	
FIGURA 6	87	FIGURA 22	101	FIGURA 38	123-124
Esquema de zona de estudio <i>tipo</i>		Cartel «Urge que hurgues»		Páginas de <i>Descubriéndonos</i> , primera publicación de HU, 1989	
FIGURA 7	88	FIGURA 23	103	FIGURA 39	125
Esquema caja de materiales		Palestina		Sticker contra las razzias, HU	
FIGURA 8	88	FIGURA 24	104	FIGURA 40	126
Imágenes caja de materiales		<i>Know your Sex</i> de Emiliana Alagia		Volante HU, Lesvenis, ATRU y MIH	
FIGURA 9	89	FIGURA 25	104	FIGURA 41	128
Ensayo de proyección sobre el muro de fondo		<i>Amantes de lo (im)propio</i> de Ema Humo		Primera edición de <i>El Circo</i> , 1988	
FIGURA 10	90	FIGURA 26	105	FIGURA 42	129
Documento expedido por la Policía de Montevideo en 1993		<i>Grávidxs</i> de Irene Guiponi y Juan Gallo		Tapa de <i>Ediciones de Uno</i> , 1986	
FIGURA 11	91	FIGURA 27	107	FIGURA 43	130-131
Carteles Colectivo Mondonga		Cartel ATENCIÓN		Revistas Subterráneas de los 80	
FIGURA 12	91	FIGURA 28	109 a 111	FIGURA 44.VIII-IX	135
Proceso de colgada pasillo		Páginas de <i>Lady Ventosa</i>		Páginas 8 y 9 de <i>Lady Ventosa</i>	
FIGURA 13	91	FIGURA 29	115	FIGURA 44.X-XI	136
Muros pasillo		Boletín n°2 de Escorpio, 1985		Páginas 10 y 11 de <i>Lady Ventosa</i>	
FIGURA 14	93	FIGURA 30	115	FIGURA 44.XVII-XIII	138
Proceso de colgada del celdario izquierdo		<i>Aquí estamos</i> , revista de Homosexuales Unidos (HU), 1990		Páginas 17 y 13 de <i>Lady Ventosa</i>	
FIGURA 15	94	FIGURA 31	117	FIGURA 44.IX-XVIII	139
Proceso de instalación de paneles		<i>Aquí estamos</i> , (HU), 1992		Páginas 9 y 18 de <i>Lady Ventosa</i>	
FIGURA 16	94	FIGURA 32	117	FIGURA 44.III-XX	141 y 143
Celdario izquierdo		<i>Aquí estamos</i> , (HU), 1995		Páginas 3 y 20 de <i>Lady Ventosa</i>	

ODUCTION

vueltas y de microdestrucciones. ca inestable, un objeto de estudio a volverse a armar.

promiso ansioso con la necesidad de una furiosa pulsión o vicio de me convencí, exigía asertividad y conectar, producir. Ser una «pro-».

so de formación en la proyección ica que pudiera construir con los lo, convencí a la ANII de financiar ruce entre **disidencia, tecnología** laborando al menos 7 proyectos de e me iban ocurriendo, mezclando as digitales, entre tantas otras. El

*ficciones. Un estudio discursivo* ocupado de acercarme a conceptos e me permitió comprender cómo

interactúan cotidianamente en mi trabajo y en quien soy. Pero, ¿cómo podía «complementar» esos hallazgos en esta maestría?

¿Quería estudiar las condiciones de producción y reproducción descentralizadas que ofrece Internet y cómo esto instala otras condiciones para la circulación de los discursos de poder? ¿O, en realidad, quería estudiar las limitantes que el propio linaje disciplinar establece para la exploración poético-discursiva en torno a la representación de la disidencia? ¿O sería mejor que me ocupara de los recortes conceptuales, estéticos, técnicos y discursivos que las distintas instituciones del arte y del diseño colaboran a instalar como reflejo y memoria de una realidad disciplinar que define los contornos de la proyección y comprensión del territorio diseño/género? ¿O quería jhachashbhevghdasvchgdsvchgdshgcvhgsdvc?

No daba pie con bola. Todas eran posibles. Ninguna me quedaba cerca.

FIGURA 1  
Registro de manto sobre biblioteca

FIGURA 2  
Material de Mediación, EAC

FIGURA 3  
Espacio de trabajo Drive

FIGURA 4  
«Zona temporalmente autónoma»

FIGURA 5  
Planta del subsuelo del EAC

FIGURA 6  
Esquema de zona de estudio *tipo*

FIGURA 7  
Esquema caja de materiales

FIGURA 8  
Imágenes caja de materiales

FIGURA 9  
Ensayo de proyección sobre el muro de fondo

FIGURA 10  
Documento expedido por la Policía de Montevideo en 1993

FIGURA 11  
Carteles Colectivo Mondonga

FIGURA 12  
Proceso de colgada pasillo

FIGURA 13	91	FIGURA 29	115	FIGURA 44.X-XI	136
Muros pasillo		Boletín nº2 de Escorpio, 1985		Páginas 10 y 11 de <i>Lady Ventosa</i>	
FIGURA 14	93	FIGURA 30	115	FIGURA 44.XVII-XIII	138
Proceso de colgada del celdario izquierdo		<i>Aquí estamos</i> , revista de Homosexuales Unidos (HU), 1990		Páginas 17 y 13 de <i>Lady Ventosa</i>	
FIGURA 15	94	FIGURA 31	117	FIGURA 44.IX-XVIII	139
Proceso de instalación de paneles		<i>Aquí estamos</i> , (HU), 1992		Páginas 9 y 18 de <i>Lady Ventosa</i>	
FIGURA 16	94	FIGURA 32	117	FIGURA 44.III-XX	141 y 143
Celdario izquierdo		<i>Aquí estamos</i> , (HU), 1995		Páginas 3 y 20 de <i>Lady Ventosa</i>	
				—	

## 0

## INTRODUCCIÓN

\*  
\*  
\*

ESTA TESIS es una historia de crisis, de idas y vueltas y de microdestrucciones. De perderse y volverse a encontrar. Una preocupación teórica inestable, un objeto de estudio difuso y una vida que, en paralelo, se estaba desarmando para volverse a armar.

Esta investigación surgió, originalmente, de un compromiso ansioso con la necesidad de «ganar espesor» en mi visión del mundo. También, nació de una furiosa pulsión o vicio de querer fortalecer mi tránsito por un mundo que, al menos yo me convencí, exigía asertividad y solidez de palabra. Estar al tanto de esto y aquello, articular, conectar, producir. Ser una «profesional solvente», una «docente sólida», una «colega fiable».

Eso me llevó a invertir casi dos años de mi proceso de formación en la proyección y búsqueda —sin éxito— de «la mejor» preocupación teórica que pudiera construir con los elementos que manejaba al momento. Al inicio de mi posgrado, convencí a la ANII de financiar una investigación que supuestamente se iba a enfocar en el cruce entre **disidencia**, **tecnología** y **diseño** pero, luego de haber conseguido su apoyo, acabé elaborando al menos 7 proyectos de tesis distintos. Trillé por todos los intersticios teóricos que se me iban ocurriendo, mezclando y confundiendo investigaciones fenomenológicas, etnografías digitales, entre tantas otras. El caos (en mi vida y, por ende, en esta tesis) era total.

En mi investigación de grado *Deconstruyendo ficciones. Un estudio discursivo de las piezas gráficas en el medio local* (2018) me había ocupado de acercarme a conceptos como discurso, tecnologías políticas, género y diseño, lo que me permitió comprender cómo interactúan cotidianamente en mi trabajo y en quien soy. Pero, ¿cómo podía «complementar» esos hallazgos en esta maestría?

¿Quería estudiar las condiciones de producción y reproducción descentralizadas que ofrece Internet y cómo esto instala otras condiciones para la circulación de los discursos de poder? ¿O, en realidad, quería estudiar las limitantes que el propio linaje disciplinar establece para la exploración poético-discursiva en torno a la representación de la disidencia? ¿O sería mejor que me ocupara de los recortes conceptuales, estéticos, técnicos y discursivos que las distintas instituciones del arte y del diseño colaboran a instalar como reflejo y memoria de una realidad disciplinar que define los contornos de la proyección y comprensión del territorio diseño/género? ¿O quería jhachashbhevghdasvchgdsvchgdshgcvhgsdvc?

No daba pie con bola. Todas eran posibles. Ninguna me quedaba cerca.

(introducción)

De a poco, fui advirtiendo que no estaba pudiendo hablar de diseño sin hablar de la vida, concretamente de mi vida. Me di cuenta que quien faltaba en esos proyectos era yo, siempre removida del objeto de estudio, bloqueando mis preocupaciones e intereses personales y ocupando el espacio con preguntas de investigación lejanas, «importantes».

En medio de todas estas interrogantes, mi integración a un equipo de trabajo encargado de exponer «producciones gráficas de la disidencia sexual» en un espacio museístico institucional me hizo saltar todos los cables. El primer *glitch* fue ¿qué rayos es una «producción gráfica de la disidencia sexual»? ¿Cómo construyo esta lectura? ¿Qué le otorga a un discurso la calidad de disidente? ¿Con qué otros discursos dialoga? ¿Con qué hegemonías se relaciona? ¿Qué pasa en el ámbito institucional? ¿Qué pasa fuera? ¿Cómo opera el contexto en cualquiera de los casos y qué sucede cuando los objetos gráficos pasan de un entorno a otro?

Aquí se hizo evidente la ineficacia del esencialismo como hoja de ruta. La sed inconsciente por las líneas rectas y el parcelamiento limpio y ordenado muchas veces simplifica, abstrae y des-sitúa los conceptos. Hegemonía y disidencia no son dos condiciones fijas y estáticas sino que se encuentran en permanente tensión y diálogo.

Inmediatamente en mi cabeza empezaron a confluir, a entreverarse y mezclarse piezas de un rompecabezas que por mucho tiempo me fue muy difícil unir y que hasta el día de hoy me sigue pareciendo un pastiche imposible y, a la vez, lleno de sentido. Una suerte de madeja que no se termina de desatar: Siglo V... planchas cuneiformes... mapas... sociedades agrícolas... Modernidad... Wassily Kandinsky y Paul Klee... manuales de uso... líneas del tiempo... formularios... capitalismo... diseño... Uruguay... 2023... Espacio de Arte Contemporáneo... *Biblioteca Cuir*... Palestina... *Know your sex*... *Lady Ventosa*... años 80... posdictadura... subterráneo... autoedición...

Lo que empezó siendo una búsqueda ansiosa e insegura por la rigurosidad y la solvencia, terminó siendo una búsqueda necesaria por relativizar algunos conceptos y entender sus sentidos coyunturales y relacionales. Así, en *MENOS ESENCIA MÁS CONTEXTOS* intento dar el tironcito justo que me permita calzar todas estas piezas en la misma grilla, en un esfuerzo por reconocer discursos y herencias y situarlas en sus contextos específicos.

Para eso, elaboré un marco teórico que me permitió, por un lado, reflexionar brevemente sobre hegemonía y disidencia desde una perspectiva que busca desesencializar estos conceptos y comprenderlos desde sus interacciones más que desde sus antagonismos. Por otro lado, me enfoqué en comprender algunas de las estructuras de significación que se han proyectado como consecuencia de los discursos de dos de las principales instituciones de validación hegemónica de nuestro tiempo: el capitalismo y la heteronormatividad.

En concreto, detecté algunas formas específicas en las que el capitalismo se ha cristalizado en la práctica del diseño, condicionando cotidianamente nuestra forma de intervenir en el mundo. Además, enmarqué algunas posturas discursivas y modelos de gestión que las identidades no sexogenéricas han adoptado en el tiempo, con el fin de comprender cómo juega el contexto en la conceptualización de la noción de *disidencia*.

Posteriormente, realicé el análisis de dos prácticas de diseño locales con el fin de comprender su potencial para reimaginar la productividad disciplinaria del capitalismo globalizado y proponer nuevas fisuras discursivas y estéticas vinculadas a la sexualidad. Por un lado, trabajé con la *Biblioteca Cuir* —un dispositivo expositivo alojado en el Espacio de Arte

(introducción)

Contemporáneo de Montevideo entre noviembre del 2023 y febrero del 2024— y, por otro, con *Lady Ventosa* —una *revista subte* realizada en el Uruguay de la posdictadura—.

Mediante la observación participante, el análisis de fuentes y de documentos institucionales, la revisión bibliográfica de contexto, el análisis visual y discursivo de materiales gráficos y la integración de algunos intercambios informales con personas que integraban la órbita de creación de estos dispositivos es que busqué acceder a las lógicas discursivas que engloban estas prácticas. El propósito de esto fue comprender procesos, identificar actores y relaciones y así pensar sobre cómo se construían las relaciones entre hegemonía y disidencia en cada uno de los casos.

Este monstruito emparchado que van a leer a continuación es, a la vez, una investigación de maestría y un diario íntimo. Aquí enfrente las preguntas teóricas a las que me comprometí pero también me enfrente a mí misma, con mis propios prejuicios, mis límites y mis tendencias inevitablemente pragmáticas y, muchas veces, apresuradas.

Alguien me dijo una vez que estos procesos de investigación operan también en un sentido espiritual: los habitamos tanto tiempo que, en el medio, nos armamos y nos desarmamos varias veces. Nos pasa esto y aquello. Cambiamos. Buscamos. Nos movemos. Y todo eso que sucede «fuera de la tesis» se cuele en sus párrafos. Si miro bien, lo veo con claridad.

Desde ese lugar, espero que estas páginas colaboren a la ampliación y diversificación del estudio local sobre la disidencia y sus expresiones gráficas en el ámbito local. Pero lo que más deseo es que contribuya, aunque sea mínimamente, a desdibujar el límite entre práctica profesional y vida personal, evidenciando otros espacios de los que apropiarse.

¡Buena lectura!

\*

Dos aclaraciones (más que formales): (1) este texto utiliza la letra x en reemplazo de la a y la o. Así, «los diseñadores» se transforman en «lxs diseñadorxs». (2) No pasamos por corrección. Paciencia :)

MENOS ESENCIA, MÁS CONTEXTOS

apuntes sobre hegemonía y disidencia en el diseño de comunicación visual

OJA  
ANTEC  
EDENES

ha sido una constante en aumento uno de los principales legados de o cultural regulado para convertir jerarquizados (Butler, 2007). De la producción cultural que, cada sexual al orden contemporáneo. n aumento compulsivo del uso de ctivista e independiente, como en y promueven múltiples iniciativas

grado, tanto a su estructura como políticas de integración, circuns- cionales propias del contexto de Así, cada vez más, la producción grafía que actualiza y reconstituye,

ministerios, universidades, museos, y conducen las interacciones cul- monía y disidencia bajo consignas

orientadas a la proyección de un orden mundial y a lógicas de acumulación de capital. Como consecuencia, la producción gráfica que se adosa a la inclusión de las disidencias sexuales en las órbitas institucionales y mercantiles se enmarca dentro de los ritmos, los acuerdos y las tendencias que estos espacios de producción dominante habilitan o inhabilitan.

Al mismo tiempo, lxs diseñadorxs nos enfrentamos a los altísimos estándares de productividad que el capitalismo imprime sobre nuestra práctica donde la optimización del tiempo y la velocidad de producción son fundamentales. Esto contribuye a la instalación de distintos métodos de trabajo y expectativas formales que enseñamos, reproducimos y refinamos continuamente, convirtiéndolos así en los marcos de referencia desde los cuales entendemos e intervenimos en el mundo.

En esta normalización, mientras que los métodos disciplinares se establecen como la base desde la cual abordamos nuestra tarea como diseñadorxs, los discursos políticos, sociales y económicos específicos que las sustentan a menudo se vuelven invisibles. Esto fomenta la idea de neutralidad y de «soluciones de diseño globales» que uniformizan y des-sitúan las experiencias vitales. Así, la descontextualización de los conceptos *disidencia* y *hegemonía* contribuye a una comprensión abstracta que, en muchos casos, construye acentos y sedimenta

N



## 1

## ANTECEDENTES

\*  
\*  
\*

EN LOS últimos años, la perspectiva de género ha sido una constante en aumento en la agenda político-social internacional, poniendo en crisis uno de los principales legados de la modernidad: el sistema sexo/género. Este es un mecanismo cultural regulado para convertir a hombres y mujeres biológicxs en géneros diferenciados y jerarquizados (Butler, 2007). De forma inevitable, este corrimiento ha moldeado el campo de la producción cultural que, cada vez más, integra el diálogo con los discursos de la disidencia sexual al orden contemporáneo.

En el ámbito del diseño en particular, se observa un aumento compulsivo del uso de palabras como «inclusión» y «diversidad», tanto en la esfera activista e independiente, como en la institucional y empresarial donde, cada vez más, se lideran y promueven múltiples iniciativas enmarcadas por estos conceptos (Holmes, 2018).

Desde los años 90, en Uruguay el Estado ha integrado, tanto a su estructura como a sus programas de gobierno, diversas acciones orientadas a políticas de integración, circunscribiendo así a la disidencia sexual dentro de las lógicas institucionales propias del contexto de consenso oficiado por un sistema democrático y capitalista. Así, cada vez más, la producción académica y las estrategias de mercado se pliegan a esta coreografía que actualiza y reconstituye, a su paso, el nuevo orden hegemónico.

Actualmente, instituciones como intendencias, ministerios, universidades, museos, salas de concierto, entre otras —que son las que informan y conducen las interacciones culturales—, instalan los márgenes de negociación entre hegemonía y disidencia bajo consignas orientadas a la proyección de un orden mundial y a lógicas de acumulación de capital. Como consecuencia, la producción gráfica que se adosa a la inclusión de las disidencias sexuales en las órbitas institucionales y mercantiles se enmarca dentro de los ritmos, los acuerdos y las tendencias que estos espacios de producción dominante habilitan o inhabilitan.

Al mismo tiempo, lxs diseñadorxs nos enfrentamos a los altísimos estándares de productividad que el capitalismo imprime sobre nuestra práctica donde la optimización del tiempo y la velocidad de producción son fundamentales. Esto contribuye a la instalación de distintos métodos de trabajo y expectativas formales que enseñamos, reproducimos y refinamos continuamente, convirtiéndolos así en los marcos de referencia desde los cuales entendemos e intervenimos en el mundo.

En esta normalización, mientras que los métodos disciplinares se establecen como la base desde la cual abordamos nuestra tarea como diseñadorxs, los discursos políticos, sociales y económicos específicos que las sustentan a menudo se vuelven invisibles. Esto fomenta la idea de neutralidad y de «soluciones de diseño globales» que uniformizan y des-sitúan las experiencias vitales. Así, la descontextualización de los conceptos *disidencia* y *hegemonía* contribuye a una comprensión abstracta que, en muchos casos, construye acentos y sedimenta

(antecedentes)

una escala de valores muy concreta que ciñe los relatos de la vida social a un guión muy estricto y, sobre todo, lineal.

Todo esto complejiza la posibilidad de atender preocupaciones de carácter sociocultural y político y de desarrollar una visión disciplinar consciente de las relaciones de poder que operan en nuestros contextos inmediatos y, por ende, reflexionar sobre cómo situarse y cómo operar activamente dentro de ellas.

Desde el diseño se ensayan distintos abordajes —tales como el diseño activista, diseño abierto, diseño inclusivo, diseño crítico-especulativo y lo que Manzini define como diseño para la innovación social (Manzini, 2015)— con el objetivo de cuestionar diferentes estructuras de poder a las que se enfrenta la producción simbólica, la subjetivación y el agenciamiento de nuestra época. Muchos de estos incluso retoman planteos de los discursos feministas, *queers*, descoloniales, antirracistas, entre otros.

En el contexto actual, donde el orden, el rigor, la legibilidad, el consenso, la velocidad, la eficiencia y la universalización imprimen sobre nuestra práctica expectativas de funcionamiento des-situado, problematizar la interacción entre disidencia y hegemonía desde la escala particular es fundamental. Para eso, es preciso integrar una contextualización temporal y geográfica que permita comprender los procesos de significación desde su carácter circunstancial y reflexionarlos a la luz del contexto que les da sentido.

Dicho esto, el interés de esta investigación es facilitar herramientas y elementos para seguir problematizando nuestra práctica desde una perspectiva localizada, mediante la recuperación y el análisis de acciones gráficas que documentan diferentes formas de relacionamiento con la disidencia sexual en nuestro país.

Partiendo de estas coordenadas, procederé a presentar en este apartado el listado de investigaciones que constituyen antecedentes para mi propuesta. Estas producciones regionales y de otros continentes han servido como insumo directo para la articulación y construcción de mi lugar de investigación, introduciendo coordenadas teóricas que me permiten vincular mi lugar de práctica con dimensiones como el género, el discurso, el poder, el capitalismo, la disidencia y la hegemonía.

(01) *CAPS LOCK: Cómo se apropió el capitalismo del diseño gráfico y cómo escapar de ello* (Pater, 2023) se preocupa por comprender cómo se relacionan históricamente el diseño gráfico y el capitalismo, cuáles han sido los efectos de esa relación y qué alternativas existen para sus estudiantes, docentes y profesionales. Para esto, rastrea históricamente esta relación, haciendo especial énfasis en la importancia de analizar el contexto de producción y circulación a la hora de reflexionar sobre el funcionamiento de los dispositivos y construir desde allí nuevos referentes a los que aspirar en la práctica profesional que contrarresten las narrativas instaladas en la teoría del diseño gráfico occidental. La introducción explícita de la dimensión económica al análisis de la práctica del diseño y su relación con la hegemonía resultó crucial para mi investigación. A partir de este texto, construí algunos indicadores que me sirvieron como ventana para observar y analizar la tensión entre hegemonía y disidencia presente en la producción gráfica local que se sitúa, inevitablemente, dentro de los márgenes, presiones y expectativas de un sistema

(antecedentes)

económico dominante. Algunos de esos indicadores son: método, transparencia, fiabilidad, simplificación, sistematización, abstracción.

- (02) *Devenir otros cuerpos. Experiencias de resistencia de los años ochenta en Uruguay* (Rodríguez, A., Puchet, M., González, E., y Pérez, D., 2022) fue un hallazgo de último momento que supone un antecedente directo, dado que es un proyecto de investigación que tiene como objetivo rastrear escenas y prácticas artísticas desarrolladas en Uruguay en el entorno de los años ochenta y reunir los materiales gráficos producidos durante ese período. Así, lxs autorxs de esta investigación lograron recopilar muchísimo material gráfico de esa época y exponerlo en un sitio web de acceso público bajo los ejes *Escenas subterráneas*, *Disidencias sexuales*, *Feminismos*, *Activismo* y *Acción gráfica*. Esta web, que funciona a la vez como exposición y como archivo, tiene el propósito de facilitar herramientas y elementos para profundizar el estudio de este período en Uruguay. Este antecedente terminó siendo un espacio de consulta clave para mi investigación porque me permitió, por un lado, validar la pertinencia del marco de investigación que propongo con mi trabajo y, por otro, confirmar el aporte que supondría elaborar un análisis discursivo y visual de algunas de las piezas gráficas que integran esta web.
- (03) *La fiesta como escena cultural subterránea de las revistas La Regla Rota y la PUSmoderna en la Ciudad de México 1985-1992* (Paredes Pacho, 2022) analiza dos revistas subterráneas creadas en Ciudad de México y su relación con las fiestas que organizaban sus creadores en un bar y en un foro cultural entre los años 1985 y 1992. Esta investigación intenta evidenciar la producción editorial y la organización de espacios de encuentro como una estrategia de articulación de las escenas subterráneas irreverentes del período. De igual manera, permite comprender cuáles eran los códigos gráficos y conceptuales que resultaban de esta articulación gestada desde la marginalidad, siendo el humor, lo festivo y la insolencia sus formas de crítica social. De este texto pude extraer algunas pistas sobre cómo abordar el análisis visual de mis unidades de información.
- (04) *Extra Bold: una guía de campo no binaria antirracista inclusiva feminista para diseñadores gráficos* (Lupton, Kafei, Tobias, Halstead, Sales, Xia y Vergara, 2021) es una producción escrita colaborativa que incluye ensayos que conectan el diseño con el feminismo y el pensamiento no binario. Entre otras cosas, incluye entrevistas a diseñadorxs diversxs en distintas etapas de sus carreras como forma de explorar las estructuras de poder y posibles formas de transitarlas. Este libro permite observar los desafíos que afronta el diseño respecto al desdoblamiento de algunas de sus hegemonías en una escala cotidiana, construida desde la experiencia en primera persona de distintxs trabajadorxs, docentes y estudiantes del diseño. Gracias a esta lectura, explorar un dispositivo cultural concreto, que permita articular los problemas teóricos en una escala tangible y desde la especificidad de sus condiciones devino uno de los objetivos metodológicos de mi investigación.

## MENOS ESENCIA, MÁS CONTEXTOS

apuntes sobre hegemonía y disidencia en el diseño de comunicación visual

(antecedentes)

(05) *Quién escupió el asado*, (Pérez, 2019) es una investigación que pone el acento en recordar a quienes pervirtieron el régimen de sentidos que vigilan y reprimen la libertad del goce. Dicho por el autor, es un esfuerzo por «desenterrar de la memoria a quienes intentaron practicar un estado de ánimo libertario, frecuentando los márgenes clandestinos que trazó el orden de placeres heteroconvencionales en la reapertura democrática» (2019, p.10). Este texto supuso un antecedente fundamental para comprender las particularidades reivindicativas del Uruguay de la posdictadura y, más particularmente, para revalorizar el aporte de la subcultura local, que no pretendía ser aceptada por la cultura oficial y, por tanto, no se planteaban como su antítesis. Así, explorar las expresiones artísticas y los códigos utilizados por los jóvenes del *underground* de la época para cuestionar el orden establecido cobra un verdadero sentido. En esta recuperación, Diego Pérez colabora a arrojar luz a estas expresiones que han sido «omitidas dentro del arco de la resistencia a la dictadura y, por tanto, de la construcción de la memoria popular». A su vez, permite recuperar sucesos, discusiones y conflictos que también interesan en el relato histórico nacional y cuya omisión colabora a lecturas históricas lineales que cohesionan un vasto y heterogéneo movimiento nacional. A partir de este texto sumé a mi investigación el concepto de *subteraneidad* que me permitió acercarme a uno de los tantos abordajes posibles para comprender y posicionarse frente a la relación hegemonía/disidencia. Además, me permitió comprender el carácter polifónico de la resistencia local de esa época, encontrando cruces entre las demandas de las juventudes *punk*, *hippies* y rockeras con los discursos homosexuales, lésbicos y travestis de la época y cómo todas estas compartían algunas estrategias de resistencia, entre ellas, la autoedición de dispositivos gráficos para circular discursos de liberación expresiva y politización de los cuerpos y de la sexualidad. Frente a este hallazgo, tomé como referencia el marco temporal y la perspectiva de este texto y lo complementé con el estudio particular de los discursos homosexuales, lésbicos y travestis de la época y sus formas de expresión gráfica.

(06) *Marcas de género en el diseño tipográfico de revistas de moda* (Flesler, 2019) analiza la hegemonía discursiva del campo tipográfico y su incidencia en el diseño editorial desde una perspectiva de género. Resulta pertinente la forma en la que retoma las críticas feministas para analizar la producción discursiva del diseño moderno, centrada en la funcionalidad y la neutralidad. Este antecedente no sólo establece la relación entre el diseño, la funcionalidad y la neutralidad sino que deja abierta la puerta para comprender aún más sobre las maneras y las razones por las que esta relación se establece.

(07) *El arte queer del fracaso* (Halberstam, 2018) introduce las dimensiones de *low theory* (un término que adapta del trabajo de Stuart Hall) y *conocimiento popular* para explorar posibles fisuras a las trampas de las formulaciones binarias y conceptos convencionales de éxito. En ese sentido, trabaja en torno al concepto de *fracaso* como una forma de divergir de las expectativas de funcionamiento canónico en una sociedad capitalista heteronormativa. Este antecedente contribuyó enormemente a ajustar

(antecedentes)

mi lugar de investigadora y las preguntas de investigación que me hacía en torno a la producción gráfica local y su relación con los discursos de la disidencia sexual. De igual manera, me permitió comprender el valor de la dimensión afectiva para la construcción de conocimiento, aspecto que me hizo modificar y acotar mi campo de trabajo a uno atravesado por el conflicto, la improvisación, el desacuerdo y el error como bastiones de una experiencia fragmentada, en primera persona y que enmarcó la elaboración de estrategias de diseño orientadas a la construcción de un «espacio de disidencia». Es en base a eso que redefiní mi problema de investigación y me resitué en mi propia experiencia en torno al proyecto de la *Biblioteca Cuir* (EAC, 2023). De igual manera, conflicto, error, improvisación y desacuerdo acabaron formando parte de los conceptos que me permitieron valorar la tensión entre hegemonía y disidencia presentes en los casos de estudio que seleccioné.

(08) La compilación de investigaciones del ámbito de las ciencias sociales *Polifonías del sur: desplazamientos y desafíos de las ciencias sociales* (Alvarado, Pineda Muñoz y Correa Tello, 2017) reúne las experiencias de activistas e intelectuales de América Latina y el Caribe para elaborar diversos lugares de comprensión para pensar las Ciencias Sociales y abordar los desafíos epistemológicos contemporáneos. Así, sitúan ciertos desplazamientos epistemológicos identificados en la región, apuntando a la apertura de discontinuidades y rupturas para así decantar en polifonías de saberes situados. Este trabajo resultó de mi interés por la utilización, en este caso, del pensamiento feminista decolonial como herramienta epistemológica para ampliar el horizonte de indagación y resistir a las posturas academicistas de corte universalista en la producción de los saberes. Aquí la pluralidad del decir y la escucha se instalan como herramientas de la alteridad para el abandono de la herencia moderna, eurocéntrica y colonial. De igual manera, el abordaje hermenéutico se presenta como un posible vehículo de encuentro. Encontré en este texto fundamentos epistemológicos y metodológicos vinculados a mi posicionamiento como investigadora que guiaron mi abordaje del problema de investigación.

(09) *Teorías de la disidencia sexual: de contextos populares a usos elitistas. La teoría queer en América latina frente a las y los pensadores de disidencia sexogenérica* (González Ortuño, 2016) sugiere que, si bien la estigmatización y exclusión de las disidencias sexuales aparecen en todo el mundo, las formas de representación y de resistencia son localizadas culturalmente. Esto ha impulsado el interés por explorar cómo la construcción y circulación de ciertas corrientes de pensamiento de la disidencia sexual, cuyo origen proviene de Europa y Estados Unidos, se traducen e integran a la matriz simbólica, política y económica de nuestro continente. De igual manera, ha impulsado el interés por explorar qué posibilidades habilita esta integración para la transformación de los estándares heteropatriarcales instaurados por el orden moderno liberal capitalista (los roles generonormativos y las condiciones laborales y visión de éxito) y qué limitaciones o habilitaciones ofrece el contexto. Para eso, la autora insiste, entre otras cosas, en el sexo y el cuerpo como formas radicales de vida, de transformación y de creatividad, que imprimen valor sobre la vida cotidiana,

## MENOS ESENCIA, MÁS CONTEXTOS

apuntes sobre hegemonía y disidencia en el diseño de comunicación visual

(antecedentes)

facilitando el encuentro, la solidaridad y la rebeldía. Así, comprender qué tensiones o acuerdos se construyen específicamente en torno a la visualización del cuerpo y el sexo en el contexto particular de las prácticas analizadas en mi investigación fue una de mis inquietudes en este proceso.

- (10) *Contra la hegemonía en diseño: un inventario de tácticas* (Rispoli y Martínez Morant, 2016) ofrece una mirada disciplinar, enfocada en explorar y recopilar distintas tácticas que combaten la herencia hegemónica del diseño. En ese sentido, lxs autorxs se proponen explorar nuevos instrumentos conceptuales y operativos a los que lxs diseñadorxs pueden recurrir para afrontar una tarea mucho más compleja que el *problem-solving* tecnicista o la simple estetización de los artefactos. Para ello, este texto recopila distintos abordajes, tales como el diseño activista, diseño abierto, diseño inclusivo, diseño crítico-especulativo y lo que Manzini define como *diseño para la innovación social* (Manzini, 2015). Esta investigación me permitió evidenciar y confirmar una preocupación creciente por el cuestionamiento de la hegemonía en el panorama disciplinar actual y mapear algunas de las estrategias elaboradas hasta el momento.
- (11) *Graphesis* (Drucker, 2014) es un estudio sobre la producción visual de conocimiento. En una cultura saturada de pantallas que nos expone sistemáticamente a información de tipo visual, la autora expone la urgencia de comprender cómo estas imágenes estructuran nuestra relación con la información y cómo producen (más que transmiten) conocimiento, dan forma a nuestro comportamiento e incluso a nuestra identidad. Así, Drucker proporciona un lenguaje crítico descriptivo para el análisis del conocimiento gráfico. En un estudio interdisciplinario que fusiona las humanidades digitales con los estudios de medios y la historia del diseño gráfico, este texto describe los principios mediante los cuales los formatos visuales organizan el contenido significativo e incorporan valor semántico en su organización y estructuras. Este libro me permitió comprender la importancia de aprender a leer las estructuras argumentales de las formas gráficas que producen significado en nuestro día a día, más allá de los parámetros ya marcados por la tradición del diseño gráfico tales como la legibilidad y el estilo. Esto fue fundamental para ubicar mis expectativas como investigadora y la manera en la que seleccioné y analicé mis casos de estudio. En este libro, la autora opta por dejar de lado la atención a los trabajos de diseño gráfico que no estén directamente ligados a la visualización de datos. De igual manera, se enfoca específicamente en encontrar lenguajes críticos que predominan en el entorno en red (gráficos, interfaces digitales y otros formatos esquemáticos). Esto me dio la oportunidad de retomar sus hallazgos y cruzarlos con otros tipos de dispositivos visuales que circulan en un entorno material concreto, buscando qué discursos subyacen de sus estructuras formales.
- (12) *Transiciones democráticas, violencia policial y organizaciones homosexuales y lésbicas en Buenos Aires y Montevideo* (Sempol, 2014) fue otro de los antecedentes fundamentales de esta investigación. A través de este trabajo logré contextualizar la progresión histórica de las conceptualizaciones en torno a la sexualidad en el Uruguay

(antecedentes)

de la posdictadura y las distintas posturas, estrategias y llamados de acción que las resistencias regionales (Uruguay y Buenos Aires) articularon. Esto fue fundamental para confirmar el carácter coyuntural e histórico de la relación disidencia/hegemonía. Además, me permitió conocer las oportunidades y las limitaciones de dos modelos distintos. Por un lado, la perspectiva deconstructivista de las organizaciones uruguayas de los 80 implicaba «vivir con la contradicción permanente de afirmar y negar en un mismo acto el punto de partida identitario [lo que, por momentos, supuso] un marco demasiado abstracto, lo que generó problemas para resonar, algo que condenó a Homosexuales Unidos (HU) a tener un número reducido de militantes y poca llegada dentro de la propia colectividad homosexual» (2014, p.135). Por otro lado, la tendencia internacional del uso de estrategias identitarias de los 90 terminó «generando formulaciones esencialistas de las identidades y despolitizando las diferencias al asumirlas como naturales y no como un efecto del discurso de poder» (2014, p.135). Esto, muchas veces, silenciaba la bisexualidad y las inestabilidades identitarias propuestas, más adelante, por las organizaciones *queer* en Estados Unidos.

- (13) *De metonimias y metáforas sobre géneros y corporalidades travestis en la prensa digital local* (Zambrini, 2013) es una investigación cualitativa que se propone analizar las representaciones de las corporalidades travestis en la prensa digital argentina. Si bien, a diferencia de mi trabajo, éste se propone analizar la presencia de estereotipos de género asociados específicamente a las identidades travestis, el enfoque postestructuralista (Butler, 2001) utilizado para repensar la construcción social de las identidades de género constituyó una referencia para mi análisis.
- (14) *De la homosexualidad de Estado a la Disidencia Sexual: Políticas sexuales y postdictadura en Chile* (Rivas San Martín, 2011) me permitió reflexionar en torno a los procesos de universalización metafórica que sufren las reivindicaciones particulares en contextos democráticos. En su texto, Rivas San Martín plantea —en palabras de Mouffe— que el consenso democrático «existe como un resultado temporario de una hegemonía provisional» (2011, p.5) que genera necesariamente determinadas formas de exclusión de lo que queda fuera de esa hegemonía, produciendo «clausuras del espacio democrático» (2011, p.5) y erradicando la pluralidad como posibilidad. En ese marco, resultó interesante explorar, en el contexto de mi investigación, de qué manera se sostienen las coexistencias de la diferencia: desde el disenso y los conflictos antagonistas *por resolver* hasta las diferencias que quedan excluidas bajo el «velo de la racionalidad o la moral» (2011, p.5) y son aplastadas por las expectativas de un consenso perpetuo. En ese sentido, y desde una mirada institucional concretamente, este texto me invitó a reflexionar sobre cómo los programas estatales o institucionales de *inclusión* o *diversidad* se integran a las premisas de la «No-Discriminación» (2011, p.5), a la vez que generan, inevitablemente, algunos amarres institucionales propios del contexto de consenso.
- (15) La lectura de *Microfísica del poder* (Foucault, 1979) me permitió, antes que nada, definir una perspectiva de análisis posestructuralista, que concibe el poder como una realidad

## MENOS ESENCIA, MÁS CONTEXTOS

apuntes sobre hegemonía y disidencia en el diseño de comunicación visual

(antecedentes)

inextinguible y que circula, de manera inevitable, en todos los ámbitos y relaciones de la sociedad. De igual manera, en este texto el autor establece a la resistencia como una práctica cotidiana que se sitúa en la microescala de las instituciones y otras formas de relacionamiento. En este sentido, si bien Foucault identifica la relación entre el poder y el capital, el autor insiste en que la dominación capitalista no se concentra únicamente en el Estado y en el poder policial como fuerza represora y coercitiva de las protestas sociales contra el orden dominante. Por el contrario, él afirma que el poder excede sus formas puramente represivas y se expresa de manera relacional y transversal en todos los intersticios de la sociedad. De ahí mi interés por analizar un espacio institucional concreto donde se propone la instalación de un dispositivo visual que integra producciones gráficas *cuir*. Esto me permitirá explorar cómo circula el poder y cómo el diseño se integra a ese diálogo. Si bien, como planteaba en los primeros párrafos de este apartado, asistimos a una actualidad política que cada vez más se interesa por la integración de la perspectiva de género a distintos ámbitos de la cultura y la sociedad y, por consecuencia, asistimos a una ampliación de la cota disciplinar asociada a la sexualidad, es importante comprender a qué microprácticas de dominación se enfrentan las identidades no heteronormativas y, con ellas, lxs diseñadorxs que pretenden flexibilizar su lugar de práctica en este sentido. Básicamente, desde esta perspectiva, el interés de mi investigación no estaría ligado a *estar por o contra* de los principios modernos y capitalistas que hoy regulan las hegemonías sexuales y disciplinares sino que apuntaría a identificar sus orígenes, su contingencia y su arbitrariedad a fin de dar cuenta de sus límites y, consecuentemente, imaginar algunas alternativas. En este contexto, «hegemonía» y «dissidencia» dejan de ser estructuras fijas y antagónicas y se vinculan estrechamente a través de las instituciones y las personas a la hora de participar en el proceso global regido por el sistema económico dominante.

A partir de los antecedentes presentados respaldo la pertinencia de los nodos teóricos que planteo en esta investigación, a la vez que confirmo la necesidad de complementar estas miradas ya existentes desde la especificidad del diseño de comunicación visual, con un enfoque postestructuralista que guíe el análisis discursivo y gráfico de algunas expresiones de la disidencia sexual en nuestro territorio nacional y su relación con el Estado y la institucionalidad.

PROBLEMA

el interés por liderar y promover  
al» —tanto en la esfera activista e  
ne una oportunidad para proyectar  
del capitalismo y dejen entrar la  
cción de conocimiento académico/  
culo para la disciplina del diseño,

dad, el consenso, la velocidad, la  
nuestra práctica expectativas de  
art Hall (1986), nos llevan a operar  
dicaciones particulares automáti-  
simbólicos y afectivos cuando se  
cular, como si existieran fórmulas  
íticos, estéticos o metodológicos)  
ática en cualquier contexto proyec-  
de las luchas sociales (en términos  
del globo) peligra de sistematizar

y restringir la experimentación disciplinar (es decir, la búsqueda de nuevas líneas de sentido que permitan ampliar la cota de la hegemonía disciplinar) diluyendo la posibilidad del disenso, del entrevero y del error como estrategias viables para los procesos de exploración y creación.

El encuentro cara a cara de dos modos de «gestión» de las identidades no sexogenéricas (la institucional y la no institucional) introduce una suerte de nuevo ritual que reemplaza la interpelación moderna por un nuevo «reconocimiento» de esxs mismxs disidentes, que se construye bajo los protocolos del capitalismo contemporáneo y el consenso democrático. Así, la integración de la disidencia al plano institucional, académico y mercantil local está atravesada por intereses y aspiraciones que son los que modelan la actualización de la hegemonía y, por tanto, la producción de nuevos sesgos o formas de exclusión en los distintos contextos sociales.

La interacción entre disidencia y hegemonía en una sociedad capitalista se expresa de formas muy particulares en base a dimensiones históricas, geográficas, económicas, simbólicas y

(antecedentes)

inextinguible y que circula, de m  
 ciedad. De igual mane  
 práctica cotidiana que  
 de relacionamiento. E  
 poder y el capital, el a  
 únicamente en el Esta  
 de las protestas social  
 el poder excede sus fo  
 y transversal en todos  
 un espacio institucion  
 visual que integra pro  
 circula el poder y cómo  
 en los primeros párra  
 cada vez más se intere  
 ámbitos de la cultura y  
 de la cota disciplinar a  
 croprácticas de domin  
 ellas, lxs diseñadorxs  
 Básicamente, desde es  
 a *estar por o contra* d  
 hegemonías sexuales  
 su contingencia y su a  
 mente, imaginar algun  
 dejan de ser estructura  
 las instituciones y las  
 por el sistema econón

A partir de los antecedentes presentados respaldo la pertinencia de los nodos teóricos que planteo en esta investigación, a la vez que confirmo la necesidad de complementar estas miradas ya existentes desde la especificidad del diseño de comunicación visual, con un enfoque postestructuralista que guíe el análisis discursivo y gráfico de algunas expresiones de la disidencia sexual en nuestro territorio nacional y su relación con el Estado y la institucionalidad.

## 2

## PROBLEMA

\*  
\*  
\*

LA ESCENA política actual y el incremento del interés por liderar y promover actividades en torno a la «inclusión» y a la «diversidad sexual» —tanto en la esfera activista e independiente, como en la institucional y empresarial— supone una oportunidad para proyectar abordajes de diseño que cuestionen la abstracción heredada del capitalismo y dejen entrar la complejidad de la existencia humana en los procesos de producción de conocimiento académico/disciplinar. En igual medida, esto supone un desafío mayúsculo para la disciplina del diseño, sus estudiantes, docentes y profesionales dado que:

La exigencia capitalista en torno al orden, el rigor, la legibilidad, el consenso, la velocidad, la eficiencia y la universalización imprimen sobre nuestra práctica expectativas de funcionamiento des-situado que, como plantea Stuart Hall (1986), nos llevan a operar en un alto nivel de abstracción como si las reivindicaciones particulares automáticamente produjeran los mismos efectos teóricos, simbólicos y afectivos cuando se traducen de un contexto específico a otro. En particular, como si existieran fórmulas disciplinares (recursos teóricos, discursivos, analíticos, estéticos o metodológicos) que pudiéramos aplicar y replicar de manera sistemática en cualquier contexto proyectando resultados similares. Así, la normalización de las luchas sociales (en términos de repetición y reverberación a lo largo y ancho del globo) peligra de sistematizar y restringir la experimentación disciplinar (es decir, la búsqueda de nuevas líneas de sentido que permitan ampliar la cota de la hegemonía disciplinar) diluyendo la posibilidad del disenso, del entrevero y del error como estrategias viables para los procesos de exploración y creación.

El encuentro cara a cara de dos modos de «gestión» de las identidades no sexogenéricas (la institucional y la no institucional) introduce una suerte de nuevo ritual que reemplaza la interpelación moderna por un nuevo «reconocimiento» de esxs mismxs disidentes, que se construye bajo los protocolos del capitalismo contemporáneo y el consenso democrático. Así, la integración de la disidencia al plano institucional, académico y mercantil local está atravesada por intereses y aspiraciones que son los que modelan la actualización de la hegemonía y, por tanto, la producción de nuevos sesgos o formas de exclusión en los distintos contextos sociales.

La interacción entre disidencia y hegemonía en una sociedad capitalista se expresa de formas muy particulares en base a dimensiones históricas, geográficas, económicas, simbólicas y

## MENOS ESENCIA, MÁS CONTEXTOS

apuntes sobre hegemonía y disidencia en el diseño de comunicación visual

(problema)

afectivas específicas. Por tanto, la proyección de cualquier intervención estratégica en la producción de significados y en la disputa por el sentido, depende de la consideración de las condiciones de ejecución, gestión y difusión, su vínculo con los procesos de crecimiento y consumo mercantil, con los discursos instalados por las políticas públicas vigentes y las redes de afecto, de enemistad y tensión en las que se alberga esta interacción.

En ese sentido, identificar qué acuerdos establecen las producciones culturales disidentes con la hegemonía para su propia subsistencia e integración permite comprender, con mayor claridad y consciencia, la potencialidad que asume la cultura y, en particular, la disciplina del diseño de comunicación visual en la dinámica hegemónica de reproducción de desigualdades y/o en la imaginación de nuevas fisuras discursivas y estéticas. De igual manera, permite evidenciar el carácter circunstancial de la práctica del diseño y de su función resistente.

Para esto, en esta investigación me propongo estudiar las formas en las que la propia historia del diseño, su relación con los discursos de la Modernidad y la productividad disciplinaria del capitalismo globalizado colaboran a sedimentar expectativas disciplinares que intervienen activamente en la tensión entre la dinámica hegemónica de reproducción de desigualdades y la imaginación de nuevas fisuras discursivas y estéticas vinculadas a la sexualidad, dentro y fuera de la institucionalidad. Para esto, estudiaré algunas instancias discursivas de la disidencia sexogenérica de nuestro país y su relacionamiento con el aparato estatal.

### Objeto de estudio

La expresión gráfica y discursiva de la relación entre disidencia y hegemonía sexual presentes en el diseño e instalación de la *Biblioteca Cuir*—dispositivo expositivo alojado en el Espacio de Arte Contemporáneo de Montevideo entre noviembre del 2023 y febrero del 2024— y en *Lady Ventosa*—revista *subte* realizada en el Uruguay de la posdictadura—.

### Preguntas directrices

¿El diseño de comunicación visual opera activamente en la tensión entre la dinámica hegemónica de reproducción de desigualdades y la imaginación de nuevas fisuras discursivas y estéticas vinculadas a la sexualidad?

¿El sentido y las maneras en que los dispositivos gráficos construyen su función disidente depende directamente de la red de relaciones y la serie de acuerdos, tensiones y construcciones simbólicas y subjetivas que surgen de su contexto específico?

(problema)

### **Preguntas de investigación**

¿De qué manera los discursos de la Modernidad y la productividad disciplinaria del capitalismo globalizado operan en la interacción entre disidencia y hegemonía, dentro y fuera de la institucionalidad en las prácticas del diseño de comunicación visual?

¿Qué tensiones, acuerdos y conceptualizaciones se están construyendo entre la disidencia y la hegemonía para la integración de los discursos de las identidades no sexogénicas en espacios institucionales y de qué manera esto se expresa en la práctica del diseño?

¿Cuál es el potencial que tiene la producción gráfica para reimaginar la exigencia capitalista y la tradición histórica disciplinar que sistematizan y enmarcan los modos y las formas de trabajo para así atender a la particularidad discursiva, material, simbólica y afectiva de los contextos de intervención?

### **Objetivo general**

Comprender el potencial de dos prácticas de diseño desarrolladas en nuestro país —una a fines de los 80 y otra en el 2023— para reimaginar la productividad disciplinaria del capitalismo globalizado y proponer nuevas fisuras discursivas y estéticas vinculadas a la disidencia sexual, dentro y fuera de la institucionalidad.

### **Objetivos específicos**

- (1) Comprender de qué manera los discursos de la Modernidad y la productividad disciplinaria del capitalismo globalizado operan en la interacción entre disidencia y hegemonía en las prácticas de diseño incorporadas en la realización de la *revista subte Lady Ventosa* de fines de los años 80 y en la instalación de la *Biblioteca Cuir* a fines del 2023 en el Espacio de Arte Contemporáneo.
- (2) Recuperar las circunstancias y el contexto específico de las prácticas de diseño mencionadas para comprender de qué manera sus discursos y estrategias gráficas construyen su sentido disidente
- (3) Describir y problematizar la serie de tensiones, acuerdos y conceptualizaciones que se construyen entre la disidencia sexual y la institucionalidad en dichas prácticas.

MENOS ESENCIA, MÁS CONTEXTOS

apuntes sobre hegemonía y disidencia en el diseño de comunicación visual

u capacidad de contribuir (o no) a la cultura de la sexualidad hetero- cosas están en tensión a la hora de en el primer capítulo reflexionaré ectiva que busca desesencializar is que desde sus antagonismos.

nder algunas de las estructuras de discursos de dos de las principales pitalismo y la heteronormatividad. ar algunas pistas que me permitan e la Modernidad han sedimentado día de hoy operan como fórmulas tra práctica.

s discursivas que surgieron como latinoamericano de los 80-90. Este instancial, contingente y relacional nera, me permitirá justificar la ne- e las distintas expresiones políticas ar «la forma en la que los actores

construyen sus recursos culturales y comprender cómo definieron problemas, enemigos y aliados y cómo actuaron operativizando una estrategia concreta» (Sempol, 2014, p.101).

### 3.A. HEGEMONÍA Y DISIDENCIA: DOS CARAS DE LA MISMA MONEDA

Años de teoría marxista han contribuido a la construcción de una tradición académica que supone que la explicación de las relaciones de clase, raza y género consiste en identificar y categorizar sucesos bajo los rótulos de «hegemónicos» o «subalternos». Néstor García Canclini (1984) comenta que, en el entorno de los años 70,

el avance de movimientos políticos alternativos y la inserción esperanzada de intelectuales en ellos fomentaron una exageración opuesta a la del decenio anterior: se insistió tanto en la contraposición de la cultura subalterna y la hegemónica y en la

N



## 3

## MARCO TEÓRICO

\*  
\*  
\*

ANALIZAR EL potencial político del diseño y su capacidad de contribuir (o no) a la amplificación de los parámetros políticos establecidos por la cultura de la sexualidad heteronormativa exige problematizar cómo circula el poder y qué cosas están en tensión a la hora de pensar al diseño desde una función de resistencia. Para eso, en el primer capítulo reflexionaré brevemente sobre hegemonía y disidencia desde una perspectiva que busca desesencializar estos conceptos y comprenderlos desde sus interacciones más que desde sus antagonismos.

Los capítulos posteriores se enfocarán en comprender algunas de las estructuras de significación que se han proyectado como consecuencia de los discursos de dos de las principales instituciones de validación hegemónica de nuestro tiempo: el capitalismo y la heteronormatividad.

Para eso, en el segundo capítulo intentaré recuperar algunas pistas que me permitan comprender cómo el capitalismo globalizado y los discursos de la Modernidad han sedimentado algunas hegemonías en las prácticas del diseño que hasta el día de hoy operan como fórmulas y «verdades disciplinares» que enmarcan gran parte de nuestra práctica.

En el tercer capítulo observaré distintas instancias discursivas que surgieron como estrategias alternativas a la heteronormatividad en el contexto latinoamericano de los 80-90. Este panorama polifónico me permitirá establecer el carácter circunstancial, contingente y relacional de las formas que ha tomado la disidencia sexual. De igual manera, me permitirá justificar la necesidad de conocer el proceso de enmarcamiento específico de las distintas expresiones políticas respecto a las identidades no sexogénicas para contextualizar «la forma en la que los actores construyen sus recursos culturales y comprender cómo definieron problemas, enemigos y aliados y cómo actuaron operativizando una estrategia concreta» (Sempol, 2014, p.101).

### 3.A. HEGEMONÍA Y DISIDENCIA: DOS CARAS DE LA MISMA MONEDA

Años de teoría marxista han contribuido a la construcción de una tradición académica que supone que la explicación de las relaciones de clase, raza y género consiste en identificar y categorizar sucesos bajo los rótulos de «hegemónicos» o «subalternos». Néstor García Canclini (1984) comenta que, en el entorno de los años 70,

el avance de movimientos políticos alternativos y la inserción esperanzada de intelectuales en ellos fomentaron una exageración opuesta a la del decenio anterior: se insistió tanto en la contraposición de la cultura subalterna y la hegemónica y en la

(marco teórico)

necesidad política de defender la independencia de la primera, que ambas fueron pensadas como exteriores entre sí. (1984, p.71)

De esta manera, se construye uno de los grandes supuestos que sostiene parte de la elaboración teórica de las últimas décadas en torno a los procesos sociales. La cultura hegemónica tiene la tarea de dominar y la cultura subalterna la de resistir por lo que, a priori, no tendríamos nada que buscar por fuera de los márgenes de esas designaciones.

Sin embargo, algunos hechos, como el «renovado interés científico por los procesos de consumo, comunicación y organización popular» (García Canclini, 1984, p.72) impulsan la revisión de este modelo, develando que la autonomía y la reproducción del orden impuesto funcionan como dos caras de la misma moneda. Lo hegemónico y lo subalterno, más que propiedades intrínsecas de discursos y prácticas, deberían ser consideradas como «modalidades, ambiguas y transitorias de los conflictos que las vinculan» (1984, p.72).

En diálogo con esta postura está la producción teórica foucaultiana, que analiza la circulación del poder y afirma que, a diferencia de los discursos marxistas más radicales, éste no se halla concentrado en el Estado, sino que circula por toda la sociedad. En otras palabras

la dominación y explotación capitalista no se encuentra sólo o de forma predominante en el poder policial que reprime las protestas sociales contra el orden dominante y garantiza la dominación coercitiva del capital, sino que (...) excede el poder puramente represivo para inmiscuirse en todos los intersticios de la sociedad capitalista. (Fair, 2010, p.16)

Esta afirmación indicaría que para comprender las formas del poder no debemos necesariamente observar «la violencia de la clase capitalista que mediante la propiedad privada esclaviza a la clase obrera» (Fair, 2010:16) sino que, por el contrario, sería pertinente analizar el poder de forma relacional y transversal, en las distintas instituciones y micro prácticas del cuerpo social. Esto nos permitiría comprender los mecanismos de perpetuación de los discursos de dominación gubernamental en sus distintos ámbitos y contextos específicos.

De esta manera, la búsqueda debería ser menos *LA lucha revolucionaria y esencialista contra la supremacía del capital y el aparato del Estado* y más *una lucha contra las diversas formas de dominación en las relaciones sociales*. En palabras de Foucault (1996),

es sin dudas prudente no tratar acerca de la racionalización de la sociedad o de la cultura como un todo, sino analizar ese proceso [el de la circulación del poder] en varios dominios, que se arraigan cada uno de ellos en una experiencia fundamental: locura, enfermedad, muerte, crimen, sexualidad, etc. (p.19).

Foucault (2010) incluso abandona la expectativa de oposición posmoderna a todos y cada uno de los discursos de la Modernidad o la Ilustración y defiende la necesidad de «señalar su singularidad, contingencia y arbitrariedad» (2010, p.18) para así habilitar la desestabilización de sus márgenes.

En diálogo con esto, el sociólogo Guillermo M. Quiña (2011) señala —en el trabajo de numerosos científicos sociales que se preocupan por analizar el interaccionismo simbólico— la

(marco teórico)

aparición del concepto de *negociación* para comenzar a pensar y reconocer la diferencia, la tensión y el conflicto en el campo político y cultural:

La importancia asignada a la negociación se asienta en la posibilidad que tendrían los actores sociales de intervenir creativamente en una relación de fuerzas (...) con otros actores sociales o institucionales. Se pretende así construir una perspectiva crítica que contemple que las significaciones identitarias no son impuestas sino fruto de la intervención de estos actores en los intersticios del poder. (Quiña, 2011, p.100)

Si bien este término permite comenzar a integrar la dimensión de conflicto al análisis, es fundamental comprender las circunstancias simbólicas y materiales desde las cuales se construyen acuerdos. La negociación como instrumento aparece en contextos donde priman desiguales posiciones hegemónicas y subalternas por lo que es una posibilidad que

se impone en condiciones de desigualdad, bajo la apariencia de una igualdad original (sobre la que se asienta toda posibilidad de sujetos que “negocian”) y que resulta ser la forma que tiene lo hegemónico de agenciar las prácticas de los sujetos subalternos en favor de su propia reproducción. (Quiña, 2011, p.100)

De igual manera, se perfigura, con el mismo concepto de *negociación*, la uniformidad y unidimensionalidad de aquello que es negociado «cerrando las puertas de la comprensión a lo que no se sujete a tal “negociabilidad”(…). [Según este autor, el concepto de “negociación” es problemático] desde el momento en que, al consolidarse, excluye el elemento contradictorio que forma parte de la propia práctica (Quiña, 2011, p.100)».

En cualquiera de los casos, este planteo permite distinguir dos cosas fundamentales que dialogan coherentemente con las perspectivas de análisis de García Canclini (1984) y Foucault (1996) anteriormente mencionadas respecto al abandono de los esencialismos asociados a lo subalterno y lo hegemónico. Por un lado, permite recuperar la posibilidad de pensar en conflictos irresueltos y que no conducen, necesariamente, a nuevas sedimentaciones del orden. Por otro, permite pensar en articulaciones y negociaciones de conflictos que sí son constitutivas de lo hegemónico. Esto insta a «concebir a los sujetos subalternos en la doble posibilidad de participar e integrar resistencias así como también de intervenir en procesos netamente reproductores del orden hegemónico» (Quiña, 2011, p.100).

Esta cuestión fronteriza, desesencializa los discursos y enfoca el músculo teórico/práctico en la detección de las estructuras de significación dominantes y los «acontecimientos que nos condujeron a constituirnos, a reconocernos como sujetos de lo que hacemos, pensamos, decimos» (Foucault, 1996b, p.104-105). Esta «inestabilidad» plantea un desafío mayúsculo en tiempos donde el sistema económico imprime, cotidianamente, expectativas de coherencia, ordenamiento, claridad y transparencia. ¿Cómo abordamos el movimiento, lo fragmentado, lo irresuelto, lo ambiguo? ¿Qué sucede con los espacios intermedios? ¿Puede mantenerse la independencia, la especificidad de las luchas parciales y, a la vez, superarse la fragmentación social en que el capitalismo basa el control multifocalizado de los conflictos?

Para responder estas preguntas exploraré, en los dos capítulos siguientes, dos de las estructuras de verdad dominantes que operan en el diseño al momento de conceptualizar

(marco teórico)

fisuras discursivas y estéticas vinculadas a la sexualidad, dentro y fuera de la institucionalidad. Estas estructuras son: los discursos de la Modernidad y la productividad disciplinaria del capitalismo globalizado y algunos discursos de la disidencia sexogenérica en algunos países de la región.

### 3.B. DISEÑO Y CAPITALISMO: UN ROMANCE CON HISTORIA

Los datos «no tienen una forma visual inherente que simplemente dé lugar a una expresión gráfica» (Drucker, 2014, p.7) sino que las prácticas de diseño y los conceptos de visión tienen una historia y «están arraigados en las actitudes de sus épocas y culturas como supuestos que guían la producción y el uso de imágenes para el conocimiento científico o humanístico» (Drucker, 2014, p.19).

Tres siglos de este sistema económico dominante condicionan día a día, segundo a segundo, nuestra experiencia vital, nuestra memoria, nuestra percepción, nuestras exigencias, expectativas y capacidades de imaginar alternativas. Es esa presencia confirmada pero, muchas veces, naturalizada con la que negociamos permanentemente.

Guillermo M. Quiña (2011) plantea un abordaje analítico que problematiza la cultura y su relación con los mecanismos de reproducción ampliada del capital en el marco del «giro cultural» del capitalismo contemporáneo. Básicamente, invita a pensar cómo la cultura se relaciona con formaciones, tradiciones e instituciones, no sólo en términos simbólicos sino también a través de sus economías.

Teniendo en cuenta que lxs diseñadorxs intervenimos directamente en la cultura mediante la elaboración de dispositivos visuales que proponen formas muy concretas de construcción y presentación de información y experiencia, es preciso intentar comprender las disputas de sentido en las que se insertan nuestras prácticas cotidianamente.

En este marco, demostrar cómo el diseño y el capitalismo están históricamente relacionados, cuáles han sido los efectos de esta relación y, en particular, cuáles son algunas de las hegemonías que se instalan, se uniformizan y se actualizan permanentemente en la práctica del diseño a nivel mundial, es fundamental.

A decir de Pater (2021), lxs diseñadorxs traducimos «la confusa realidad de la existencia humana en formas manejables y legibles. Por crear categorías, estándares y documentos, el diseño sirve como una extensión de la burocracia por la cual se gobiernan el Estado Nación y las economías de mercado» (Pater, 2021, p.126).

Desde las primeras tablillas de arcilla que oficiaban de registros financieros y de propiedad en sociedades agrícolas primitivas es que el diseño y el ordenamiento de la información están al servicio del mercado y el desarrollo económico. Aún si esto parece lejano, muchos de los dispositivos visuales con los que nos relacionamos cotidianamente retoman y actualizan criterios de diseño cuyo origen podría *rutearse* a estos primeros gestos de expansión del mercado internacional en el marco del capitalismo.

En un contexto de expansión económica y globalización, el mantenimiento de ciertos acuerdos gráficos a lo largo del globo facilita los intercambios entre desconocidxs y personas de

(marco teórico)

distintos lugares pero, a su vez, debilita profundamente las relaciones personales y la aparición e integración de aquello que no responde a ese ceñido guión.

La normalización de la vida social como resultado de las exigencias de un sistema económico global voraz disciplina y sistematiza las prácticas de diseño y diluye la posibilidad del disenso, del entrevero y del error como partes de los procesos de creación.

Entonces, cabe preguntarse: ¿cuáles son las expresiones del «diseño confiable» y cómo modelan nuestra relación con el mundo? ¿Cuáles son los códigos del poder y la dominación dentro del capitalismo?

A continuación retomaré los desarrollos conceptuales de lxs diseñadorxs Rubén Pater (Holanda, 1977) y Johanna Drucker (EEUU, 1952)<sup>1</sup> para identificar y extraer algunas de las hegemonías gráficas que el capitalismo ha instalado y que lxs diseñadorxs muchas veces reproducimos y actualizamos en nuestra propia práctica. Estas pistas serán utilizadas posteriormente en mi análisis como ventana a partir de la cual pensar la relación entre las prácticas estudiadas y la hegemonía gráfica.

### 3.B.1. Método, fiabilidad y autoridad

Tal y como plantea Rubén Pater (2021), «las sociedades económicas complejas dependen de un orden numérico consistente [y, para eso] una notación y codificación confiables son esenciales» (2021, p.25). Ningún sistema económico centralizado «puede funcionar sin diseñadores como escribas que proporcionen el lenguaje gráfico que genere confianza y autoridad» (2021, p.39).

Este rol particular del diseño que surge en la modernidad pone el acento en la planificación, organización y ejecución de conceptos a escala industrial para la elaboración de «herramientas que son indispensables para gobernar las economías y organizar la producción industrial» (Pater, 2021, p.77). Así, documentos como gráficos, diagramas, mapas, formularios, manuales y directrices de uso deben diseñarse para lucir confiables, consistentes, legibles y oficiales.

En la segunda mitad del siglo XIX, la idea de que el diseño «era una profesión calificada cuyos principios eran gráficos, no pictóricos, y cuyo “lenguaje” se basaba en una analogía con el lenguaje verbal» (Drucker, 2014, p.33) comenzó a ganar terreno. De allí surgieron, entre otras cosas, múltiples manuales tipográficos que centraban sus contenidos en información técnica sobre composición, elección tipográfica, grillas y retículas. En la primera mitad del siglo XX, el auge del pensamiento moderno cautiva al mundo del arte visual, estableciendo a la abstracción visual como sistema formal.

<sup>1</sup> Este apartado de mi marco teórico destinado a identificar las hegemonías dentro del diseño estuvo mayoritariamente articulado a partir de los desarrollos de una autora *yankee* (Johanna Drucker) y un autor holandés (Rubén Pater). Si bien estas lecturas son *extranjeras*, pienso que los planteos propuestos por estxs autorxs pudieron localizarse al ser articulados con las prácticas de diseño seleccionadas y las perspectivas de otrxs autorxs del país y de la región. En este cruce, se pudo ver cómo operan estas «verdades disciplinares globales» en la especificidad de las prácticas analizadas.

(marco teórico)

La idea de que el arte visual pudiera tener un método que produjera resultados fiables y repetibles le daba un aire de autoridad. Los artistas no sólo estaban interesados en las apasionantes posibilidades visuales de trabajar con formas reductivas (“abstractas”) (...) o con elementos “puramente formales” (“no representacionales”), sino que también estaban interesados en articular lo que creían que eran principios “universales” de la forma visual. (Drucker, 2014, p.34)

Si bien esto no es representativo de todo lo que sucedía en el ámbito del diseño, sí nos permite situar los orígenes de algunas tendencias metodológicas y objetivos disciplinares que al día de hoy siguen resonando con mucha vigencia. En concreto, figuras como Wassily Kandinsky y Paul Klee —quienes compartieron una experiencia formativa en la escuela de la Bauhaus a principios de la década del 1920— dieron voz a estas ideas, elaboraron algunos de los primeros escritos teóricos sobre el tema y se conectaron con instituciones soviéticas que estaban trabajando en líneas similares.

Este interés por métodos formales era parte de una sensibilidad cultural más amplia, cuyos intentos por formalizar la representación visual del pensamiento en la lógica, la lingüística y los análisis estructuralistas se expresaban en todos los dominios culturales y las ciencias sociales (Drucker, 2014, p.35). Así, la frase *languages of form* «adopta estos formalismos como parte de los cursos básicos de comunicación gráfica. Sus raíces están en el plan de estudios de la Bauhaus desarrollado por estos artistas-diseñadores deseosos de producir un enfoque sistemático de la alfabetización visual» (Drucker, 2014, p.35).

La tendencia por la búsqueda de un *método fiable* colaboró a la instalación de una *expectativa realista* en la visualización de información que reposa sobre conceptos de *verdad*, *rigurosidad* y *transparencia* que colaboran a instalar la *validez* y la *autoridad* de ciertos discursos. Esto sienta las bases en la práctica del diseño mundial, introduciendo y estableciendo formas visuales muy concretas de producción de conocimiento.

Las expectativas de fiabilidad y de autoridad que ciñen la documentación del conocimiento a formatos de diseño «inmaculados» nos llevan a reproducir estos métodos ya conocidos y comprobados como forma de validación de nuestras propias prácticas. A decir de Jack Halberstam (2018),

el deseo de ser tomado en serio es precisamente lo que lleva a la gente a seguir los caminos ya probados de la producción del conocimiento (...). De hecho, términos como “serio” y “riguroso” suelen ser palabras de la jerga académica, y de otros contextos, para lograr una corrección disciplinaria; señalan una manera de formar y de aprender que confirma lo que ya se sabe según los métodos aceptables del saber. (2018, p.18)

Así, la expectativa de producción de conocimiento «serio» y «riguroso» —propio del pensamiento científico y económico— es una técnica disciplinante del poder moderno que «depende y despliega la normalización, las rutinas, las convenciones, la tradición y la regularidad, y produce expertos y formas administrativas de gobernanza» (Halberstam, 2018, p.20). La famosa corrección disciplinaria exige y defiende formas de entrenamiento y aprendizaje muy concretas que confirman «lo que ya sabemos» y que poco lugar dejan para los desvíos, las fantasías y otras derivas.

(marco teórico)

Así, acordar con los métodos fiables del diseño se vuelve casi obligatorio. Lxs diseñadores controlamos la información mediante el uso del lenguaje visual y escrito de la autoridad.

### 3.B.2. Simplificación

La simplificación es otra de las herencias del diseño cuyo origen podríamos conectar con el desarrollo económico. Siguiendo el planteo de Pater (2021) «el campo de la economía a menudo habla a través del lenguaje de las matemáticas, y nos hemos acostumbrado tanto a él que es difícil imaginar formas alternativas de visualizar» (Pater, 2021, p.107).

La práctica cartográfica como una estrategia capitalista de control financiero y militar permite visualizar cómo la simplificación responde a una codificación específica que, en este caso, responde a una perspectiva capitalista de la tierra. En la época colonial, los mapas catastrales «eran necesarios para una tributación más precisa de la tierra» (2021, p.110). Teniendo en cuenta que aquí lo único que importaba era conocer su ubicación geográfica, su tamaño para proyectar su fragmentación, los ingenieros que medían las parcelas de tierra tendían a simplificarlas, dibujándolas más regulares y geométricas de lo que realmente eran.

Esta tendencia a la simplificación estaba orientada a la medición y al control de la propiedad. Para ello, «la tierra fue aplanada, rediseñada y estandarizada a través del acto de mapeo. James C. Scott señala que dibujar el contorno de un terreno y medirlo no dice nada sobre el suelo, la flora, la fauna, el significado cultural y los muchos tipos de otras formas de valor que representa» (Pater, 2021, p.112).

Si prestamos atención, la mayoría de los mapas que utilizamos en la actualidad no han variado mucho en su forma, la descendencia de las prácticas cartográficas coloniales es clara. «Si el Norte está “arriba”, se trata de un vestigio de mapas inventados en el norte de Europa. Si el Océano Atlántico está en el centro-izquierda, se debe al interés europeo en las rutas marítimas entre América y Europa» (Pater, 2021, p.117).

Teniendo en cuenta que, en la actualidad, «muchos diseñadores y artistas ven valor estético en la simplicidad» (Pater, 2021, p.107) heredada de estas épocas, es importante comprender que ésta establece «modelos de realidad» muy específicos, que simplifican y acentúan el valor de las cosas de este mundo según perspectivas concretas. La expectativa de ordenamiento y control del mundo social que hoy sigue enmarcando el interés por usar recursos gráficos que tienden a la sobre simplificación, puede colaborar a descontextualizar, recortar e invisibilizar la complejidad propia de las relaciones sociales, la pluralidad y los procesos de violencia perpetuados por los discursos de poder.

La normalización de las estrategias visuales de organización de la información que utilizamos cotidianamente colabora a la dominación y naturalización de aquellos discursos que las enmarcan. Así, la casilla «hombre/mujer» de un formulario de ingreso a la universidad —que condensa el género a una categoría binaria y estable— y los gráficos y líneas del tiempo en un museo —que ciñen la historia de una comunidad o una población a un relato lineal, simplificado y para nada ambiguo— acaban instalándose como regímenes disciplinantes y verdades irrefutables.

Estas interfaces gráficas operan como marcos condicionantes de lo que «leemos» o «recibimos» y es a partir de ellas que las personas entablamos relaciones con el mundo. Entonces, ¿dónde ponemos el acento?

(marco teórico)

### 3.B.3. Sistematización y estandarización

La producción a escala industrial fomentó la estandarización de formatos y la idea de un lenguaje visual universal que pasó a modelar la producción gráfica a lo largo y ancho del globo. Proyectar productos gráficos en base a sistemas que pudieran ser controlados por reglas predecibles y explícitamente articuladas surgió como un interés fuertemente vinculado al capitalismo globalizado.

Allí, el diseño se posiciona como una herramienta al servicio de la expansión y la sistematización. Tal y como plantea Drucker (2014), la búsqueda poética y conceptual en la representación es desplazada por intereses productivos y estrategias gráficas que resuelven problemas técnicos. Esto tuvo sus consecuencias inevitables en las formas de enseñanza del diseño lo que colaboró a la instalación de esta búsqueda por la sistematización como aspiración profesional. Así, nuevas demandas

surgieron en el momento en que las artes industriales y aplicadas se pusieron al servicio de la producción de artefactos, revestimientos de paredes, libros, carteles, textiles y otros objetos producidos en masa. Esto creó la necesidad de una educación sistemática en la creación de patrones y formas, figuras y diseños. (Pater, 2021, p.29)

Como consecuencia, distintas publicaciones sobre las leyes de la forma y principios que rigen la comunicación visual, «se convirtieron en los manuales estándar de diseño gráfico en las décadas de 1950 y 1960» (Drucker, 2014, p.39), lo que contribuyó a que los procesos de diseño empezaran a converger.

Abordajes «paso a paso» enmarcaron la práctica profesional, popularizando «las cuadrículas y los rasgos estilísticos de un enfoque simplificado y funcionalista basado en la convicción de que los efectos podían controlarse, predecirse y producirse de acuerdo con reglas que podían hacerse explícitas» (Drucker, 2014, p.39). Estas tendencias, con sus cuadrículas definidas y reglas formales, siguen informando la práctica del diseño actual, particularmente en el diseño de dispositivos editoriales y entornos digitales.

Tal y como escribe James C. Scott, «los últimos tres siglos constituyen el triunfo de paisajes oficiales y estandarizados de control y apropiación sobre el orden vernáculo» (2021, p.77). Este antropólogo plantea, en su libro *Seeing Like a State* (1997, p.47), que esta necesidad de unificar y sistematizar supuso la pérdida de otras formas de conocimiento que, si bien eran cultural y socialmente ricas, no eran «legibles» para el poder y, por lo tanto, necesitaban ser estandarizadas o reemplazadas.

Un ejemplo de esto es la invención de la imprenta que, si bien permitía, potencialmente, facilitar la reproducción y circulación de libros a un menor costo, no todos los idiomas se consideraban por igual. Los idiomas elegidos para las publicaciones

dependían de dónde estaban ubicados los impresores y dónde estaban ubicados los centros de poder. Por eso, los libros franceses estaban escritos en el francés parisino, los libros ingleses en inglés de Londres y el dialecto de Holanda del Norte se convirtió en el holandés oficial. (2021:90)

(marco teórico)

Otro ejemplo que permite visualizar claramente la relación entre algunos estándares cotidianos del diseño actual y los intereses económicos que focalizan las energías en la sistematización son las medidas, cuadrículas y formatos de papel. Pater (2021) cuenta que «antes de la invención del actual estándar internacional de formatos A, florecían en Europa occidental un gran número de formatos de papel. (...) Cuando aparecieron las primeras fábricas de papel en Europa, el tamaño de las hojas dependía del alcance de los brazos del trabajador que sostenía el molde cargado de pulpa» (Pater, 2021, p.80).

La diversidad de lenguajes y sistemas de medición fue reducida y reemplazada por sistemas únicos que permiten estandarizar y, entre otras cosas, reducir costos de impresión. La presión por integrar estos parámetros de optimización y eficiencia económica acaban condicionando la posibilidad de imaginar o proyectar estrategias de diseño que no respondan a esta lógica de estandarización y, por tanto, que no repitan la visión de mundo que la sostiene. A decir de Nick Bell (2004), «lleva menos tiempo adaptar el contenido a una disposición predeterminada que redefinir un sistema bajo nuevas condiciones» (Nick Bell, 2004, como citado en Pater, 2021, p.86).

Así, la hegemonía disciplinar está íntimamente ligada a una mirada económica que se posiciona por encima de otros intereses (climáticos, vinculares, de derechos, etc). En cierta medida, este ejercicio de sistematización y estandarización dejaría por fuera a otras formas valiosas de ver, medir y comprender el mundo, colaborando así a la sedimentación de desigualdades estructurales que invisibilizan y marginalizan el conocimiento vernacular.

### 3.B.4. Abstracción

Otro de los aspectos distintivos de esta economía de transacción que surge en Europa entre los siglos XVI y XVII es la abstracción como forma de representación por excelencia. Esto marca el principio de una tendencia que se instala fuertemente en el siglo XX, cuando «los artistas visuales comprometidos con métodos modernos quedaron cautivados por la abstracción visual como sistema formal» (Drucker, 2014, p.34). Según Pater (2021), desde el período de la Ilustración «la industria gráfica estuvo influenciada por campos como la estadística y la búsqueda de notación científica precisa» (Pater, 2021, p.35).

La estadística y la ciencia se expresan a través del lenguaje matemático y, por consecuencia, las experiencias vitales y las relaciones humanas muchas veces quedan ocultas detrás de esa abstracción. La *verdad científica* de estas fórmulas de diseño «hace que uno casi olvide que detrás de cada cotización de bolsa, de cada número y de cada tasa de interés hay una persona que trabaja, una familia que se alimenta, alguien que muere o una selva tropical que se tala. Simplemente no lo sabemos porque esto está oculto detrás de números tabulados meticulosamente diseñados y formateados» (Pater, 2021, p.36).

Este lenguaje gráfico de tipo compacto y numérico se ha convertido en una de las principales herramientas de representación, incluso por fuera del ámbito explícitamente económico. Los diseñadores aplicamos rigor matemático y profesional a casi todo. Y, así como en las transacciones financieras donde «el formulario también sirve para ocultar más sobre estas transacciones de lo que revela» (Pater, 2021, p.36), estas estrategias que reposan en la abstracción restringen la complejidad de la vida humana a criterios numéricos y lógicas binarias, perdiendo, muchas veces, el valor cultural y social subyacente.

(marco teórico)

A decir de Drucker (2014), pensar en términos gráficos satisfacía las «exigencias de producción adaptadas a las tolerancias de las máquinas, no de las manos, conocimientos que debían sistematizarse para transmitirse eficazmente» (Drucker, 2014, p.30). Como consecuencia «la forma visual abstracta se convirtió en uno de los rasgos distintivos de la estética de finales del siglo XIX y su legado al modernismo del siglo XX» (Drucker, 2014, p.30). Así, la relación entre la aparición de estos intereses estéticos en el diseño, el desarrollo industrial y las expectativas de globalización se hace evidente.

### 3.B.5. Transparencia

Según Jack Halberstam (2018), «el éxito en una sociedad capitalista heteronormativa equivale con demasiada facilidad a formas específicas de madurez reproductiva combinadas con acumulación de riqueza» (2018, p.14). El término *transparencia* es cada vez más utilizado por los gobiernos como sinónimo de la nueva democracia y como una herramienta necesaria para preservar el orden social.

La promesa (o la exigencia) de la transparencia oculta, en sí misma, la demanda de la hegemonía por formas de existencia fijas, predecibles, comprensibles y *verdaderas* que acaban, muchas veces, en formulaciones binarias y lineales. Este concepto —fuertemente basado en el procesamiento de la información— expone las vidas de lxs ciudadanos a la permanente observación, examinación, evaluación y valoración.

Así, «a medida que los detalles de nuestra vida cotidiana se hacen más transparentes para los organismos que nos vigilan, más difícil resulta discernir cuáles son sus propias actividades» (Bauman y Lyon, 2013, como citado en Dionisio Sánchez Rubio, 2016, p.40) y, por tanto, qué discursos enmarcan esas formas de procesamiento de la vida social.

Tal y como plantea Dionisio Sánchez Rubio (2016) en su artículo *Diseño gráfico en la era post-Snowden, criptografía tipográfica y otros modos de camuflaje*, la vigilancia y el control social se han ejercido a lo largo de nuestra historia y

sus métodos han ido cambiando de la misma manera que lo han hecho las estructuras sociales, transitando desde las sociedades disciplinarias que plantea Michel Foucault y las sociedades de control de Gilles Deleuze (Cortés, 2010), a nuevas formas de control social en las que los dispositivos de vigilancia y el poder que los ejerce son en todo momento inalcanzables. (Bauman y Lyon, 2013, como citado en Dionisio Sánchez Rubio, 2016, p.38)

Los dispositivos de vigilancia que se han ido produciendo e instalando a lo largo del siglo XX han puesto fuertemente el acento en la clasificación de las poblaciones con la promesa de que la transparencia es necesaria para vivir en sociedades más seguras.

Así, se instala la idea de que de este ordenamiento «de la población en base a criterios establecidos y que responden a intereses corporativos e institucionales (...) se obtienen pautas que se pueden utilizar para hacer predicciones de comportamiento» (Andrejevic & Gates, 2014, como citado en Dionisio Sánchez Rubio, 2016:40) y, por tanto, velar por el funcionamiento «óptimo» y «pacífico» de las democracias.

(marco teórico)

Los Estados y las instituciones han elaborado, en el tiempo, múltiples dispositivos con este fin. El documento de identidad, el registro de la huella dactilar, el control biométrico, los gráficos, los mapas, las líneas del tiempo, son unas de las tantas formas de visualización de datos que contribuyen a perpetuar el orden social y controlar la vida humana.

\*\*\*

Zafarle a la tiranía de la demanda del mercado y al peso de los discursos hegemónicos en la práctica del diseño no es tarea fácil. Pensar por fuera de esos márgenes, atender preocupaciones de carácter político y «desarrollar una visión consciente de las relaciones de producción de cierta época tiene como consecuencia la necesidad de pensar en cómo situarse y cómo operar activamente dentro de ellas» (Drucker, 2016, p.7). A pesar de estas complejidades, la historia del diseño está cargada de impulsos por imaginar y elaborar figuras discursivas y estéticas que tensionen estos estándares hegemónicos. Conocerlos y comprender cuáles fueron las circunstancias políticas y sociales que los instaron es fundamental.

Como plantean los autores de *Extra Bold*, «escribir historia y transmitirla a otros es una forma de poder (Lupton, E., Kafai, F., et al, 2021, p.81)» y qué decidimos escribir y transmitir es una decisión política. En mi análisis intentaré recoger experiencias que buscan flexibilizar estos métodos disciplinares utilizados a escala universal para buscar estrategias socialmente sensibles y habilitar el ingreso de lo particular, lo emergente, lo imprevisto.

### 3.C. SEXUALIDAD Y DISIDENCIA: MENOS ESENCIA MÁS CONTEXTO

Tal y como advertía en el capítulo *Antecedentes*, en los últimos años, la perspectiva de género ha sido una constante en aumento en la agenda político-social internacional, poniendo en crisis uno de los principales legados de la modernidad: el sistema sexo/género. Este régimen heteronormativo establece al sexo anatómico como un principio regulatorio al que se le asocian un deseo heterosexual y una identidad de género acordes, naturales, necesarios y hegemónicos.

A decir de Diego Sempol, «lo masculino y lo femenino son contextos interpretativos para evaluar acciones y representaciones» (2014, p.11) por lo que, en una cultura dominada por la heteronormatividad, «la atribución de sexo es una decisión política en el sentido de que marcará todos los aspectos de la vida del individuo» (2014, p.11).

En este marco, es importante comprender no sólo las consecuencias regulatorias y performáticas que se desprenden de los discursos heteronormativos y sus mecanismos de regulación si no que también explorar aquellas conceptualizaciones que se instalan a partir de los discursos que elaboran y difunden las propias identidades que desafían esa hegemonía.

Al hablar de movimientos sociales, la perspectiva constructivista plantea la importancia de la «identidad» y la construcción de intereses y necesidades comunes en el centro del debate académico. A partir de las palabras de autores como Zald, Ashm Fillieule, Duyvendak y Melucci, Sempol (2014) señala la dimensión instrumental e identitaria como aspectos nodales de los grupos organizados y afirma que las organizaciones feministas, gays, lesbianas y travestis

(marco teórico)

elaboran todas estrategias políticas que politizan la identidad. Sin embargo, el autor afirma que esto se expresa de formas particulares según los diferentes contextos de existencia dado que las acciones de estos entramados relacionales se construyen y activan a partir de la interacción con las oportunidades y restricciones propias de sus contextos inmediatos.

Como dice Gabriela González Ortuño (2016), «aunque la estigmatización y exclusión de los disidentes sexuales aparece en todo el mundo, las formas de representación y resistencia deben ser localizadas culturalmente» (2016, p.180).

En su texto *No hay respeto*<sup>2</sup>, Felipe Rivas San Martín (2011) relata que en Chile, por ejemplo, los discursos contra la heteronormatividad de los 90 se canalizaron, más que nada, mediante los programas de *Tolerancia e Integración* desarrollados por el gobierno, lo que el autor denomina una *Homosexualidad de Estado*<sup>3</sup>. El autor afirma que, por esa década, el uso de estrategias de corte inclusivo en las agendas políticas de algunos gobiernos y sus programas de *Tolerancia e Integración* fue la tendencia por excelencia en materia de derechos sexuales, incluso permitiendo a algunos grupos abocarse, de lleno, a políticas de *No-Discriminación* y lograr avances sustanciales respecto a los ceñidos márgenes del sistema sexo/género.

En los años 90 en Uruguay sucedía algo similar. Los grupos organizados de la disidencia sexual abandonaron su apuesta a la subcultura y se ocuparon de la lucha por la conquista de derechos. Para eso, se enfocaron en discursos sobre «los derechos positivos (ley antidiscriminación, unión concubinaria) y una política firme de visibilidad» (Sempol, 2014, p.254). En 1993 se organiza la primera marcha del «Orgullo Homosexual» —entendida como «el primer paso importante de visibilidad a nivel local» (Sempol, 2014, p.258)— y, posteriormente, sus militantes empezaron a intervenir en los espacios del *establishment*<sup>4</sup> para plantear sus demandas.

Sin embargo, para otros sectores de la resistencia frente a la heteronormatividad, las estrategias anteriormente mencionadas colaboran a generar el *amarre institucional* propio del contexto de consenso democrático, limitando los códigos y formas de la demanda «a los lentos ritmos de la negociación y a los estrechos márgenes de la “medida de lo posible”» (Rivas San Martín, 2011, p.5). Sobre eso, Felipe Rivas San Martín (2011) señala que el consenso democrático en torno a las identidades no sexogenéricas «existe como un resultado temporario de una hegemonía provisional» (2011, p.5) que genera, necesariamente, determinadas formas de exclusión de lo que queda fuera de esa hegemonía. Para él, la tarea de la deconstrucción o del análisis crítico aplicados a la política democrática, sería

develar esas condiciones de exclusión, para evitar “disfrazarlas bajo el velo de la racionalidad o la moral” y sortear así los inminentes “peligros de la complacencia”, incluidos en todo orden democrático. Es precisamente cuando esas exclusiones se

2 Texto leído en el Tercer Circuito de Disidencia Sexual «NO HAY RESPETO», organizado por la CUDS. Universidad de Chile, Santiago de Chile, 2011. Una versión anterior titulada «De la Homosexualidad a la Disidencia Sexual» fue leída en el Seminario del «Primer Ciclo de Cine Gay Lésbico de Valdivia», en marzo de 2006. Dicho texto de 2006 corresponde al primero en que el autor utilizó el concepto de «Disidencia Sexual» en el sentido que tiene hoy en la política sexual chilena.

3 Término que el autor utiliza para referirse a la integración poco exitosa de «la demanda minoritaria» a la agenda política de Chile en los años 90.

4 Espacios académicos, prensa oficial, programas de televisión nacional, etc.

(marco teórico)

presentan como necesarias y justificadas en la justicia o en la racionalidad públicas, que —según Mouffe— se produciría una “clausura del espacio democrático” generado por el mantenimiento de una suerte de consenso perpetuo, contradiciendo el ideal de pluralismo y de constante negociación entre antagonismos y hegemonías propio del orden democrático. (Rivas San Martín, 2011, p.5)

Como alternativa a la *Homosexualidad de Estado* y el posible empantanamiento de la pluralidad en sus procesos de integración institucionales, empiezan a aparecer, en los 90 en Chile, un conjunto de expresiones estéticas, políticas y críticas que Felipe Rivas San Martín (2011) denomina *la Disidencia Sexual*. Esta perspectiva emerge con el objetivo de provocar «una politización de la sexualidad en formas no previstas por el modelo anterior, abriendo un margen de productividad crítico inusitado (...) en las prácticas de colectivos más jóvenes y radicales»<sup>5</sup> (Rivas San Martín, 2011, p.6).

Según el autor, esto servirá como combustible para un proceso de singularización de las prácticas sexuales más críticas que le permitirá a distintos grupos repensar las formas del activismo sexual y su complicidad con los sistemas de dominación heteronormativos, tomando, entre otras cosas, distancia con la política de la identidad mediante el uso estratégico de la nomenclatura *Disidencia Sexual*. Retomando las palabras del autor,

La noción de un sistema Heteronormativo justificará, en la Disidencia Sexual, el rechazo de las formas políticas del integracionismo homosexual que aspiran a incluir la diversidad sexual en el sistema sin cuestionar sus bases heterosexistas, junto con la crítica a los estereotipos victimizantes, propios de la denuncia antidiscriminatoria. En su reemplazo, se experimentarán vocabularios desdramatizados (paródicos) que presentan alternativas al peligro de naturalización del estereotipo de la víctima, tales como la figura del drag king, el postporno y los ejercicios de deconstrucción performativa del género (Rivas San Martín, 2011, p.7).

A diferencia de las prácticas de la diversidad sexual que, según el autor, se conformarían con una comunicación horizontal con el Estado, la *Disidencia sexual* buscaría interrumpir las lógicas de representación hetero y homonormativas. Así, la *Disidencia sexual* no buscaría «la normalidad de sus prácticas a través del matrimonio entre parejas o a través de la adopción de hijos» y tampoco tendría «una verdad sexual que deba develar» sino que ésta cuestionaría «la supuesta coherencia de un orden sexual que se responde a sí mismo en el binomio hombre/mujer al apostar, más bien, por un tránsito que trastoque y desestabilice tales categorías» (Rivas San Martín, 2011, p.9).

Según Gabriela González Ortuño (2016), en sus esfuerzos por criticar a los sectores homosexuales que adoptan roles generonormativos, la *Disidencia sexual* ha encontrado en las últimas décadas a la teoría *queer* como su corriente hegemónica de pensamiento. El uso del

<sup>5</sup> En este apartado, el autor hace referencia al caso concreto del Colectivo Universitario de Disidencia Sexual formado en 2002 y que, haciéndose parte de demandas integracionistas como las de la Ley Antidiscriminatoria, luego del fracaso de ésta, termina asumiendo derechamente las prácticas y discursos más radicales de la Disidencia Sexual y lo *queer*.

(marco teórico)

término *queer* (o *cuir*) es atractivo para los movimientos de disidencia sexual y de género que, «en su mayoría se asocian a alguna forma de expresión artística, sobre todo el *performance*, y a algunos círculos académicos de la región» (2016, p.182) por lo que, desde su aparición e importación a nuestro continente «se han buscado traducciones al término como *torcido* o *excéntrico*» a la vez que se han buscado «formas de latinizar el término».

Sin embargo, los espacios de reflexión en torno al tema en algunos países de América Latina han llevado a cabo una fuerte crítica a dicha teoría y, por consecuencia, plantean otras formas de lucha: desde «las lesbianas negras hasta los movimientos de sexualidad diversa de diferentes corrientes que toman a la teoría *queer* como una forma de imponer teorías blancas occidentales al resto del mundo» (González Ortuño, 2016, p.182). Otras corrientes que cuestionan el uso del término *queer* son, por ejemplo, las lesbianas autónomas decoloniales como Ochy Curiel y Yuderkys Espinosa y el feminismo comunitario surgido en Bolivia con Julieta Paredes.

Respecto a esto, hay un sinfín de posturas que argumentan a favor y en contra de este modo de identificación. El debate en torno al uso de lo *queer* permanece abierto:

Más allá de un simple trasplante teórico o un rechazo ciego a lo extranjero, me parece que los conceptos de la teoría *queer* como performatividad o desestabilidad de identidades, nos ayudan a recordar que “lo *queer*, como todo lo demás, no es nada necesaria y esencialmente, sino más bien lo que queramos y podamos hacer con ellas. Mantener una vigilia atenta a esta flexibilidad del término va a ser parte de nuestra tarea política” (Pérez, s/f), (González Ortuño, 2016, p.186).

En línea con esto, José Joaquín Blanco (2016) defiende que la sexualidad «no tiene esencia, sino historia y es en ella donde podemos rastrear los espacios que se abren y los que se mantienen cerrados a los disidentes sexuales» (2016, p.197)<sup>6</sup>. Para él, lo que interesa atacar es el ahogo y la banalización que transita la no heterosexualidad en el capitalismo:

Los gobiernos verticales, aún los socialistas (la urss, Cuba) han buscado exterminar la diferencia viva de los homosexuales, con recursos que no excluyen los campos de concentración. Las “democracias” capitalistas han seguido una política no menos criminal pero más sofisticada: para domesticar a una población, no se trata ahora de imponerle normas sobre con quien se hace el amor sino de cómo hacerlo: una sexualidad hedonista de consumo, prefabricada y sobrestimulada con recursos tecnológicos, en la que el sexo se banaliza y cosifica (Blanco, 1979:186)

Blanco (1979) plantea, frente a esto, que las formas de resistencia parecieran encontrarse entre quienes insisten en el sexo y en el cuerpo como formas radicales de vida. Sexo y cuerpo entendidos como fuentes de transformación y creatividad que «irradian su energía a

6 Esta cita y la referencia a Blanco es extraída del artículo *Teorías de la disidencia sexual: de contextos populares a usos elitistas. La teoría queer en América latina frente a las y los pensadores de disidencia sexogenérica* de Gabriela González Ortuño, publicado en la revista Raíz Diversa. Revista Especializada en Estudios Latinoamericanos (Vol. 3 no. 5 ene-jun 2016).

(marco teórico)

todos los actos cotidianos y los vuelven más generosos, inteligentes y dignos de ser vividos» (Blanco, 1979, p.184).

Los desarrollos de Felipe Rivas San Martín, Gabriela González Ortuño y José Joaquín Blanco utilizados en este texto permiten comprender distintos estadios de la relación hegemonía/disidencia en el terreno de la sexualidad y cómo esta interacción se encuentra en permanente movimiento. Teniendo en cuenta que el diseño y la producción gráfica dialogan en esa tensión, es importante comprender cómo se expresan estos corrimientos discursivos y qué sentido cobran los consecuentes estiramientos y rupturas disciplinares en sus contextos particulares.

Según Diego Sempol (2014), conocer el proceso de enmarcamiento específico de las distintas expresiones políticas respecto a las identidades no sexogénicas permite «recuperar la forma en la que los actores construyen sus recursos culturales y comprender cómo definieron problemas, enemigos y aliados y cómo actuaron operativizando una estrategia concreta» (2014, p.101).

Los distintos modos de gestión de las identidades no sexogénicas y su relación con la institucionalidad establecen diversos tipos de interpelación y reconocimiento. La relación que la disidencia sexual ha entablado con la institucionalidad ha variado según las perspectivas, los grupos, los lugares y los momentos históricos. Así, cabe preguntarse ¿qué relaciones de potenciamiento cruzado se proyectan en las estrategias de integración política? ¿Qué oportunidades encuentran aquellxs que eligen mantenerse al margen de ese reconocimiento institucional? ¿Qué limitaciones han encontrado ambos modelos en contextos concretos?

A decir de Jack Halberstam (2018, p.30):

La historia de las formaciones políticas alternativas es importante porque cuestiona las relaciones sociales como algo dado y nos permite acceder a tradiciones de acción política que, aunque no necesariamente tuvieron éxito en el sentido de llegar a ser dominantes, sí ofrecen modelos de contestación, ruptura y discontinuidad para el proceso político presente. Estas historias también identifican potentes avenidas de fracaso, fracasos en los que podríamos basarnos con el fin de cuestionar la lógica del éxito que ha surgido de los triunfos del capitalismo global.

Observar las circunstancias concretas en las que se articulan los discursos de la disidencia y contextualizar las estrategias gráficas que proponen para fisurar los discursos de la hegemonía política, sexual y creativa permite analizar el sentido que cobran estas estrategias en las circunstancias políticas y sociales específicas en las que surgieron.

MENOS ESENCIA, MÁS CONTEXTOS

apuntes sobre hegemonía y disidencia en el diseño de comunicación visual

MOA  
MARCO  
METOD  
OLOG  
CO

el diseño de comunicación visual y  
basó en el estudio de dos prácticas  
lo presentaré brevemente las dos  
as que utilicé en mi investigación.

abordar mi trabajo desde la espe-  
ros visuales que se ubicaran en los  
fuera de la institucionalidad— para  
os del capitalismo contemporáneo.

*Giro gráfico: Rumores y clamores  
Público» del Espacio de Arte Con-  
Grande entre noviembre del 2023*

y febrero del 2024. A continuación compartiré, brevemente, la estructura elemental de este dispositivo, sus objetivos, sus integrantes, sus antecedentes y cómo se enmarca, básicamente, su instalación en Montevideo.

*Giro gráfico* es resultado del proceso de investigación colectiva de la Red de Conceptualismos del Sur (RedCSur) en colaboración con el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) y se concibe como una acción de carácter itinerante. Esta red de investigadorxs está integrada por personas<sup>1</sup> de diferentes países del continente americano, entre las cuales participan

<sup>1</sup> Integración vigente en el sitio del Museo Reina Sofía, consultado en Octubre del 2024: Lucía Cañada, Fernanda Carvajal, Fernando Davis, Guillermina Mongan y Juan Pablo Pérez (Argentina); Clara Albinati, María Angélica Melendi y André Mesquita (Brasil); Nicole Cristi, Javiera Manzi y Paulina Varas (Chile); Tamara Díaz y Suset Sánchez (Cuba); Oscura Díaz y Sylvia Suárez (Colombia); Jesús Barraza y Josh MacPhee (EE.UU.); Carlos Henríquez Consalvi (El Salvador); Sol Henaro, Cristina Hajar, Elva Peniche y Annabela Tournon (México); Damián Cabrera (Paraguay); Moira Cristiá (París); Rodrigo Quijano y Rosanna del Solar (Perú); Miguel Piccini (República Dominicana), y Sebastián Alonso, Fernando Miranda, Gabriel Peluffo y Gonzalo Vicci (Uruguay).

N



## 4

## MARCO METODOLÓGICO

\*  
\*  
\*

ESTA ES una investigación situada en el campo del diseño de comunicación visual y es abordada desde un enfoque postestructuralista. La misma se basó en el estudio de dos prácticas de diseño: la *Biblioteca Cuir* y *Lady Ventosa*. En este capítulo presentaré brevemente las dos prácticas analizadas, el enfoque epistemológico y las técnicas que utilicé en mi investigación.

## 4.A. PRÁCTICAS DE DISEÑO ANALIZADAS

Para responder a mis preguntas entendí necesario abordar mi trabajo desde la especificidad de la microescala. Observar, de cerca, dos dispositivos visuales que se ubicaran en los intersticios del diálogo entre disidencia y hegemonía—dentro y fuera de la institucionalidad— para así analizar cómo se construye esta interacción bajo los protocolos del capitalismo contemporáneo.

## 4.A.1. La Biblioteca Cuir

La *Biblioteca Cuir* formó parte de la exposición *Giro gráfico: Rumores y clamores del sur*. Esta exposición estuvo enmarcada en el «Programa Público» del Espacio de Arte Contemporáneo (EAC) y fue desplegada en las salas de Arrenal Grande entre noviembre del 2023 y febrero del 2024. A continuación compartiré, brevemente, la estructura elemental de este dispositivo, sus objetivos, sus integrantes, sus antecedentes y cómo se enmarca, básicamente, su instalación en Montevideo.

*Giro gráfico* es resultado del proceso de investigación colectiva de la Red de Conceptualismos del Sur (RedCSur) en colaboración con el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) y se concibe como una acción de carácter itinerante. Esta red de investigadores está integrada por personas<sup>7</sup> de diferentes países del continente americano, entre las cuales participan los docentes Sebastián Alonso, Gabriel Peluffo y Gonzalo Vicci y el decano

<sup>7</sup> Integración vigente en el sitio del Museo Reina Sofía, consultado en Octubre del 2024: Lucía Cañada, Fernanda Carvajal, Fernando Davis, Guillermina Mongan y Juan Pablo Pérez (Argentina); Clara Albinati, María Angélica Melendi y André Mesquita (Brasil); Nicole Cristi, Javiera Manzi y Paulina Varas (Chile); Tamara Díaz y Suset Sánchez (Cuba); Oscura Díaz y Sylvia Suárez (Colombia); Jesús Barraza y Josh MacPhee (EE.UU.); Carlos Henríquez Consalvi (El Salvador); Sol Henaro, Cristina Hajar, Elva Peniche y Annabela Tournon (México); Damián Cabrera (Paraguay); Moira Cristiá (París); Rodrigo Quijano y Rosanna del Solar (Perú); Miguel Piccini (República Dominicana), y Sebastián Alonso, Fernando Miranda, Gabriel Peluffo y Gonzalo Vicci (Uruguay).

## MENOS ESENCIA, MÁS CONTEXTOS

apuntes sobre hegemonía y disidencia en el diseño de comunicación visual

(marco metodológico)

Fernando Miranda por la Facultad de Artes de la Udelar. Tal y como se define en el sitio web del MNCARS, *Giro gráfico* es una exposición que se propone un recorrido

por las iniciativas gráficas que, desde la década de 1960 y hasta la actualidad, han confrontado contextos de urgencias políticamente opresivos en América Latina, articulando estrategias de transformación y de resistencia que cambiaron radicalmente los modos de hacer, su forma de establecer vínculos intersubjetivos, de construir comunidades e, incluso, la propia circulación de los soportes gráficos. (MNCARS, 2022)

Así, la instalación de *Giro gráfico* dentro de diferentes espacios expositivos institucionales prevé la integración de la producción gráfica de «movimientos pro derechos indígenas, luchas por la memoria de las víctimas de las dictaduras en Chile, Argentina, Perú o Uruguay, activismos *queer* o feminismos» (MNCARS, 2022) en un esfuerzo por develar, dentro y fuera del continente americano, «la amplia variedad de herramientas de acción gráfica que conectan modos de reivindicación y disidencia a nivel internacional» (MNCARS, 2022).

Como parte de la colaboración entre sus integrantes, para el 2023 y 2024 se proyectó la tercera edición de *Giro Gráfico* en Montevideo. Aquí, el proyecto fue organizado y co-producido por la Facultad de Artes y Proyecto CasaMario y su «Programa Público» fue acogido por el EAC. Según las redes sociales del EAC, este programa pretende activar

la exposición, sus materiales y reflexiones con una agenda de participantes locales e internacionales, con actividades de producción gráfica, conferencias, performances y talleres. El Programa Público es entendido como un dispositivo de articulación y negociación desde otros modos de hacer institucionalidad, ejercitando relaciones entre los materiales simbólicos expuestos y las realidades políticas contemporáneas. (EAC, 2023)

Al interior de la exposición *Giro Gráfico* existe un espacio denominado la *Biblioteca Cuir* que se describe como

un contra espacio definido para la reunión de materiales gráficos, *fanzines* y producciones editoriales a disposición de los públicos. Esta gráfica fuera de registro da cuenta de manifestaciones subalternas de disidencias sexo afectivas, feminismos, racialización, underground anarco punk y otras posiciones políticas relacionadas con el disciplinamiento e indisciplinamiento de lxs cuerpxs. (Biblioteca Cuir en Giro Gráfico Uruguay, conversación personal del 23 de agosto 2023)<sup>8</sup>.

Mi participación en el equipo encargado de la curaduría de la instalación de la *Biblioteca Cuir* en Montevideo y el consecuente vínculo con las personas que integran la órbita global de este proyecto (sus coordinadores transversales, el personal del espacio expositivo,

8 Esta definición fue extraída de un documento elaborado por las integrantes originales del equipo curador de la *Biblioteca Cuir* en Uruguay dirigido a artistas, colectivos e investigadorxs con el fin de invitarlxs a participar de este espacio.

(marco metodológico)

lxs diseñadorxs o artistas que integran el espacio, etc) hicieron posible, en términos generales, la obtención de datos para esta investigación.

#### 4.A.2. Lady Ventosa

Es justamente a partir de mi participación en la coordinación de la *Biblioteca Cuir* que accedí a un ejemplar de *Lady Ventosa*, insumo que despertó mi interés por analizar su contexto sociopolítico y las prácticas de diseño utilizadas para su realización.

*Lady Ventosa* fue una revista subte elaborada por Melisa Machado, Carlos Basilio Muñoz, Willy Terzano y Álvaro Queiruga entre el año 1988 y el 1989. Esta publicación forma parte de la oleada de revistas subterráneas y fanzines autogestionadas por las juventudes uruguayas en la posdictadura y dialoga directamente con los discursos de la resistencia sexual de ese momento.

En sus páginas, sus integrantes encontraron un vehículo para expresar sus inquietudes filosóficas, vitales e intelectuales. Esta revista llegó a tener aproximadamente tres ediciones. El ejemplar que analizaré, titulado *Una publicación desorbitante*, formó parte de la *Biblioteca Cuir* en Montevideo y su PDF digital fue tomado del sitio web de *Devenir Otros Cuerpxs*. El archivo analizado tiene un total de veintiun páginas a blanco y negro.

#### 4.B. MARCO EPISTEMOLÓGICO Y ENFOQUE DE MI INVESTIGACIÓN

Tomando parte del legado que las Epistemologías del sur (Alvarado, S., Pineda Muñoz, J. y Correa Tello, K., 2017) han aportado a lo que se conoce como Pensamiento crítico, la perspectiva de Foucault (1979) sobre la circulación del poder y los planteos de lxs autorxs de *Extra Bold* (2021), me propuse abandonar la expectativa de construir sistemas explicativos (causa y efecto) y conclusiones teóricas de corte generalista.

Por el contrario, me enfoqué en intentar comprender lo particular y meramente situacional de las prácticas analizadas y sus contextos específicos y, en todo caso, precisar o perfeccionar las generalizaciones menores que probablemente ya operen en mi investigación. Por ende, en el análisis que realicé me ocupé de reconstruir el contexto particular de cada práctica, comprendiendo la red de relaciones y la serie de acuerdos, tensiones y nuevas construcciones simbólicas y subjetivas que surgen en cada una.

En relación a lo expuesto anteriormente, me apoyé en Néstor García Canclini, Hernan Fair, Guillermo M. Quiña y Foucault para extraer la premisa de des-sustancializar los agentes a analizar en mi investigación, asumiendo la vinculación dialéctica inevitable entre hegemonía y disidencia que viven las instituciones y las personas a la hora de participar en el proceso global regido por el sistema económico dominante.

Así, partí de la base de que lo hegemónico y lo disidente, más que propiedades intrínsecas de discursos y prácticas, funcionan como «modalidades, ambiguas y transitorias de los conflictos que las vinculan» (García Canclini, 1984, p.72). Además, retomé el principio de complejidad «según el cual, sencillamente, todo tiene que ver con todo» (Polifonías del Sur, 2017, p.21)

(marco metodológico)

para construir una perspectiva de análisis que me permitiera delinear el contorno de la interacción entre disidencia y hegemonía a partir de los puntos de encuentro más que los de desencuentro.

Consecuentemente, elaboré coordenadas de análisis a partir de las lecturas de autorxs como Ruben Pater, Johana Drucker, José Luis Paredes Pacho, Gabriela González Ortuño, Felipe Rivas San Martín, José Joaquín Blanco, Diego Sempol y Diego Pérez.

Desde ese lugar es que me propuse, en este trabajo, dar paso a las preguntas por las inconsistencias, los solapamientos, las rupturas y las transformaciones que resuenan, particularmente, al interior del universo que me propongo estudiar hasta derivar en la posibilidad de un saber situado, complejo y específico.

#### 4.C. MÉTODO Y ALCANCES DE MI INVESTIGACIÓN

El análisis de la *Biblioteca Cuir* se construyó, en parte, sobre la base de la lectura retrospectiva de una experiencia laboral desarrollada entre septiembre y noviembre del 2023, donde las percepciones pasadas del caso y su observación *inespecífica*<sup>9</sup> se encontraron con sus posteriores relecturas en clave de investigación académica.

El hecho de haber participado de forma directa y sostenida en el equipo de trabajo encargado de montar la exposición que analizo en esta investigación, hizo que yo comenzara por el trabajo de campo antes de ser identificado como tal y que luego le asignara significados a partir de la revisión bibliográfica y la detección progresiva de la oportunidad de investigación. En ese sentido, la investigación se fue develando progresivamente sin seguir un sistema concreto.

Para realizar el pasaje de participante a investigadora, me enmarqué en el método etnográfico (Guber, 2001) que supone, entre otras cosas, la elaboración de preguntas de investigación que guíen la observación e interpretación de los hechos. En concreto, para analizar esta práctica incorporé 3 herramientas fundamentales: la observación participante, el análisis profundo de fuentes institucionales y el análisis visual de la configuración espacial del dispositivo expositivo.

Aunque en el mundo teórico no hay un acuerdo total respecto al método de observación participante, se suelen diferenciar los tipos de observación en función del nivel de participación de quien observa en la vida cotidiana de lxs sujetxs implicadxs.

Si bien esta clasificación es más teórica que empírica dado que «el rol del observador participante necesariamente se modifica a medida que avanza la investigación y se va ampliando su conocimiento del contexto y su relación con los sujetos» (Sanjuán Núñez, 2019, p.18), es prudente situar mi proceso dentro de estas coordenadas.

Según Sanjuán Núñez (2019), mi lugar de análisis de la *Biblioteca Cuir* sería de *completo participante*, una modalidad en la que «se daría la máxima ocultación de la actividad de observación junto con la máxima participación» (2019, p.17). A decir de Spradley (1980, según citado en Sanjuán Núñez, 2019) este es el caso de las observaciones «que se dan en situaciones en las que el investigador era ya un participante con anterioridad» (2019, p.18). Tal

(marco metodológico)

y como es esperable, esto supone algunos beneficios y algunas limitaciones sobre las que vale la pena reflexionar.

Como potenciales de la herramienta en estas circunstancias, se destaca la aproximación directa y progresiva a los fenómenos que se pretenden investigar. Aquí se accede a los sucesos en el momento exacto en el que ocurren, en el contexto que les es propio y en (casi) todas sus dimensiones. En un tiempo considerable, el contacto con el contexto natural de los hechos permite extraer la racionalidad y las lógicas subyacentes. Además, permite contrastar las opiniones, recuerdos o interpretaciones de quien investiga con las del resto de lxs participantes. Su avance no lineal también permite un diseño flexible y una construcción de conocimiento progresiva que va tomando forma acorde la experiencia observada y el tiempo avanzan.

A pesar de sus beneficios, esta herramienta también tiene limitaciones claras, sobre todo las vinculadas a mis propias parcialidades como persona y a las tensiones éticas del descubrimiento, sobre la marcha, de la actividad de observación con fines de investigación.

Por un lado, mi edad, mi identidad, mis perspectivas, mis conocimientos y mis desconocimientos, mi capacidad o incapacidad para ser aceptada en determinados escenarios o establecer relaciones, condicionaron inevitablemente los resultados de esta investigación. De igual manera, mis sentimientos, mis empatías y mis apatías con el entorno en el que participé también lo hicieron.

Por otro lado, el orden de los factores hace que la identificación de la oportunidad de investigación haya surgido *a posteriori* de mi participación en esta experiencia. Esto podría generar algunos conflictos sobre la privacidad de aquello que se relata. Sobre esto último, tomé especial consideración en relatar exclusivamente aquellos sucesos que viví en primera persona y analizar únicamente documentación elaborada para circular públicamente.

Con este análisis yo busco comprender a nivel discursivo la relación disidencia/hegemonía en esta práctica. Abordar un tema como el discurso «significa adentrarse en el entramado de las relaciones sociales, de las identidades y de los conflictos, intentar entender cómo se expresan los diferentes grupos culturales en un momento histórico, con unas características socioculturales determinadas» (Calsamiglia Blàncfort, Tusón Valls, 2002, p.16).

Mi participación en primera persona y los datos que de allí pude extraer fueron fundamentales para realizar el análisis de la práctica de diseño en función de mis objetivos. En palabras de San Román (2009, como citado en Sanjuán Núñez, 2019) me permitió «localizar fenómenos significativos que no (eran) comprensibles para (mi) en un principio y (me) permitió también empezar a entrever relaciones entre los fenómenos» (2019, p.20).

Mi análisis empírico hace especial énfasis en la contextualización de la experiencia. Para eso, los episodios registrados durante mi período de participación (mediante notas de campo, notas expandidas fuera del campo, diario de campo y notas analíticas) se describen en detalle, en un esfuerzo por comprender procesos, identificar actores y relaciones y develar las intenciones significativas de aquello en lo que participé y cómo contribuyen hoy a mi investigación. En este sentido, las descripciones de todos los hechos son un gesto de conciencia que intenta enmarcar mis interpretaciones y valoraciones afectivas de lo vivido.

Esto se complementa, además, a partir de un análisis profundo de fuentes institucionales y el chequeo de algunos sucesos mediante intercambios informales con actorxs involucradxs de primera mano en la experiencia observada (otrxs integrantes del equipo coordinador de la Biblioteca y algunxs integrantxs del personal del EAC). Este contexto me permitió enmarcar

## MENOS ESENCIA, MÁS CONTEXTOS

apuntes sobre hegemonía y disidencia en el diseño de comunicación visual

(marco metodológico)

el sentido de la práctica concreta (las decisiones más pragmáticas como la distribución y la configuración visual del espacio y el ordenamiento del material) y comprenderlas a la luz del marco transversal que la acoge (RedCSur, Giro Gráfico, etc).

Teniendo en cuenta que este es un análisis discursivo en el sentido foucaultiano, en esta investigación, el discurso es anónimo —no le pertenece a nadie— y se encuentra en las prácticas sociales. Por ende, en el proceso de investigación no pretendí recoger los puntos de vista de todxs lxs implicadxs, sino que busqué acceder a la lógica discursiva a través de las técnicas anteriormente mencionadas para identificar las relaciones entre hegemonía y disidencia.

Por su parte, el análisis discursivo y visual de *Lady Ventosa* se realiza a partir de la visualización del material colgado en el sitio web de *Devenir otros cuerpxs*, la triangulación de datos con las categorías construidas en el marco teórico y algunos intercambios informales con personas que integraban la órbita de su creación. Además, esto fue complementado por la lectura en profundidad de los textos de Diego Sempol (2014) y Diego Pérez (2021) en un esfuerzo por recuperar algo del contexto histórico y político en el que se creó este dispositivo.

En este sentido, los datos que estén por fuera de este esquema no se contemplaron en esta investigación. Reconociendo la posibilidad de que otras contextualizaciones sean posibles, subrayo el valor de complementar estos resultados mediante el análisis de otras ediciones de *Lady Ventosa* y la realización de entrevistas en profundidad a sus autorxs y/o colaboradorxs. La incorporación de estrategias que amplifiquen lo concluido aquí quedará liberado para otros procesos y podrá ser excusa de futuras investigaciones.

05  
 CARAC  
 TERIZACION  
 DEL CASO

la muestra, desarrollaré las fases  
 icé para estudiar cada una de las

de una proyección estadística de  
 mos fundamentales: la *Biblioteca*

erante que se instaló en el Espacio  
 mbre del 2023 y febrero del 2024.  
 ciones gráficas locales a su acervo  
 de la cooperación con aliadxs en

ir se propone integrar a la órbita  
 s identidades no sexogenéricas y  
 s que articula esta exposición se  
 xual y su búsqueda presta especial

atención al potencial político y disidente de la expresión gráfica.

El marco discursivo que plantea este dispositivo y su cercanía con la institucionalidad se relacionan directamente con la complejidad que intento delinear en mi problemática por lo que enmarcar su contexto de formación, sus denuncias sociales y problematizar las formas en las que este dispositivo toma cuerpo en Montevideo es de extrema pertinencia para mi investigación.

Por su parte, *Lady Ventosa* es una publicación autogestionada por juventudes uruguayas en la posdictadura que dialoga directamente con los discursos de la resistencia sexual de ese momento. Este insumo encarna el carácter polifónico de la resistencia juvenil de esa época y permite comprender el sentido que los abordajes posestructuralistas y anti institucionales cobraron para la disidencia sexual en ese momento histórico en particular.

El análisis de este dispositivo me permitirá contextualizar esta pieza para poder comprender qué sucedía en el Uruguay de la posdictadura: cuáles eran los aspectos de la heteronormatividad percibidos como problemáticos por las poblaciones no heteroconformes en ese momento, qué oportunidades o dificultades los contextos sociopolíticos planteaban y qué estrategias discursivas y gráficas proponían estas resistencias.

(marco metodológico)

el sentido de la práctica concreta y la configuración visual del espacio y el marco transversal que la acoge (F)

Teniendo en cuenta que en esta investigación, el discurso de las prácticas sociales. Por ende, es de vista de todxs lxs implicadxs, y técnicas anteriormente mencionad

Por su parte, el análisis de visualización del material colgado de datos con las categorías construidas con personas que integraban la óptica de la lectura en profundidad de los textos, es un esfuerzo por recuperar algo del co

En este sentido, los datos de esta investigación. Reconociendo y subrayo el valor de complementación de *Lady Ventosa* y la realización de la incorporación de estrategias que procesos y podrá ser excusa de fu

## 5

## CARACTERIZACIÓN DE LAS PRÁCTICAS

\*  
\*  
\*

EN ESTE capítulo justificaré la pertinencia de la muestra, desarrollaré las fases de investigación y develaré la estructura de análisis que utilicé para estudiar cada una de las prácticas de diseño seleccionadas.

## 5.A. LA MUESTRA

La muestra diseñada fue intencional y no pretende una proyección estadística de ningún tipo. Para esta investigación elegí trabajar con dos insumos fundamentales: la *Biblioteca Cuir* y *Lady Ventosa*.

La *Biblioteca Cuir* es un dispositivo expositivo itinerante que se instaló en el Espacio de Arte Contemporáneo (EAC) de Montevideo entre noviembre del 2023 y febrero del 2024. Bajo la premisa de lo «cuir», este dispositivo integra producciones gráficas locales a su acervo internacional y las expone en espacios institucionales a partir de la cooperación con aliadxs en los distintos países en los que itinera.

En concreto, los materiales que la *Biblioteca Cuir* se propone integrar a la órbita institucional son aquellos vinculados con los discursos de las identidades no sexogenéricas y sus diferentes expresiones gráficas. La red de investigadorxs que articula esta exposición se identifica con perspectivas anticapitalistas y de la disidencia sexual y su búsqueda presta especial atención al potencial político y disidente de la expresión gráfica.

El marco discursivo que plantea este dispositivo y su cercanía con la institucionalidad se relacionan directamente con la complejidad que intento delinear en mi problemática por lo que enmarcar su contexto de formación, sus denuncias sociales y problematizar las formas en las que este dispositivo toma cuerpo en Montevideo es de extrema pertinencia para mi investigación.

Por su parte, *Lady Ventosa* es una publicación autogestionada por juventudes uruguayas en la posdictadura que dialoga directamente con los discursos de la resistencia sexual de ese momento. Este insumo encarna el carácter polifónico de la resistencia juvenil de esa época y permite comprender el sentido que los abordajes posestructuralistas y anti institucionales cobraron para la disidencia sexual en ese momento histórico en particular.

El análisis de este dispositivo me permitirá contextualizar esta pieza para poder comprender qué sucedía en el Uruguay de la posdictadura: cuáles eran los aspectos de la heteronormatividad percibidos como problemáticos por las poblaciones no heteroconformes en ese momento, qué oportunidades o dificultades los contextos sociopolíticos planteaban y qué estrategias discursivas y gráficas proponían estas resistencias.

(caracterización de las prácticas)

En conclusión, considero que la muestra de esta investigación es rica en el sentido de que permite navegar por dos formas diferentes de relacionarse con el ámbito institucional y de conceptualizar los discursos y las estrategias gráficas.

#### 5.B. LAS FASES DE LA INVESTIGACIÓN

Para estudiar la expresión de la relación hegemonía/disidencia en la instalación de la *Biblioteca Cuir* avancé en un proceso constituido de dos fases básicas: exploración y análisis.

La fase exploratoria se desarrolló entre enero y febrero del 2024. Durante ese tiempo, visité la exposición en distintos horarios (dentro y fuera del horario de apertura al público) y fui ubicándome en distintas áreas del espacio para revisar el material expuesto, intercambiar con el personal de la sala y el equipo de Mediación del EAC y observar las interacciones del público con esos materiales. A partir de estas observaciones pude detectar algunos puntos de tensión que dialogaban con mi problema de investigación y que me permitieron esbozar mis dimensiones teóricas. Todo estos insumos fueron registrados en un diario de campo y utilizados posteriormente en mi análisis.

La fase de análisis se desarrolló de forma no lineal y discontinua entre los meses de febrero, septiembre, octubre y noviembre del 2024. Por un lado, analicé a la *Biblioteca Cuir* como un dispositivo expositivo que se propone integrar, a un espacio institucional, los discursos de identidades y agrupaciones no sexogenéricas. Para extraer los discursos y objetivos de lxs coordinadores del proyecto y de las instituciones involucradas, realicé una búsqueda documental en bases de datos, reglamentos y manifiestos. Por otro lado, revisité los procesos de trabajo del equipo curatorial que se creó, entre los meses de septiembre y diciembre del 2023, específicamente para la instalación de la *Biblioteca Cuir* en Montevideo. Para eso, revisé comunicaciones internas y externas, planes y actas de trabajo, documentos y manifiestos redactados.

Para estudiar la expresión de la relación hegemonía/disidencia en *Lady Ventosa* realicé un proceso condensado de exploración y análisis. En unas pocas semanas seleccioné la pieza y realicé un análisis de fuentes teóricas que me permitieron contextualizarla. Posteriormente, triangulé estos datos de contexto con los indicadores construidos en el marco teórico, la información tomada de los escaneos disponibles en la web de *Devenir otros cuerpxs* y algunos aportes extraídos de intercambios y relatos informales con Melisa Machado (una de sus creadoras) y Luis Bravo (integrante de la *Oreja Cortada*, otra revista subterránea de esa época).

#### 5.C. DIMENSIONES DE ANÁLISIS

Algunos de los conceptos guía construidos y utilizados para el análisis de la relación entre hegemonía, capitalismo y diseño se desprendieron de los textos de Johanna Drucker y Ruben Pater que integran mi marco teórico. Estos son: método, simplificación, sistematización, abstracción y transparencia.

(caracterización de las prácticas)

De la lectura de Gabriela González Ortuño, Felipe Rivas San Martín, José Joaquín Blanco, Diego Sempol y Diego Pérez extraje algunas pistas que me permitieron problematizar posibles posicionamientos que dialogan en la tensión entre hegemonía y disidencia sexual y, consecuentemente, imaginar el potencial político del diseño a través de conceptos como negociación, corrección disciplinaria, exceso y exageración, desorden, cuerpo, sexo, inestabilidad, diferencia, solidaridad, localidad, antirrepresentatividad, posestructuralismo.

Para el análisis del universo que plantea mi investigación, construí la siguiente estructura que supone dos partes fundamentales:

### **5.C.1. La Biblioteca cuir en Montevideo. Marco discursivo y afectivo de la cadena de relaciones humanas e institucionales que dan origen al proyecto**

#### Un estudio de las fuentes institucionales

- > estructura organizativa
- > posicionamiento respecto a la relación institución-disidencia
- > estrategias de creación de comunidad y lazos de solidaridad afectiva y política
- > estrategias de localización
- > estrategias para la producción de conocimiento
- > herramientas para abordar las experiencias de acción gráfica y sus desbordamientos: *gráficas intempestivas, arseñal, cuerpos gráficos, la demora, persistencias de la memoria, en secreto, pasafronteras, territorios insumisos y contracartografía.*

#### Un análisis del trabajo curatorial y sus aportes sobre las políticas de la memoria y de archivo vinculados a la gráfica *queer*

- > integración y funcionamiento del equipo de trabajo
- > criterios de selección y categorización de los materiales
- > listado de materiales que alberga
- > organización del espacio y disposición de materiales
- > relación espacio-cuerpo-materiales

#### Algunos desbordes: *Know your sex, Amantes de lo (im)propio y Gravidxs*

- > desamparo comunicacional
- > transparencia y corrección disciplinaria
- > permeaciones en las prácticas instituidas y aportes a los imaginarios contrahegemónicos que intervienen en el debate público

## MENOS ESENCIA, MÁS CONTEXTOS

apuntes sobre hegemonía y disidencia en el diseño de comunicación visual

(caracterización de las prácticas)

### 5.C.2. *LADY VENTOSA*. Autoedición, posestructuralismo y antirrepresentatividad en el Uruguay postdictadura

#### Análisis de la trama intelectual y política de los 80

- > Organizaciones homosexuales, lésbicas y travestis en el Uruguay de la postdictadura
- > Juventudes subterráneas en el Uruguay de la postdictadura

#### Análisis de las estrategias gráficas y metodológicas utilizadas en *Lady Ventosa* y su relación con las hegemonías del diseño

- > financiación
- > periodicidad
- > circulación
- > contenidos
- > la incidencia de lo personal
- > estilo (método de trabajo, materialidad, relación imagen/texto, texto, imagen, puesta en página)

#### Análisis de discurso y su relación con la disidencia sexual en *Lady Ventosa*

- > Rechazo al parcelamiento y la categorización moderna
- > Rechazo a las estructuras institucionales
- > Fisuras del lenguaje: lo visceral
- > Lo *sexy* como estrategia para desdramatizar el sexo
- > Página III: *La política, los prejuicios y los putos*
- > Página XX: *Lady Ventosa contra el AIDS*



dos prácticas seleccionadas. Aquí  
nales, el análisis del trabajo cura-  
ron como tensiones con el marco

visual de uno de los materiales  
í observaré la trama intelectual y  
gias gráficas y metodológicas y su  
s del discurso.

Marco discursivo y afectivo de la  
ue dan origen al proyecto:

e las concepciones de hegemonía,  
discursos, postulados y formas de  
s de trabajo que ofician de marco

para la instalación de la *Biblioteca Cuir* en Uruguay. Esto pretende caracterizar el enfoque de lxs coordinadores del proyecto, a la vez que contextualizar la práctica analizada.

Aquí intentaré, entre otras cosas, evaluar las relaciones de potenciamiento cruzado que lxs distintxs agentes involucradxs encuentran en este cruce institucional. Intentaré comprender qué interés tendría, en este contexto, la exposición de determinados procesos de investigación, miradas y proyecciones transnacionales realizados por una red dispersa de investigadorxs en un espacio expositivo institucional.

De igual manera, comprender qué acuerdo mutuo se está construyendo entre la disidencia y la institución, entendiendo los consensos y los antagonismos que se producen en este encuentro «multiculturalista de las políticas de integración» (Felipe Rivas San Martín, 2011, p.3) que reemplaza la interpelación moderna por un nuevo «reconocimiento».

A continuación, el listado de documentos estudiados:

1. Documento institucional de presentación del Espacio de Arte Contemporáneo consultado en el 2023:

(caracterización de las

### 5.C.2. *LADY VENTOSA* actividad en el Uruguay postdicta

#### Análisis de la trama in

- > Organizaciones homose
- > Juventudes subterráne

#### Análisis de las estrate relación con las hegemonías del c

- > financiación
- > periodicidad
- > circulación
- > contenidos
- > la incidencia de lo per
- > estilo (método de traba
- > en página)

#### Análisis de discurso y

- > Rechazo al parcelami
- > Rechazo a las estructu
- > Fisuras del lenguaje: l
- > Lo *sexy* como estrateg
- > Página III: *La política, los prejuicios y los putos*
- > Página XX: *Lady Ventosa contra el AIDS*

## 6

## ANÁLISIS

\*  
\*  
\*

EN ESTE capítulo se da inicio al análisis de las dos prácticas seleccionadas. Aquí se encuentra, por un lado, el estudio de las fuentes institucionales, el análisis del trabajo curatorial y la identificación de algunos episodios que se registraron como tensiones con el marco institucional que albergaba la *Biblioteca Cuir*.

Por otro lado, se realiza un análisis discursivo y visual de uno de los materiales que la exposición albergó: la *revista subte Lady Ventosa*. Aquí observaré la trama intelectual y política del Uruguay de la posdictadura, analizaré las estrategias gráficas y metodológicas y su relación con las hegemonías del diseño y realizaré un análisis del discurso.

#### 6.A. LA BIBLIOTECA CUIR EN MONTEVIDEO. Marco discursivo y afectivo de la cadena de relaciones humanas e institucionales que dan origen al proyecto

##### 6.A.1. Un estudio de las fuentes institucionales

En este apartado, se presenta un estudio acerca de las concepciones de hegemonía, disidencia y producción gráfica que se desprenden de los discursos, postulados y formas de funcionamiento de los distintos entes institucionales o redes de trabajo que ofician de marco para la instalación de la *Biblioteca Cuir* en Uruguay. Esto pretende caracterizar el enfoque de lxs coordinadores del proyecto, a la vez que contextualizar la práctica analizada.

Aquí intentaré, entre otras cosas, evaluar las relaciones de potenciamiento cruzado que lxs distintxs agentes involucradxs encuentran en este cruce institucional. Intentaré comprender qué interés tendría, en este contexto, la exposición de determinados procesos de investigación, miradas y proyecciones transnacionales realizados por una red dispersa de investigadorxs en un espacio expositivo institucional.

De igual manera, comprenderé qué acuerdo mutuo se está construyendo entre la disidencia y la institución, entendiendo los consensos y los antagonismos que se producen en este encuentro «multiculturalista de las políticas de integración» (Felipe Rivas San Martín, 2011, p.3) que reemplaza la interpelación moderna por un nuevo «reconocimiento».

A continuación, el listado de documentos estudiados:

1. Documento institucional de presentación del Espacio de Arte Contemporáneo consultado en el 2023: *Espacio de Arte Contemporáneo* |

## MENOS ESENCIA, MÁS CONTEXTOS

apuntes sobre hegemonía y disidencia en el diseño de comunicación visual

(análisis)

*Contemporary Art Space*. Publicado en [http://www.eac.gub.uy/eac\\_files/eac\\_pdf/eac\\_institucional.pdf](http://www.eac.gub.uy/eac_files/eac_pdf/eac_institucional.pdf)

2. Sección de presentación de la RedCSur consultada en su sitio web en el 2023: *Sobre la RedCSur, Declaración instituyente, Quiénes somos y cómo hacemos lo que hacemos, Propósitos políticos de la red, Qué hemos hecho*. Publicado en <https://redcsur.net/manifiesto/>
3. Publicación de la primera edición de *Giro Gráfico*, resultante de la colaboración entre el MNCARS y la RedCSur en el 2022: *Giro Gráfico. Como en el muro la hiedra*. Autorxs: Clara Albinati, Sebastián Alonso, Damián Cabrera, Lucía Cañada, Fernanda Carvajal, Nicole Cristi, Moira Cristiá, Fernando Davis, Tamara Díaz Bringas, Sol Henaro, Cristina Híjar, Ana Longoni, Javiera Manzi, María Angélica Melendi, André Mesquita, Fernando Miranda, Guillermina Mongan, Gabriel Peluffo, Elva Peniche, Juan Pablo Pérez, Miguel Piccini, Raúl Quintanilla Armijo, Suset Sánchez, Sylvia Suárez, Paulina E. Varas, Gonzalo Vicci. Publicado en <https://redcsur.net/2022/02/11/descargar-giro-grafico-como-en-el-muro-la-hiedra/>
4. Documentos elaborados en el 2023 por lxs coordinadores de *Giro Gráfico* en Uruguay y dirigido a lxs artistas e investigadorxs para integrar la proyección de la *Biblioteca Cuir* en el EAC.
5. Presentación de la *Biblioteca Cuir* subida a las redes sociales del EAC en el 2023 (canal de difusión oficial de esta muestra). Publicado en [https://www.instagram.com/p/CzotKInPTNV/?img\\_index=1](https://www.instagram.com/p/CzotKInPTNV/?img_index=1)

Retomando la estructura base que describí en el capítulo de marco metodológico, la *Biblioteca Cuir* forma parte de *Giro gráfico* proyecto de investigación y exposición itinerante de la RedCSur. Como parte de la colaboración entre sus integrantes, para el 2023 y 2024, se proyectó en Montevideo la tercera edición denominada *Giro gráfico. Rumores y clamores del sur*. Aquí, el proyecto fue organizado y co-producido por la Facultad de Artes y Proyecto CasaMario y su «Programa Público» fue acogido por el EAC.

#### 6.A.1.1. La RedCSur (hegemonía, disidencia, institucionalidad)

La Red Conceptualismos del Sur (RedCSur) funciona como un entramado de investigadorxs, artistas y activistas que se posiciona desde una perspectiva «plural sur-sur» para actuar «en el campo de disputas epistemológicas, artísticas y políticas del presente» (RedCSur, s/d). Desde el 2007, se propone incidir críticamente en las prácticas artísticas, archivísticas, curatoriales y de movimientos sociales. En su denominación, la palabra *Red* refiere a una estructura permeable al entorno, capaz de «contener, contactar, atrapar» (RedCSur, s/d) aquello que sucede a su alrededor. Por su parte, *Sur* alude a un «lugar de enunciación geopolítica y afectiva» (RedCSur,

(análisis)

s/d) que enmarca «una parcialidad y una localización manifiestas, asumidas con sus potencias y limitaciones» (RedCSur, s/d) y desde la cual proyectan sus interacciones con el mundo.

Al definir a sus integrantes y colaboradorxs, utilizan conceptos como *latinoamericanos, migración intra e intercontinental, desplazamientos, formas dislocadas, fronteras*. Así, construyen identidad en torno a la relación *centro/borde* como preocupación política y una voluntad explícita por proponer «otras condiciones de producción de conocimiento y desobediencia» (RedCSur, s/d) que no respondan a las lógicas de ese *centro*.

En concreto, se identifican con los discursos anticapitalistas y el impulso descentralizador y libertario de los internacionalismos de izquierdas y anarquistas; las luchas anticoloniales, decoloniales y antiimperialistas, anti-racistas y ecologistas tercermundistas. En este marco, destacan particularmente la necesidad de que estas referencias «no se vuelvan meras consignas y que puedan ayudar a correr un límite o producir un hallazgo micropolítico en nuestros modos de hacer, reconociendo la importancia de estas resonancias tanto en sus resultados como en sus procesos» (RedCSur, s/d).

Como propósitos políticos de la Red, se identifican tres ejes fundamentales: incidencia en las políticas de la memoria y de archivos; producción de conocimiento y modos de hacer que permitan intersectar diferentes saberes; creación de comunidad y solidaridad internacional.

Teniendo en cuenta que la Red aborda estos ejes mediante trabajos con archivos, investigaciones, publicaciones y activaciones que se expresan en múltiples proyectos con sus propias dinámicas, integraciones y aliadxs a lo largo del globo, es fundamental comprender cómo este entramado integra y plasma estos discursos en los diferentes contextos específicos de existencia. Para eso, es preciso observar de cerca algunas cuestiones.

Por un lado, sus modos de hacer. Sobre esto, la RedCSur subraya la importancia de las dimensiones colaborativas y afectivas. También, exponen que sus procesos no son «rápido[s] ni sujeto[s] a lógicas de eficiencia, sino [que son] un sinuoso camino en el que nos topamos tanto con desacuerdos como con hallazgos de este hacer juntxs» (RedCSur, s/d). Allí aparecen el conflicto, el error y el entrevero como estrategias para disputar las expectativas productivas y las posiciones estables y clausuradas instaladas por el capitalismo contemporáneo en los ámbitos de la creación gráfica y la investigación particularmente.

Por otro lado, su relación con lo institucional. En este sentido, la RedCSur reconoce que sus proyectos «han sido posibles gracias a una sumatoria de prácticas y elaboraciones de cada integrante, y a apoyos tanto individuales como institucionales» (RedCSur, s/d) por lo que «no reniega de la institución sino que intenta generar espacios instituyentes» (RedCSur, s/d). Si bien están permanentemente construyendo alianzas con varios espacios institucionales (de corte universitario y museístico), lxs integrantes de la red aclaran que no se perciben como «mediadores». Sus propuestas e intervenciones «no van [por ejemplo] de los artistas a las instituciones como si fueran agentes imperturbables; al contrario, buscamos que estas interacciones logren alterar, replantear y en ciertos puntos deshacer las prácticas instituidas» (RedCSur, s/d).

Por último, su idea de grupalidad en relación a la colaboración. La Red defiende la *afinidad ética* y el *principio de autonomía* como bastiones de su existencia, reconociendo la negociación y construcción de espacios de corresponsabilidad y escucha como estrategias para contrarrestar la complejidad y pluralidad de este entramado. Así, acepta la «construcción de acuerdos y criterios compartidos, que supone entender, pero también disentir y acordar

(análisis)

desde las diferencias» (RedCSur, s/d) en un esfuerzo por evitar «la reproducción de modos autoritarios y jerárquicos de relacionamiento» (RedCSur, s/d). En vínculo con esto último, la red se entregaría a «pensar políticas de traducción para los conceptos, buscando términos afines a los anclajes éticos de enunciación desde los cuales estos operan, en los respectivos terrenos» (RedCSur, s/d) de trabajo.

Aquí es interesante preguntarse, en cada contexto particular de acción, ¿cuáles son esas traducciones y quiénes y cómo las construyen? ¿Qué relaciones logra construir este dispositivo con lxs distintxs interlocutorxs que integran los contextos donde la red interviene? ¿De qué manera esto se integra (o no) a la construcción de una memoria colectiva en expansión articulada por esta Red?

#### 6.A.1.2. Giro Gráfico (discursos contrahegemónicos en la producción gráfica)

*Giro Gráfico* es el resultado de una investigación desarrollada, desde el 2015, por la RedCSur con el apoyo del Museo Reina Sofía de Madrid (MNCARS) en torno a las distintas formas de acción gráfica callejera que, desde la década de 1960 hasta nuestros días, han emergido en América Latina para enfrentarse a contextos políticamente opresivos. Su inauguración fue en 2022 en el MNCARS, luego itineró, en 2022-2023, al Museo Universitario de Arte Contemporáneo de México (MUAC-UNAM). A fines del 2023 aterrizó en Montevideo con el nombre *Giro Gráfico. Rumores y clamores del sur*.

Desde sus inicios, la exposición busca dar cuenta de cómo los movimientos pro derechos indígenas, colectivos en defensa de la memoria de las víctimas de las dictaduras o los activismos feministas y *queer* han ido reapropiándose de diversas herramientas de acción gráfica —carteles, pancartas, camisetas, pintadas, acciones callejeras, intervenciones en el espacio público, etc.— para articular sus demandas. Allí, los materiales reunidos responden a una noción de lo *gráfico* que «trasciende la idea del impreso (aunque obviamente la incluye), para extenderse a soportes y dispositivos diversos como carteles, pancartas, instalaciones, videos, intervenciones públicas, construcciones arquitectónicas, fotografías, archivos y obras de acervos museísticos» (RedCSur, 2023) y su investigación «no tiene, en ningún caso, un ánimo totalizador» (Albinati, et al., 2022, párr.7)<sup>10</sup>.

Para analizar este dispositivo, es importante identificar los discursos sobre construcción de memoria y archivo que lo sostienen y qué pretensiones, al menos originales, esto imprime en el desarrollo de sus distintas itinerancias. A decir del Director del MNCARS, *Giro gráfico*

no busca hacer un mapeo exhaustivo de la gráfica política latinoamericana, sino partir del análisis de episodios concretos para detectar las conexiones y relaciones de afinidad y contagio que se dan entre iniciativas que se producen en diferentes lugares y contextos históricos. (Albinati, et al., 2022, párr.7).

10 Palabras de Manuel Borja-Villel, Director del MNCARS, en la publicación editorial de *Giro Gráfico*, como en el muro la hiedra.

(análisis)

Así, lo que se pretende observar y evidenciar es la capacidad de la producción gráfica de redefinirse desde la práctica política y su potencial para generar relatos e imaginarios contrahegemónicos que intervienen en el debate público. De igual manera, analizar si existen efectivamente aspectos —metodológicos o formales— comunes entre las distintas expresiones gráficas observadas en cada caso sin desconocer, en su articulación, que los episodios que dan origen a estas expresiones gráficas «no están presos en una línea temporal canónica» (Albinati, et al., 2022, p.19) y que, por ende no hay «una única historia de las relaciones entre arte y política a través de la acción gráfica» (Albinati, et al., 2022, p.19).

Con el objetivo de colaborar a desbordar la narrativa lineal y construir un relato plural que no eluda el disenso, esta exposición se proyectó sobre dos grandes áreas: *Ágora del presente* y *Biblioteca cuir*. Allí dentro, lxs integrantes de cada una de las ediciones de *Giro Gráfico* realizan un trabajo curatorial que supone un desplazamiento respecto al estándar asociado a esta labor. Según ellxs,

si en el campo del arte el trabajo curatorial se entiende como la exploración de una tesis firme o una voz autoral en relación con un conjunto de prácticas artísticas, la RedCSur elabora un ejercicio colaborativo de ilación de relaciones dentro de un espacio de indagación inestable. (Albinati, et al., 2022, p.20)

Esto, hace que, de alguna manera, la materialización de la exposición (qué la integra, qué no, por qué y cómo) repose en el acervo de memorias, relatos y relaciones de las personas involucradas y la capacidad que éstas tienen de reponer algo del contexto en el que emergieron estas expresiones gráficas.

Respecto a su objeto de análisis, si bien defienden que los materiales que esta exposición integra son muy diversos, sí se definen ciertos denominadores comunes que acaban instalándose como criterios. Entre ellos se destaca la precariedad de los materiales y medios que se utilizan; su potencialidad para funcionar como dispositivos críticos frente a contextos de urgencia políticamente opresivos; la tendencia a metodologías de trabajo colectivas y colaborativas. A su vez, establecen 9 conceptos en torno a los cuales organizan estas expresiones gráficas con la expectativa de brindar «herramientas para abordar las experiencias de acción gráfica y sus desbordamientos» (Albinati, et al., 2022, p.22). Estos son: *gráficas intempestivas*, *arseñal*, *cuerpos gráficos*, *la demora*, *persistencias de la memoria*, *en secreto*, *pasafronteras*, *territorios insumisos* y *contracartografía*. A continuación, su descripción sintética:

- > *Gráficas intempestivas* puede entenderse como lo que irrumpe en el tiempo para subvertir el orden de la vida cotidiana. Estas producciones permiten cuestionar «la historia, petrificada bajo el peso de la linealidad, alterando la cronología al imaginar un “tiempo del ahora” que regenera las urgencias políticas en un tiempo dislocado» (Albinati, et al., 2022, p.32).
- > *Arseñal* (que conjuga los términos arsenal y señal) refiere a objetos que, no sólo han sido testimonios de actos políticos, sino que son conservados para su uso reiterado como armas de denuncia. Su disponibilidad a lo largo del tiempo es la que diferencia a este conjunto de dispositivos del resto.

## MENOS ESENCIA, MÁS CONTEXTOS

## apuntes sobre hegemonía y disidencia en el diseño de comunicación visual

(análisis)

- > *Cuerpos gráficos* refiere a un «artefacto portátil que se inscribe en una economía del reciclaje y una política del “hazlo tú mismx”» (Albinati, et al., 2022, p.82) que responde a «un modo de hacer susceptible de ser socializado entre muchxs» (Albinati, et al., 2022, p.82). Generalmente son desplegados en respuesta a una convocatoria alrededor de un acontecimiento, una conmemoración, una denuncia, una consigna o una demanda.
- > *La demora* refiere a una «forma dilatada de producir imágenes» (Albinati, et al., 2022, p.100) que pone en tensión, «tanto al productivismo característico del capitalismo y el trabajo por destajo, como a la interrupción de la urgencia que presentan otras formas gráficas al calor de las protestas» (Albinati, et al., 2022, p.100). Este tipo de proceso conlleva un esfuerzo de producción y organización de largo aliento que deriva de proyectos con objetivos y modos de hacer desarrollados paulatina y colectivamente.
- > *Persistencias de la memoria* alberga materializaciones de la memoria colectiva en artefactos y acciones para volverla «una declaración» de algo que ya sucedió pero que permanece «acuerpado en nosotros, no como un recuerdo sino como una reconstrucción y un proceso de trabajo colectivo, para tornarlo memorable por el compromiso afectivo en la búsqueda de sentido y en la construcción de un relato comunicable» (Albinati, et al., 2022, p.117). Así, son acciones, prácticas y piezas gráficas que actúan por la justicia y contra el olvido, en «un movimiento inverso al constante blanqueamiento y “borroneo” de la historia oficial, que nos permite pensarla como contramemoria» (Albinati, et al., 2022, p.119).
- > *En secreto* hace referencia a un modo particular de hacer, circular y escuchar, que establece una relación entre la escala íntima del cuerpo y el gesto que se desdobra atravesando críticamente la dimensión pública de la vida cotidiana. Estas imágenes y textos diagraman formas de lo visible y de lo audible que recurren a lo críptico o a lo hermético como valor diferencial de un secreto compartido que permite su reconocimiento por parte de una comunidad de afines.
- > *Pasafronteras* refiere a enunciaciones colectivas en torno a la experiencia migratoria de mujeres latinoamericanas de origen indígena materializada en pequeños relatos visuales realizados en xilografía. La particularidad del uso de esta técnica gráfica en este taller es que se realizan pequeñas matrices de impresión que posteriormente se utilizan como piezas sueltas para ser combinadas y componer escenas de la vida cotidiana. La matriz global era armada y desarmada en distintas combinaciones cada vez, según el acontecimiento que la originaba, lo que desestabiliza la habitual relación unidireccional entre matriz y copia, origen y destino.
- > *Territorios insumisos* invoca modos de resistencia centrados en el espacio y en su articulación con sujetos y comunidades. A partir de formas visuales y gráficas, se evidencian los dones del territorio y sus interrelaciones para denunciar «la vulneración de sus condiciones de sostenibilidad y el avance veloz y alterador de los mercados, de la política neoliberal y el extractivismo (Albinati, et al., 2022, p.199). En ese

(análisis)

sentido, busca recordar y construir memoria sobre los atentados sobre el territorio y las personas que resisten.

- > *Contracartografía* se opone a la aceptación de la autoridad de los mapas imperiales y militares y, en su lugar, se propone «hacer de la cartografía una práctica comunitaria, capaz de proyectar las redes invisibles de poder y los sistemas de opresión a los que estamos sometidos» (Albinati, et al., 2022, p.219).

Teniendo en cuenta la itinerancia de este proyecto y la identificación por parte de sus integrantes de la pluralidad de los contextos donde éste se instala y la complejidad que esto supone, éstos conciben «el material de esta investigación como una muestra itinerante, que pueda montarse allí donde llegue, sin más recursos que la voluntad de desplegar sus láminas en las superficies disponibles y activar en torno a esas gráficas un ejercicio crítico, una potencial conexión, una invocación» (Albinati, et al., 2022, p.29).

Así, la publicación editorial que recopila los resultados de la primera edición de *Giro Gráfico* desplegada en el MNCARS (donde se presenta el análisis profundo de los distintos dispositivos gráficos y su categorización bajo los 9 conceptos anteriormente expuestos), fue pensada por sus creadorxs «como un material a activar y desbordar (más allá de la acotada temporalidad y localización geográfica de la exposición), a interpelar con nuevas investigaciones» (Albinati, et al., 2022, p.29).

Aquí interesa explorar cómo los lineamientos de la RedCSur se aplicaron (o no) en la instalación de la *Biblioteca Cuir* en Montevideo. Además, reflexionar sobre las maneras en que los materiales que emergieron en la versión montevideana permean el entramado de perspectivas ya presentes en la RedCSur y, a la vez, qué conexiones e innovaciones logran activar (o no) en el entorno en el que se monta.

#### 6.A.1.3. El EAC (hacer las cosas de otro modo)

El Espacio de Arte Contemporáneo (EAC) es una sala expositiva de Montevideo que se ubica en un edificio que antiguamente funcionaba como la cárcel de Miguelete. El interior mantiene, globalmente, la estructura arquitectónica original y las salas de exposición son los antiguos celdarios. El EAC depende de la Dirección Nacional del Ministerio de Educación y Cultura de Uruguay y es la única institución pública nacional dedicada exclusivamente al arte contemporáneo. En su sitio web se define como una institución especialmente interesada en facilitar el «encuentro entre artistas, curadores y públicos muy diversos» (EAC, s/d), en fomentar «instancias tanto formativas como de apropiación cultural por parte de la ciudadanía» (EAC, s/d) y en «visibilizar un estado actual de situación en el arte contemporáneo y construir una bitácora testimonial de la época» (EAC, s/d).

Su denominación de *espacio* —en lugar de *museo*— es parte de una estrategia explícita por enfatizar las «características particulares que lo diferencian de los museos de corte más tradicional» (EAC, s/d). En su presentación en el sitio web, el EAC destaca la diferencia entre su abordaje y el del resto de las instituciones que, al menos en los papeles, tendrían el mismo objetivo respecto a la conservación y exposición de producciones artísticas. Así, instalan discursivamente

(análisis)

la idea de que existe un modo preestablecido, hegemónico, de comprender el arte contemporáneo en términos institucionales y explicitan su interés por hacer las cosas de otro modo.

En esa línea, se interesan particularmente por «la formación de públicos desde una perspectiva crítica» (EAC, s/d). Con sus políticas de Acción Cultural y Educativa, el EAC se propone «despertar la curiosidad por la creación artística actual, facilitar el acercamiento a los proyectos y obras en exhibición y formar nuevos públicos activos, reflexivos, críticos» (EAC, s/d). Para eso, tiene un equipo de mediación, encargado de coordinar y diseñar visitas grupales, individuales y recorridos de fin de semana al interior y exterior del edificio. La entrada es libre y gratuita y el espacio está abierto de miércoles a sábados de 13 horas a 19 horas y domingos de 11 horas a 17 horas.

Aquí cabe preguntarse, ¿de qué manera estas posturas se expresan en las formas de construir vínculos con lxs autorxs de las propuestas que este espacio alberga? Y, por otro lado, ¿qué grado de autonomía ideológica ofrecen las características de este espacio institucional?

### **6.A.2. Un análisis del trabajo curatorial y sus aportes sobre las políticas de la memoria y de archivo vinculados a la gráfica *cuir***

Tal y como mencionaba al describir *Giro Gráfico*, la *Biblioteca Cuir* es una de las dos áreas que conforman esta exposición. Como contenidos, no solo se prevé la inclusión de materiales gráficos relacionados «con las disidencias sexogenéricas, sino también con los feminismos, la racialización, las exploraciones en torno a los afectos, al deseo y otras opciones relacionadas con el disciplinamiento e indisciplinamiento de los cuerpos» (Albinati, et al., 2022, p.24).

Al menos en su génesis, ésta se proyectó como un área que, por su «configuración espacial y por el tipo de vínculo que se propicia con los materiales que alberga, transforma el espacio de exhibición en un espacio habitable» (Albinati, et al., 2022, párr.13). En ese sentido, uno de los propósitos principales proyectados por sus organizadores era incidir directamente en las políticas de la memoria y de archivo, ofreciendo un dispositivo que tensione el ordenamiento que se prevé comúnmente en espacios expositivos como museos, archivos o bibliotecas, habilitando la «desorientación como condición de posibilidad para habitar los espacios» (Albinati, et al., 2022, p.24).

#### 6.A.2.1. Integración y funcionamiento del equipo de trabajo en Montevideo

Para comprender las contribuciones de la *Biblioteca Cuir* de Montevideo a las políticas de la memoria y de archivo vinculados a la gráfica *cuir*, comenzaré por revisar el proceso de constitución y trabajo del equipo coordinador de Montevideo y su diálogo con las premisas y postulados de los entes que la sostienen (la RedCSur, Giro Gráfico y el EAC).

En la edición montevideana, la articulación se realizó entre un grupo de investigadores de la Facultad de Artes de la Universidad de la República y el colectivo Proyecto Casa-Mario. Desde esa articulación, se designó un grupo de tres personas que estarían encargadas de coordinar la *Biblioteca Cuir* y contactar con potenciales artistas, colectivos e investigadorxs y extenderles la invitación para colaborar en este espacio.

(análisis)

De esta manera, los primeros correos electrónicos y mensajes por *Instagram* o *Whatsapp* empezaron a circular. Allí, estas personas compartían información de contexto sobre *Giro Gráfico*, una proyección de calendario y una expectativa de funcionamiento a la vez que proponían un primer encuentro para conocerse personalmente, discutir en conjunto sobre cómo construir esta iniciativa y concretar participaciones o colaboraciones. La cita era el martes 5 de setiembre a partir de las 19 horas, en Proyecto CasaMario, Piedras 625.

Ese primer día asistieron unas treinta y cinco personas y se dispusieron, acorde iban llegando, en una ronda de intercambio, mientras integrantes de CasaMario cocinaban algo a la parrilla en la vereda. El lugar que la comida ocupó en esta instancia parece develar que, en ese momento, el énfasis de la curaduría estaba puesto en el proceso y en la construcción de vínculos. En uno de los tantos inicios de reunión que se ensayaron esa noche —la gente iba llegando en distintos momentos—, las encargadas de la convocatoria presentaron el proyecto, las intenciones de colaboración y algunas definiciones en torno a *lo cuir* y *lo disidente* que habían logrado construir, entre ellas, hasta el momento. En algún momento, mencionaron la existencia de una caja de materiales gráficos que venía de México y que se integraría al espacio de la Biblioteca en Montevideo.

Quienes estábamos allí nos presentamos unx por unx, intentando esbozar aquello que pensábamos que podíamos sumar en el marco de esos disparadores. En esa ronda habían fotógrafxs, artistas, investigadorxs, productores de fiestas, diseñadorxs de moda, entre otrxs. De a poco, la conversación se fue abriendo y aparecieron las primeras reflexiones y preguntas. En la ronda, nadie abrió la caja. En este gesto, el objeto de la reunión (es decir, la tarea) quedó en un segundo plano lo que evidencia, otra vez, que el énfasis estaba en la comunicación entre lxs participantes.

Eventualmente, las personas se fueron yendo y el encuentro, como tal, llegó a su fin. Algunxs nos quedamos a picar algo de lo que preparaban en la parrilla. Otrxs se fueron. Allí, sin saber mucho de qué manera podía contribuir, decidí que iba a sumarme a este proyecto. Un par de días después, recibí un correo que me invitaba a sumarme al equipo coordinador de la biblioteca. Sin saber qué implicaba concretamente ese rol, con quiénes iba a trabajar, de qué manera, ni en qué tiempos, accedí.

A partir de ahí, las semanas que siguieron de cara a la apertura en el EAC estuvieron fuertemente atravesadas por el compromiso intelectual, la confianza afectiva y mucha, mucha confusión. Haciendo mías las palabras de la propia RedCSur sobre sus sensaciones a lo largo del proceso de trabajo que dio lugar a la primera edición de esta exposición en Madrid, «durante las distintas etapas de este proyecto, mientras buscábamos definiciones y resoluciones sobre cómo concluir las investigaciones para la exposición (...) sentíamos que nuestros cuerpos, esfuerzos y subjetividades eran arrojados a un territorio oscuro de indefiniciones e incertidumbres» (2023, p.26).

En el proceso, el equipo de coordinación mutó muchísimo, pasando de tres integrantes a seis, luego a otrxs tres y finalmente a cuatro, de lxs cuales tres no habíamos participado de la gestación inicial con RedCSur, Facultad de Artes y CasaMario. A su vez, lo que se proyectó como una iniciativa de trabajo colectivo donde lxs colaboradorxs participarían semanalmente para intercambiar sobre sus intereses, inquietudes y abordajes, no logró materializarse. Fueron muy pocas las personas que participaron presencialmente y aún menos las que participaron de más de un encuentro.

## MENOS ESENCIA, MÁS CONTEXTOS

apuntes sobre hegemonía y disidencia en el diseño de comunicación visual

(análisis)

El desafío de trabajar en un proceso curatorial con la escala de éste (respecto a los frentes a atender y la cantidad de personas involucradas, ya sea como empleadas u honorariamente) es enorme y la conformación de un equipo de trabajo lleva su tiempo. Hay que construir complicidades, dimensionar la tarea, evaluar disponibilidades, poder converger agendas...

La configuración definitiva del equipo de coordinación se dio en medio de un proceso vivo y veloz y, como consecuencia, quienes nos sumamos últimxs tomamos contacto con sólo un fragmento de la cosa. Para nosotrxs, RedCSur y *Giro Gráfico* eran conceptos abstractos y lejanos. Nuestra referencia recogía, como en un juego de postas, únicamente el último *sprint*: algunas reuniones en CasaMario (no todxs participamos de las mismas porque nos sumamos en momentos diferentes), los insumos informativos compartidos por las coordinadoras originales al momento de realizar los primeros contactos y un listado de potenciales colaboradorxs.

De alguna manera, éramos un puñadito de desconocidxs que se enfrentaba a la gigantesca tarea de construir, en plazos extremadamente cortos, acuerdos que permitieran no sólo enmarcar una visión común sobre la «disidencia», sino también lograr una coordinación que nos permitiera atender y resolver los múltiples desafíos de este proyecto.

Esto implicaba, entre otras cosas, retomar y ampliar la red de colaboradorxs ya iniciada por las tres coordinadoras iniciales, convocarlxs, coordinar los espacios de encuentro, mapear las producciones gráficas, ir a buscarlas o hacer seguimiento de su recepción, categorizarlas para construir una narración en el espacio, editar e imprimir piezas, relevar los recursos disponibles en el EAC, diseñar y armar el espacio, montar los materiales, actualizar a lxs autorxs sobre el estado de avance... Todo esto en un plazo de seis semanas.

De golpe, se me había apagado la luz. No veía nada.

Como no nos conocíamos y aún no teníamos claro qué se esperaba concretamente para este espacio ni con cuántas personas y materiales contábamos realmente, la concreción de reuniones y la consecuente identificación de las distintas tareas a resolver demoró en suceder. Las primeras semanas nos enfocamos en aterrizar: dimensionar el desafío y comprender cómo cada unx podía integrar esta nueva responsabilidad a sus agendas. Nos tomó un tiempo mapear los avances producidos hasta el momento por las tres colegas designadas originalmente y comprender cómo queríamos (o podíamos) continuar con eso en el tiempo que quedaba.

Durante el desarrollo de esta tarea, yo no tomé contacto nunca con las herramientas teóricas que la RedCSur planteaba para la categorización e investigación de materiales. Así, *gráficas intempestivas, arseñal, cuerpos gráficos, la demora, persistencias de la memoria, en secreto, pasafronteras, territorios insumisos y contracartografía* no intervinieron en el proceso. Por el contrario, enfoqué mis esfuerzos en encontrar aquellas resonancias orgánicas que los conceptos *biblioteca* y *cuir* producían en nuestras mentes, qué reflejos eso establecía con el archipiélago de colaboradorxs que ya se había comenzado a construir desde la primera reunión y qué ampliaciones nuestras propias líneas de investigación y experiencias personales nos permitían imaginar.

Lo primero que hicimos fue comenzar a esbozar algunas estrategias de ordenamiento. Para eso, elaboramos documentos compartidos: *HOJA DE RUTA: pendientes y acuerdos* donde íbamos identificando y registrando las tareas pendientes y resolviendo colectivamente cómo y quien(es) se encargaba(n) de cada una; *SEGUIMIENTO PARTICIPACIONES*, un Excel donde íbamos actualizando el avance con lxs colaboradorxs (si nos habíamos contactado o no, con

(análisis)

qué insumo iban a colaborar, cuál era el formato o consideraciones técnicas a tener en cuenta, las referencias de autoría, si el material tenía que devolverse o no, etc) y *MATERIAL DE CONSULTA* donde nos compartíamos lecturas o referencias de interés. En paralelo, revisábamos nuestros propios recursos (investigaciones, archivos, vínculos) y los subíamos a una carpeta para que lxs otrxs compañerxs pudieran visionarlos y así conversar sobre eso.

En el medio, nos íbamos rotando en las instancias de encuentro que generalmente manteníamos en CasaMario, en el EAC o de manera virtual. Los días, las frecuencias y las participaciones variaban según las disponibilidades de cada unx. En CasaMario y en el EAC —donde también se reunían quienes se estaban encargando del armado de la parte de *Ágora del presente* de la exposición— nos enfrentábamos a las demandas de definiciones más materiales y concretas respecto al montaje de la exposición. Éstas las discutíamos con la gente de CasaMario.

En el EAC, particularmente, organizábamos el material y coordinábamos encuentros con lxs colaboradorxs que estaban interesadxs en cruzar personalmente, saber un poco más del proyecto o contarnos más sobre sus búsquedas. Otras veces, aprovechábamos para conversar con el personal de la sala e intercambiar informalmente sobre la exposición y las expectativas y desafíos que eso imprimía sobre todxs. En paralelo avanzábamos con el montaje, en diálogo con el equipo de CasaMario.

En las videollamadas nos contábamos las cosas que se nos habían ocurrido en la semana y los imprevistos que habíamos experimentado para intentar diseñar soluciones en conjunto. En el medio, *Whatsapp*. Mucho *Whatsapp*. Nuestras comunicaciones eran del tipo: Che, las máscaras de Colectiva Mondonga las podemos levantar hoy por el trabajo de Vito cerca de la Universidad o después de las 18 horas por la Comercial. / Vito, voy en chiva a la Comercial, dónde es la casa de tu amiga? / Pibxs, ya tengo las máscaras! Las puse en el celdario derecho con un cartelito / Algunx puede ir a buscar el dibujo de Gon? El está de viaje pero se lo dejó a un amigo que nos lo guardaba en su laburo, es por la Ciudad Vieja / Chicxs, Wanda me mandó las fotos de los *flyers* de fiesta que tiene en su archivo. Dice que los podemos pasar a buscar por su casa / etc, etc, etc.

La integración de este equipo de trabajo me interpeló tremendamente. Las condiciones de una «práctica difusa» (Albinati, et al., 2022, p.26) y con participaciones inestables —impresas en el código genético de la RedCSur y heredadas en nuestro trabajo como coordinadorxs de la biblioteca— se sentía en los huesos. La cantidad de frentes a atender, la falta de recursos, la exigencia de la fecha de apertura y la expectativa de éxito que cada unx de lxs involucradxs (nosotrxs mismxs, lxs representantes de *Giro Gráfico* o lxs trabajadorxs del EAC) proyectamos sobre este dispositivo nos acercó, más de una vez, al límite.

La improvisación en el timón y la construcción, en vivo, de una confianza afectiva en la que depositar nuestros derroteros, fue lo que nos permitió, al equipo de coordinación, sentirnos cerca y amigarnos con aquello que lográbamos armar. Hubo preguntas teóricas que nunca nos pudimos hacer y avanzamos sobre la esperanza ciega de que estuviéramos hablando de lo mismo y con la disponibilidad de nuestros cuerpos para sostener lo que hubiera que sostener.

Viéndolo en retrospectiva, esto coincide con los principios de *afinidad ética* y *autonomía* que plantea la red. La RedCSur busca conscientemente zafarle a varias de las expectativas modernas y capitalistas que desarrollé en mi marco teórico: no busca simplificar (ni resultados ni procesos de trabajo), no busca optimizar tiempos, no baja lineamientos que sistematicen u ordenen la tarea y su práctica es todo menos abstracta, dado que son los cuerpos que reciben este dispositivo en cada itinerancia que lo sostienen e intervienen con mucho esfuerzo.

## MENOS ESENCIA, MÁS CONTEXTOS

apuntes sobre hegemonía y disidencia en el diseño de comunicación visual

(análisis)

Sin embargo, introducir y sostener la convicción de estas fisuras en un espacio expositivo institucional —donde los relatos se ordenan, la estética se coordina y la propuesta global se devela de manera progresiva y coherente— fue un verdadero desafío. A pesar de la afinidad teórica con estos modos de hacer, la presión por dar respuesta a la formalidad de un espacio expositivo y la falta de tiempo operaba sobre nosotrxs: ¿Cuánto material hay? ¿Cómo lo van a disponer? ¿Qué pintura van a usar para el espacio de la biblioteca? ¿Van a necesitar dispositivos electrónicos? ¿Cuántos? ¿Dónde los quieren ubicar? ¿Cómo van a señalar el espacio? ¿Cómo se imaginan la interacción de estos públicos con el material?

Una vez inaugurada la muestra en el EAC en noviembre del 2023, el diálogo entre el equipo de coordinación de la Biblioteca y lxs representantes de *Giro Gráfico* en Uruguay cesó. Luego de inaugurada, no se realizaron activaciones específicas en la Biblioteca, salvo las propuestas por el equipo de Mediación del EAC que elaboró materiales «para experimentar en torno a una experiencia estética, artística y de mediación vinculada a este espacio en particular» (Valeria Cabrera, coordinadora del equipo de Mediación cultural y educativa del EAC, en una conversación personal del 26 de diciembre). Unas semanas después de la apertura, esa área de la exposición permaneció tapada por unos días por un manto de más de 3m que se había elaborado en una actividad del celdario de al lado en el marco del «Programa Público» de *Giro Gráfico*.

Un año después, en noviembre del 2024, unx de lxs integrantes de la RedCSur fue recibidx por lxs representantes de *Giro Gráfico* en Uruguay —quienes se encuentran elaborando

**Figura 1**

Registro de manto sobre biblioteca.  
FOTO TOMADA POR MI





(análisis)

Este proceso de cierre permite develar la complejidad de este dispositivo, con su escala y con la cantidad de grupos humanos realizando múltiples tareas: algunos en diálogo, otros no tanto. Así, las tensiones y las afinidades entre los distintos anillos resultantes del período de armado, modelaron el funcionamiento de la *Biblioteca Cuir* durante su permanencia en el EAC, a la vez que delinearon los márgenes de los espacios de intercambio *a posteriori*.

#### 6.A.2.2. Selección y categorización de los materiales

Los materiales para el armado de la *Biblioteca Cuir* en Montevideo tenían dos tipos de proveniencia. Por un lado, la caja que se había logrado preservar de las ediciones anteriores de *Giro Gráfico* (en el MNARS de Madrid y en el MUAC-UNAM de México) y que los integrantes de CasaMario habían transportado a Montevideo. Por otro lado, aquellos que se pretendían reunir aquí en Uruguay a través del trabajo del equipo coordinador designado.

Tal y como mencioné antes, la selección y la categorización de los materiales gráficos locales supuso un ejercicio colaborativo de construcción de conexiones en un espacio de indagación inestable y difuso. Lejos de responder a una tesis que bajara lineamientos firmes sobre cómo abordar la cosa, este ejercicio de archivo reposó fuertemente sobre el entramado de relaciones personales (de primer y segundo grado) que lxs distintxs integrantes y colaboradorxs locales del proyecto fueron capaces de desplegar. Así, el boca a boca fue la herramienta fundamental a través de la cual se fue afinando la armonía de voces que finalmente integraría este espacio.

La primera pesquisa de materiales locales la realizaron las primeras integrantes del grupo de coordinación que, en base a los macro conceptos definidos por *Giro Gráfico*, iban buscando resonancias en sus propios ecosistemas. Así, amigxs, colegas, conocidxs, amigxs de amigxs, colegas de colegas y conocidxs de conocidxs fueron contactadxs para discutir en torno a la premisa de «reunir diferentes materiales gráficos (...) que den cuenta de manifestaciones subalternas de disidencias sexoafectivas, feminismos, antiracistas, underground, mundos anarcos, punks y otras posiciones políticas relacionadas con el indisciplinaamiento y la rebeldía de lxs cuerpxs» (Biblioteca Cuir en Giro Gráfico Uruguay, conversación personal del 23 de agosto 2023).

Es a partir de este primer encuentro, realizado en CasaMario, y las complicidades que allí se lograran (o no) construir, que se pretendía ir develando, lenta y sinuosamente, el colectivo de personas y el conjunto de materiales con los que se iba a trabajar. Al conocer el marco de trabajo (institucional y académico) en el que se insertaba *Giro Gráfico*, algunas de las personas convocadas se abrieron. Quienes quedaron fueron asumiendo distintos roles en el proyecto, algunxs de coordinación y otrxs de colaboración.

De ahí en más, quienes nos habíamos integrado a la coordinación, seguimos surgiendo y convocando a nuevas personas, a la vez que compartiendo todos los recursos materiales, vinculares e inquietudes teóricas y afectivas que se desprendían de nuestras propias investigaciones en torno a la producción gráfica y la disidencia.

Las visiones en torno al parámetro de búsqueda definido en la primera reunión en CasaMario se iban transformando como consecuencia de esa masa inestable de colaboradorxs y coordinadorxs que se iban subiendo y bajando del proyecto. Así, aparecían preguntas de todo tipo: ¿«lo cuir refiere únicamente a una disidencia sexogenérica?», ¿lo disidente debe de ser parte de una búsqueda política consciente por parte de lxs autorxs de estas piezas? ¿entran

(análisis)

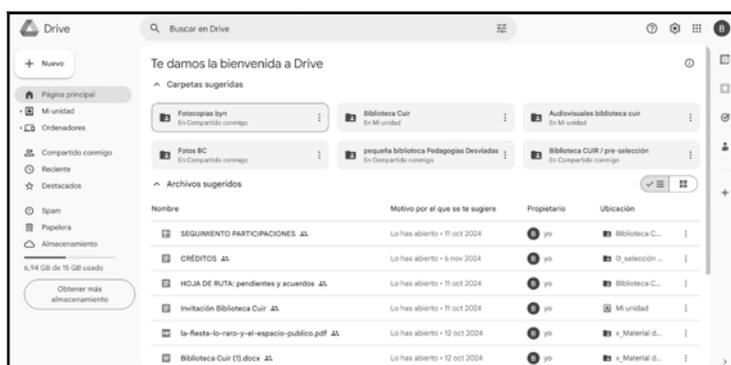


Figura 3

Espacio de trabajo Drive.  
CAPTURA TOMADA POR MI

los discursos TERF<sup>11</sup>? ¿qué pasa con los feminismos y la postitución? ¿cómo juega la variable histórica en la construcción de la noción de *disidencia* que integramos en esta pesquisa?». No todas las preguntas que aparecían se lograban responder.

De igual manera, las propuestas sobre cómo proyectar y articular los contenidos de la biblioteca variaban muchísimo. Así, se pasó de imaginar mapeos de la noche *cuir* en Montevideo (boliches de los 90s y 2000s, Plaza de los Bomberos y otros sitios de *cruising*<sup>12</sup> en el espacio público), a la posibilidad de reconstruir históricamente las marchas callejeras por la obtención de derechos de las identidades no sexogénicas, a realizar una recopilación y organización de dispositivos de difusión de grupos políticamente organizados, a armar una sala de proyecciones de cine *cuir*, entre tantas otras posibilidades.

Rápidamente, quienes asumimos el rol de coordinación nos dimos cuenta que cada material o participación que se integraba al proceso abría nuevas dimensiones de lo posible por lo que optamos por abandonar la expectativa de construir un mapeo exhaustivo que reflejara la «escena de la producción gráfica y *cuir* en Montevideo» según una perspectiva o línea narrativa en particular.

Por el contrario, intentamos invertir nuestros pocos recursos en desplegar una superficie opaca, pegajosa y sensible a todo aquello que metiera la mano allí dentro. De esta manera, todas las enunciaciones que se sintieran en diálogo con la premisa «producción gráfica y *cuir*» quedarían adheridas a esta masa viscosa, constituyendo, así, una nueva trama de lo particular que no revela otra cosa que lo que está allí mismo en ese preciso momento.

Una vez decidido esto, nos encargamos de recibir y almacenar material de todo tipo: investigaciones, recopilaciones personales, audiovisuales, fotografías, poemas, manifiestos, insumos de protesta callejera, juegos, calendarios, ilustraciones, bordados, etc. En paralelo, revisábamos nuestras propias investigaciones y los recursos que de allí podíamos extraer para

11 El acrónimo TERF —del inglés Trans-Exclusionary Radical Feminist— puede traducirse como feminista radical transexcluyente.

12 Término utilizado para denominar las prácticas sexuales mantenidas con desconocidos en espacios públicos (playas, parques, baños, entre otros).

## MENOS ESENCIA, MÁS CONTEXTOS

apuntes sobre hegemonía y disidencia en el diseño de comunicación visual

(análisis)

seguir dando forma a este proceso. No fue hasta pocos días antes de la apertura que logramos tener todo el material local recopilado en una carpeta Drive para poder, recién ahí, abrir la caja de materiales que venía de las ediciones anteriores de *Giro Gráfico* y comenzar a dimensionar qué teníamos y qué no.

Todos los insumos recopilados respondían, de una manera u otra, a la potencialidad para funcionar como dispositivos críticos frente a contextos políticamente opresivos, pero variaban mucho en sus discursos, en sus contextos y formas de creación, sus premisas y objetivos concretos y en sus formatos y materiales utilizados.

Las condiciones de trabajo y la forma en la que esta masa difusa de materiales se fue constituyendo instaló la incertidumbre como centro de la tarea de coordinación corrientándonos, inevitablemente, de los criterios de funcionamiento estándar asociados al armado de una exposición. Absolutamente todos los procesos vinculados al montaje de la biblioteca corrían en paralelo y eran sostenidos por cuatro personas en un lapso de tiempo extremadamente corto. Allí, el ejercicio de la confianza y la flexibilidad fueron fundamentales para encontrar y negociar los diferentes anclajes que iban apareciendo en torno a la premisa «gráfica cuir» en el tiempo que disponíamos.

De igual manera, esa confianza y esa flexibilidad fue lo que nos permitió procesar y asimilar, como equipo, aquellas cosas que no íbamos a poder hacer en este proceso. No íbamos a poder bucear en los materiales de las ediciones anteriores de la *Biblioteca Cuir*, tampoco íbamos a poder revisar todos los materiales que íbamos recolectando en Uruguay a través del

**Figura 4**

Interior EAC,  
cartel «ZONA  
TEMPORALMENTE  
AUTÓNOMA».

FOTO TOMADA DEL DOSSIER  
GRÁFICO DE *GIRO GRÁFICO*  
EN URUGUAY, DISPONIBLE  
EN LA WEB DE LA REDCSUR



(análisis)

gran grupo de colaboradorxs y nuestrxs compañerxs de coordinación, ni íbamos a tener tiempo de analizar, en profundidad, qué conexiones y relaciones de afinidad —ya sean aspectos metodológicos, gráficos y/o discursivos— existían entre todos los materiales. Peor... no íbamos a tener el tiempo de problematizar colectivamente sobre cómo estos materiales construían su función disidente a la luz de sus contextos de creación específicos.

Por el contrario, debíamos fragmentar las participaciones y repartir tareas de cara a la apertura de la exposición. Unx se encargaba de procesar el material y las relaciones ya existentes, otrx revisaba la caja de ediciones anteriores, otrx intentaba dimensionar el volumen y las formas de construir una relación con el espacio.

La complejidad de la instalación de *Giro Gráfico* en el EAC hizo que el trabajo en torno a este proyecto se materializara como un juego de postas donde cada quien iba avanzando «hacia adelante», tomando como punto de partida el último avance y conjunto de decisiones propuesto por otrxs. La autonomía con la que los distintos carriles del proyecto debían avanzar de cara a la apertura de la exposición se sostuvo, en parte, gracias a la construcción de confianzas afectivas al interior de los pequeños equipos de trabajo que compartían una tarea común.

Sin embargo, en la escala más grande, esas confianzas eran más difíciles de construir y la autonomía podía transformarse en un obstáculo para los intercambios más transversales. En nuestro caso, construíamos un contexto local para que «dialogara» con los materiales que otras personas habían mapeado, seleccionado y preservado, en otros contextos, para la *Biblioteca Cuir*. Sin embargo, los materiales provenientes de ediciones anteriores no tuvieron tiempo de ser problematizados. Solamente se construía *en torno a ellos*.

En el caso de lxs trabajadorxs del EAC, debían transitar junto con nosotrxs la incertidumbre de lo que allí se iba a mostrar y el riesgo que eso supone para una institución como esa. A partir de las pequeñas definiciones que íbamos construyendo, ellxs iban avanzando en la elaboración del material que necesitaban para su funcionamiento habitual (difusión, mediación, etc). Nuevamente, construían *en torno a nuestros avances*, sin mucha posibilidad de revisarlos, enmarcarlos o intervenirlos.

Asimismo, el equipo representante de *Giro Gráfico* en Montevideo (los integrantes de CasaMario y sus colaboradorxs) avanzaba en paralelo con la parte de *Ágora del presente* e iban tomando contacto con nuestro proceso en breves reuniones. La parte del montaje fue donde cruzamos más, recibiendo su ayuda para varias de las tareas a resolver (pintar muros, pegatinear imágenes, etc).

Reflexionar sobre la escala del proyecto es importante porque, entre otras cosas, invita a preguntarse sobre las maneras en que la batería de recursos humanos, intelectuales, afectivos y materiales desplegados en esta edición de *Giro Gráfico* se integran (o no) a la construcción de una memoria colectiva por fuera de la etapa de armado de la instalación.

*Giro Gráfico* en el EAC fue una bomba, en todos los sentidos. Por un lado, fue un poderoso instrumento de visualización y archivo que permitió ocupar un espacio institucional con una batería inmensa de discursos contrahegemónicos. A la misma vez, fue una experiencia intensa que, más de una vez, tensionó la cadena humana de trabajo.

Durante su instalación en el EAC, estuvo colgado en la entrada un cartel en el que se leía «ZONA TEMPORALMENTE AUTÓNOMA» lo que establece una forma de funcionamiento en el que hay un dispositivo que se introduce en un espacio con el fin de interrumpirlo. Esto

## MENOS ESENCIA, MÁS CONTEXTOS

apuntes sobre hegemonía y disidencia en el diseño de comunicación visual

(análisis)

sugiere, inevitablemente, un juego de roles donde hay una institucionalidad y una no institucionalidad que se chocan en un espacio y momento dados. Así, en el marco de este proyecto en particular, las personas deben performar el rol que les toca: o el de la institución o el de quien(es) la ocupa(n), estableciendo una forma de relacionamiento cambiante, más y menos mediada y articulada conjuntamente en distintos momentos. Sobre esto, Valeria Cabrera, Coordinadora de Mediación cultural y educativa reflexiona,

Más tarde entendimos que parte de la táctica de *Giro Gráfico* es ser un poco *okupa* con k (...) [y nosotrxs dijimos] “soltemos, habilitemos esa zona temporalmente autónoma, que se define así, con sus modos de hacer y de estar” (...) y veamos cómo eso desborda para afuera en la institución. Esa doble tensión estaba dada en el juego *Giro Gráfico* y en un punto también el EAC como institución jugó también esa circunstancia de “sin un mango abris una zona temporalmente ocupada que tiene sus propios recursos y ta, van a poner sus reglas de juego”. De alguna manera todxs performamos los roles: cuidados y descuidos, enojos y afectos. Esto con el diario del lunes (...). Hubo muchos gestos de cuidado que nos permitieron salir de las aguas u orillas opuestas y situarnos en lugares comunes. (Valeria Cabrera en una conversación personal del 26 de diciembre del 2024)

Esta lectura permite pensar estos dispositivos desde un lugar menos esencialista, entendiendo que sus aciertos, sus tensiones, sus cuidados y sus descuidos suceden todos a la misma vez y que eso «nos enfrenta a las múltiples posibilidades del ser y de performar» (Valeria Cabrera en una conversación personal del 26 de diciembre del 2024).

### 6.A.2.3. Listado de materiales que alberga

Antes de proceder a los criterios de ordenamiento del material gráfico, comparto el listado completo de todos los insumos locales recopilados para esta edición de la *Biblioteca Cuir* en un esfuerzo por colaborar al registro y consciencia de los documentos que se acumulan en la itinerancia de la exposición *Giro Gráfico*.

#### ESPACIO CENTRAL (CAJA Y COMPUTADORA)

- > *Autochequeo, Diagnóstico y La enfermedad y sus síntomas*, investigaciones de Colectiva Coco.
- > Selección bibliográfica de la *Biblioteca Compañera* del colectivo Placeres Públicos, Jornadas sobre relaciones de producción sexual y afectiva.
- > *Fanzine Marimacho*, Guillermina Oten. A partir de la invitación del Colectivo Jauría y en conjunto con Victoria González, surge este *fanzine* impreso en serigrafía con la premisa de recolectar fotografías de las infancias marimachas, chongas, machotas y armar un diálogo entre el sentir y el deber ser.

(análisis)



- > *Lesboteca*, de Guillermina Oten y Melanie Barrios. Acervo de lesbianidades e intervención performativa y lúdica en el marco del Festival INSUMISX (2023). El juego consistía en 06 premisas a jugar en territorio: (1) Complicidad lésbica (2) Energía lésbica (3) Retrato (4) ¿Qué te lesbianiza? (5) Lésbico Exquisito (6) Territorio
- > Calendario de Irene Guiponi
- > *Fanzine Colectiva Coco*

#### ESPACIO CENTRAL (MUROS)

- > Máscaras y carteles utilizados en las marchas, colectivo gordx La Mondonga
- > *Nati O Presidenta*, Luisho Díaz. Intervención urbana realizada durante las últimas elecciones reutilizando cartelera política. Se re-estamparon carteles con la campaña de Nati O. La intervención se realizó en distintos departamentos de Uruguay y Buenos Aires (que coincidieron las elecciones). Tengo algunos registros de la intervención, pero también podría dejar para el espacio un Cartel (son los que estaban en vía pública).
- > *Respete la existencia o espere resistencia*, Diana Carmenate y Lucie Charcosset. Pegatinas en respuesta a la recolección de firmas para derogar la Ley Trans en junio 2019 diseñadas por Diana en base a una frase que circulaba en la marcha del 8M de ese año, e impresas en serigrafía por Lucie.
- > *Clasificados*, de Guillermina Oten y Fiera. Pieza gráfica realizada en el marco del Festival INSUMISX (2021) de Tortas al Bar, que toma como referencia los avisos clasificados de los diarios tradicionales y deshace su narrativa original para traducirla desde el humor —y también desde el amor— en avisos que atraviesan al lesbianismo.
- > *Cuerpxs reales, hinchas reales*, de Lorena Roth, Meri Parrado, Natalia Roviral y Tina Peache. Fotografías.

#### ESPACIO CENTRAL (PROYECCIÓN)

- > Registros fotográficos y flyers de Homosexuales Unidos de la primera Concentración en Plaza Libertad por el Orgullo Gay, 28 de junio de 1992. Archivo ASM, Fondo Fernando Frontan.
- > Registros fotográficos y audiovisuales de la primera marcha por el Orgullo de Ser, 28 de junio de 1993. Tomas de la concentración en el Obelisco, la marcha por 18 de julio, breve entrevista a la activista travesti Karina Pankievich y lectura de la proclama «20 poemas de amor y una careta desesperada». Archivo Aldo Garay, recuperado por TV Ciudad.
- > *Flyers* de las marchas convocadas por Homosexuales Unidos (HU), LESVENUS, Asociación Trans del Uruguay (ATRU). Archivo Sociedades en Movimiento (ASM) - Fondo Fernando Frontan.

## MENOS ESENCIA, MÁS CONTEXTOS

apuntes sobre hegemonía y disidencia en el diseño de comunicación visual

(análisis)

- > Registros audiovisuales crudos (uncut) de la cuarta marcha por el Orgullo de Ser, 28 de junio de 1996. Archivo ASM, Fondo Fernando Frontan.
- > Registro de entrevista realizada a Diana Mines y Fernando Frontan en el programa *El Reloj*, Canal 10, en el 27 de junio de 1997 (tomado del proyecto documental de Catalina Torres y Maite Silva)
- > Registros audiovisuales y fotográficos de la sexta marcha por el Orgullo de Ser, 26 de junio de 1998. Archivo ASM, Fondo Fernando Frontan.

## CELDARIO IZQUIERDO

- > *Bailemos juntas*, Guillermina Oten. Primeras digital que explora escenas de la intimidad torta y la motivación cuir de representar y producir imagen desde lo lésbico.
- > *Amantes de lo (im)propio*, Ema Humo. Fotografías artísticas.
- > *Lésbico Exquisito*. Texto escrito colectivamente como resultado de una de las actividades propuestas por la Lesboteca, acervo de lesbianidades e intervención performativa y lúdica en el marco del Festival INSUMISX (2023). Guillermina Oten y Melanie Barrios.
- > *Fiesta Jadeo*, fotografías de Caetano López, Martina Uranga, Rafaella Varela A.K.A MIAU, Flor Cvetreznik, Antonella Moltini
- > Selección de fotocopias de fotografías tomadas en fiestas y performances de danza contemporánea, Antonella Moltini
- > *Manifiesto*, de Emiliana Alagia. Audiovisual que registra la performance que la artista realizó en Montevideo en el marco de su proyecto *SEXO EN PÚBLICO*.
- > *Know your sex*, de Emiliana Alagia. Fotografía de performance de sexo en vivo que la artista realizó en Barcelona en 2021.
- > *Flyers* de eventos, fanzines y afiches de actividades del colectivo OGT sexindicato
- > Audiovisual y fotografías del proyecto Casa Cohida en Pensión Cultural Milan, *Solo lxs cuerpxs gozan?*, de sofrinkel, ferba, diego0ds, fguaragna\_arte, lucianadamiani, ln35x, rxxi\_o, juan ibarlucea aristimuno, vikdemell, laurafalcon, valentinacardellino, kecosadice, feraramun, w\_h\_i\_t\_e\_c\_a\_t, loba.uy, ogt\_sexindicato
- > *Grávidx*, fotografía artística de Irene Guiponi y Juan Gallo
- > Dibujo de Gonzalo Delgado
- > Archivo personal de entradas y *flyers* boliches nocturnos de Montevideo, de Wanda Martin
- > *Musica de trolxs*, fotografías y manifiestos de sus fiestas
- > *Fiesta Rara*, fotografías y manifiestos de sus fiestas
- > Fotografías de fiestas de Carnaval en el boliche Controversia, Montevideo 1989, archivo de Juanjo Quintans y Petru Valensky
- > Fotografías de Lalo Barrubia en la librería Tristán Narvaja. Archivo Julio López.

(análisis)



> Fragmento de entrevista de Ana Blankleider a Eduardo Darnauchans en su obra *A la Cama con Ana* en el centro cultural Juntacadáveres, 1993. Archivo Gabriel Peveroni.

> Fotografías de Ana Blankleider. Archivo Sartori

> Archivo de afiches y entradas a boliches: Abel Show Pub, Alexander, Cain Club, Controversia Discoteque, Fuga's, Ibiza Disco, Kiss Disco, Milenio, La Caverna Gay.

> Archivo fotográfico de fiestas *Jadeo*, 2018 a 2023.

#### CELDARIO DERECHO

> Bandera bordada por Colectivo EFDiversas

> Volantes y revista de Grupo Escorpio de acción y apoyo homosexual, 1985. Archivo ASM, Fondo Fernando Frontan.

> Adhesivos de *No más Razzias*, revista *Descubriéndonos* de 1989 y boletín *Aquí estamos* desde 1990 a 1994 del grupo HU (Homosexuales Unidos). Archivo ASM, Fondo Fernando Frontan.

> Revistas subterráneas y *fanzines* de las juventudes *underground*, 1986 a 1990.

> *Orsai*, libro de poesías de Juanjo Quintans

> *Ediciones de UNO*, 1991

> Recortes del *Semanario Brecha*, 1991

> Revista *Mañana*, 2003

#### 6.A.2.4. Organización del espacio y disposición de materiales

En un proceso estándar donde existen personas encargadas de las diferentes dimensiones específicas que suponen el armado de una exposición, la diseñadorx de la exposición se encarga de la concepción espacial y define la imagen que presenta la muestra y el ambiente que pretende transmitir a partir de una selección de materiales previamente definida y articulada por unx comisarix. Es decir, que esta persona conoce exactamente con qué material se cuenta (en qué formatos, materiales y tamaños) y cuál es el hilo argumental previsto para proyectar estrategias espaciales sobre cómo organizar y disponer estos materiales.

En nuestro caso, al desconocer, durante la mayor parte del proceso, con qué tipo de material contábamos, no podíamos prefigurar tematizaciones fijas. De la misma manera, al no saber con qué cantidad de material íbamos a contar, tampoco podíamos prefigurar formatos, tamaños, ni formas de instalación complejas que inhabilitaran la aparición, a último momento, de algún imprevisto. No fue hasta unos días previos a la apertura que logramos contar con todo el material para poder ponerlo en relación con el espacio y los recursos disponibles y, recién allí, construir algunas excusas organizativas.

(análisis)

La exposición *Giro Gráfico* tomaba todo el espacio de la sala Arenal Grande del EAC. En el nivel 0 y en todo el tramo inicial del subsuelo se desplegaban los distintos ejes del área *Ágora del presente*. El espacio de la *Biblioteca Cuir* se situaba al fondo del subsuelo y era el último punto del recorrido de la exposición. Éste constaba, básicamente, de un espacio central con un muro «limpio» de fondo y, a los costados, dos celdas enfrentadas con una pequeña ventana a lo alto. Además, la biblioteca era la única fracción del subsuelo cuyo contenido desbordaba el interior de los celdarios, generando una conexión perpendicular al eje central de distribución mediante la ocupación de dos celdarios enfrentados y el pasillo que los conectaba. Esto nos sugería tres áreas fundamentales: celdario izquierdo, área central (pasillo) y celdario derecho.

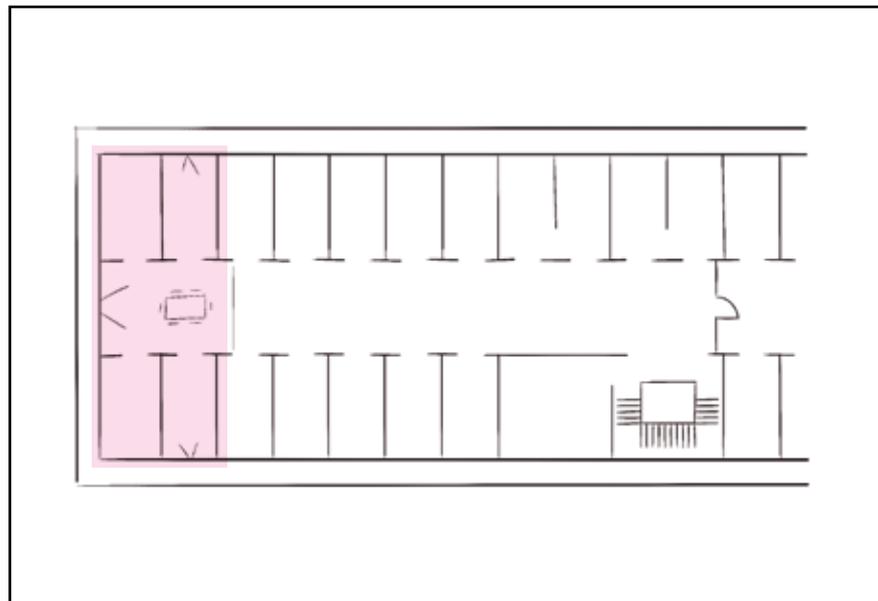
Esta distribución espacial fue la que inspiró las primeras decisiones de organización. En el área central —que se veía de lejos, incluso desde el nivel 0— queríamos armar la *zona de biblioteca* propiamente dicho y aprovechar el muro «limpio» de fondo para proyectar imágenes o videos. Los celdarios, espacios más reducidos, y con más área de muro que de piso, servirían para visualizar materiales en vertical.

ÁREA CENTRAL: ZONA «BIBLIOTECA»

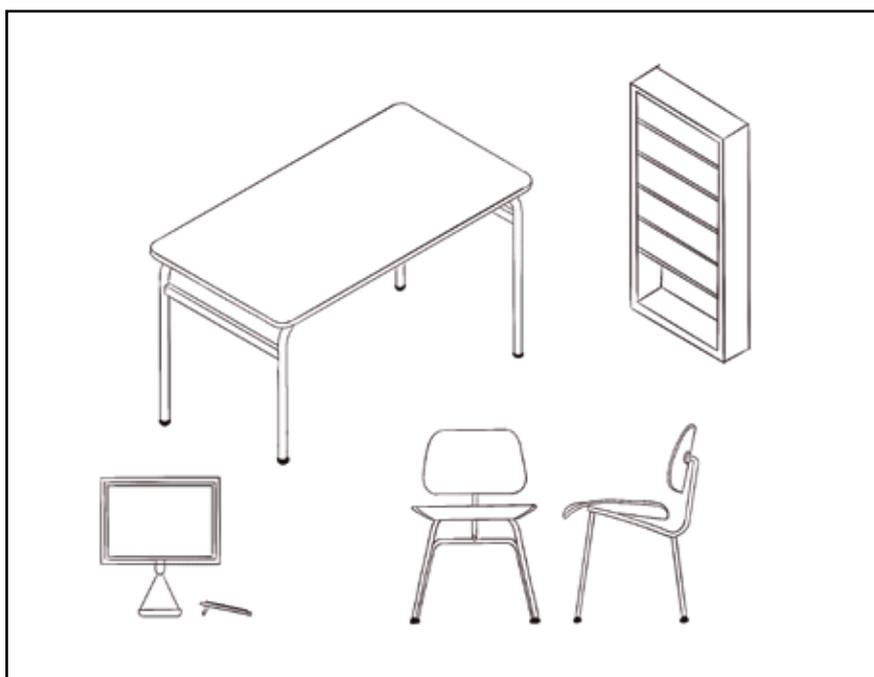
Teniendo en cuenta que teníamos muchos materiales gráficos que merecían ser consultados y manipulados (más que expuestos para ser observados) y que la zona central del área destinada a la *Biblioteca Cuir* nos ofrecía un espacio generoso, decidimos montar allí el *guiño*

Figura 5

Planta del subsuelo del EAC.  
En rosa, el área de la Biblioteca.  
ESQUEMA REALIZADO POR MI



(análisis)



**Figura 6**

Esquema de elementos de zona de estudio *tipo*.  
ESQUEMA REALIZADO POR MI

*biblioteca*, retomando algunos códigos de una *zona de archivo y estudio* pero introduciendo gestos que tensionaran su uso estándar.

En base a eso, condujimos la primera división de materiales (tanto entre los hallados en Uruguay como entre los que venían de afuera) y agrupamos aquellos que mejor se adaptaban a esta premisa. Luego, relevamos qué recursos disponibles habían en el EAC, en CasaMario, en nuestras propias casas y en la de nuestrxs amigxs para montar un dispositivo con estas características. En el EAC encontramos 10 sillas apilables y un proyector, en CasaMario encontramos una mesa grande y una caja de madera con ruedas y la gente del *Semanario Brecha* nos prestó una computadora, un monitor, un *mouse* y un teclado.

La mesa sería el área de consulta, en la que se prevía un tiempo de uso más extendido: una zona de «achique». Por un lado, estaría la caja, donde pondríamos materiales impresos como *fanzines*, libros, *cómics*, *stickers*, postales, cartas, poemas, recetas, investigaciones, manifiestos, catálogos, calendarios, juegos, fotografías, etc. Por otro, estaría la computadora donde compartiríamos diagnósticos e investigaciones realizados por Colectiva Coco, textos de Lucía Naser, recopilaciones bibliográficas de la *Biblioteca Compañera* del colectivo Placeres Públicos y la duplicación de varios de los materiales que estaban impresos con la intención de que estos pudieran ser consultados y, a la vez, copiados mediante el uso de *pendrives* y/o correos electrónicos.

## MENOS ESENCIA, MÁS CONTEXTOS

apuntes sobre hegemonía y disidencia en el diseño de comunicación visual

(análisis)

**Figura 7**

Esquema Caja  
de Materiales.  
IMAGEN REALIZADA  
POR MI

**Figura 8**

Imágenes Caja  
de Materiales  
FOTOGRAFÍAS  
TOMADAS POR MAITE  
SILVA (INTEGRANTE  
DEL EQUIPO DE  
COMUNICACIÓN  
DEL EAC)

El muro de fondo nos servía para la proyección de registros audiovisuales a gran escala. Como, además, sería el lienzo de fondo de todo el subsuelo, decidimos aprovecharlo para proyectar los registros audiovisuales más largos que teníamos: los de las concentraciones y marchas del 92, 96 y 98 y la entrevista a Diana Mines y Fernando Frontan en el programa El Reloj de Canal 10 en el 97. Este compilado de registros documentales, que duraba noventa minutos en total, correría permanentemente y sus notas combativas y festivas envolverían el espacio como una suerte de mantra. Al lado de la proyección, pegamos una copia del documento oficial emitido el 17 de junio de 1993 por la Policía de Montevideo que prohibía la realización de la marcha por fuera del tramo del Obelisco-Universidad. La conjunción de estos elementos pretendía evidenciar la prohibición y la opresión como desafíos permanentes y la lucha, la creación y la celebración como aspectos inherentes a la disidencia.

(análisis)

**Figura 9**  
Ensayo de  
proyección sobre  
el muro de fondo.  
FOTOGRAFÍA TOMADAS  
POR EL EQUIPO  
DE TRABAJO DURANTE  
EL PROCESO DE  
MONTAJE



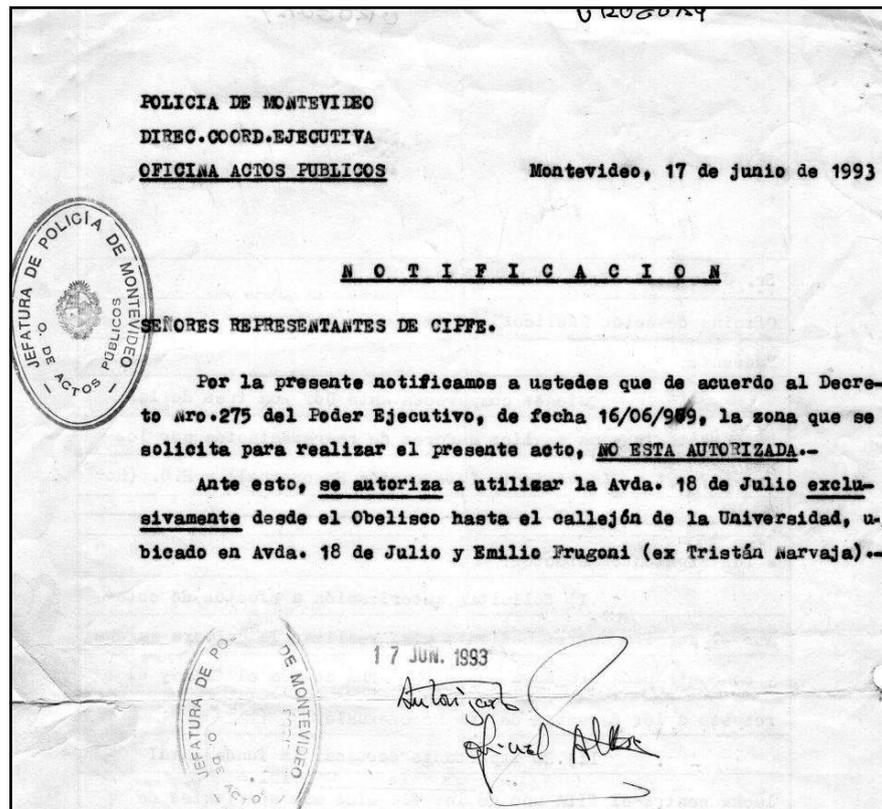
## MENOS ESENCIA, MÁS CONTEXTOS

apuntes sobre hegemonía y disidencia en el diseño de comunicación visual

(análisis)

Figura 10

Documento expedido por la Policía de Montevideo en 1993. OBTENIDO DEL ARCHIVO SOCIEDADES EN MOVIMIENTO (ASM)

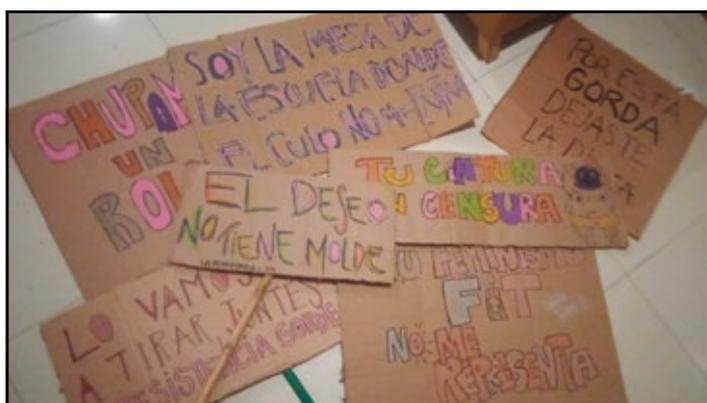


En los muros de los costados de ese mismo pasillo, incluimos materiales que, de diferentes maneras, habían sido creados en respuesta explícita a distintos tipos de opresión. Así, cartones y caretas utilizados por las pibas del colectivo gordx la Mondonga en la marcha, copias de las pegatinas realizadas por Diana Carmenate como respuesta a la recolección de firmas para derogar la ley Trans en 2019, las fotografías documentales de mujeres en el fútbol *Hinchas reales*, *cuerpos reales* y las pancartas de *Nati O presidenta* recuperadas de las intervenciones urbanas realizadas por Luisho Díaz en las elecciones nacionales del 2019 cubrían los muros y convivían en ese pastiche estético

CELDARIO IZQUIERDO: CUERPOS

Otro gran paquete de materiales giraba en torno a la exploración del cuerpo, del placer, la sexualidad y la noche. En este conjunto de materiales, los formatos, los temas, las

(análisis)



**Figura 11**

Carteles Colectivo Mondonga.  
FOTOGRAFÍA TDE PROCESO TOMADA POR MI

**Figura 12**

Proceso de colgada pasillo.  
FOTOGRAFÍA TDE PROCESO TOMADA POR MI



**Figura 13**

Muros pasillo.  
FOTOGRAFÍA  
TOMADA POR MAITE  
SILVA (INTEGRANTE  
DEL EQUIPO DE  
COMUNICACIÓN  
DEL EAC)



(análisis)

temporalidades y el tono variaban mucho. Desde fotografías explícitas y manifiestos de fiestas actuales como la *Jadeo y Música de Trolxs*, a archivo de *flyers* y entradas a fiestas gays y *cuirs* de los años 2000, registros fotográficos y *flyers* del boliche *Controversia* en 1989, fotografías del boliche *Junta Cadáveres* en 1993, fotografías y registros audiovisuales de *A la cama con Ana* (Ana Blankleider) con Eduardo Darnauchans de invitado, registros de *fashionshows* y prendas de la marca *Sexo en Público*, fotografías artísticas de Ema, Irene Guiponi y Juan Gallo, registros fotográficos de performances del colectivo Casa Cohida, dibujos de Gonzalo Delgado, ilustraciones de Guillermina Oten, cadáveres exquisitos de la Lesboteca, etc. Este celdario reunía un mundo hiper diverso de expresiones pero que, de algún modo u otro, compartían un interés por la exploración en torno al cuerpo.

Así, era una sala que, ya en un primer vistazo, tenía un aspecto más explícito. Cuerpos desnudos, prácticas sexuales, uso de drogas, lenguaje explícito, vestimentas, maquillajes, baile, disfrute, goce, vulnerabilidad, desborde, amor. Esta sala no sólo era poderosa por lo filosófico de su visualidad y textualidad, sino también por lo simbólico de invocar estas vivencias en un espacio museístico. Un ejemplo de esto son los *flyers* y las entradas de boliches que, en su conjunto, cobran otro sentido porque permiten recuperar una cierta cronología de los cuerpos disidentes en la noche y confirmar algunos de sus lugares y formas de encuentro en distintos momentos históricos.

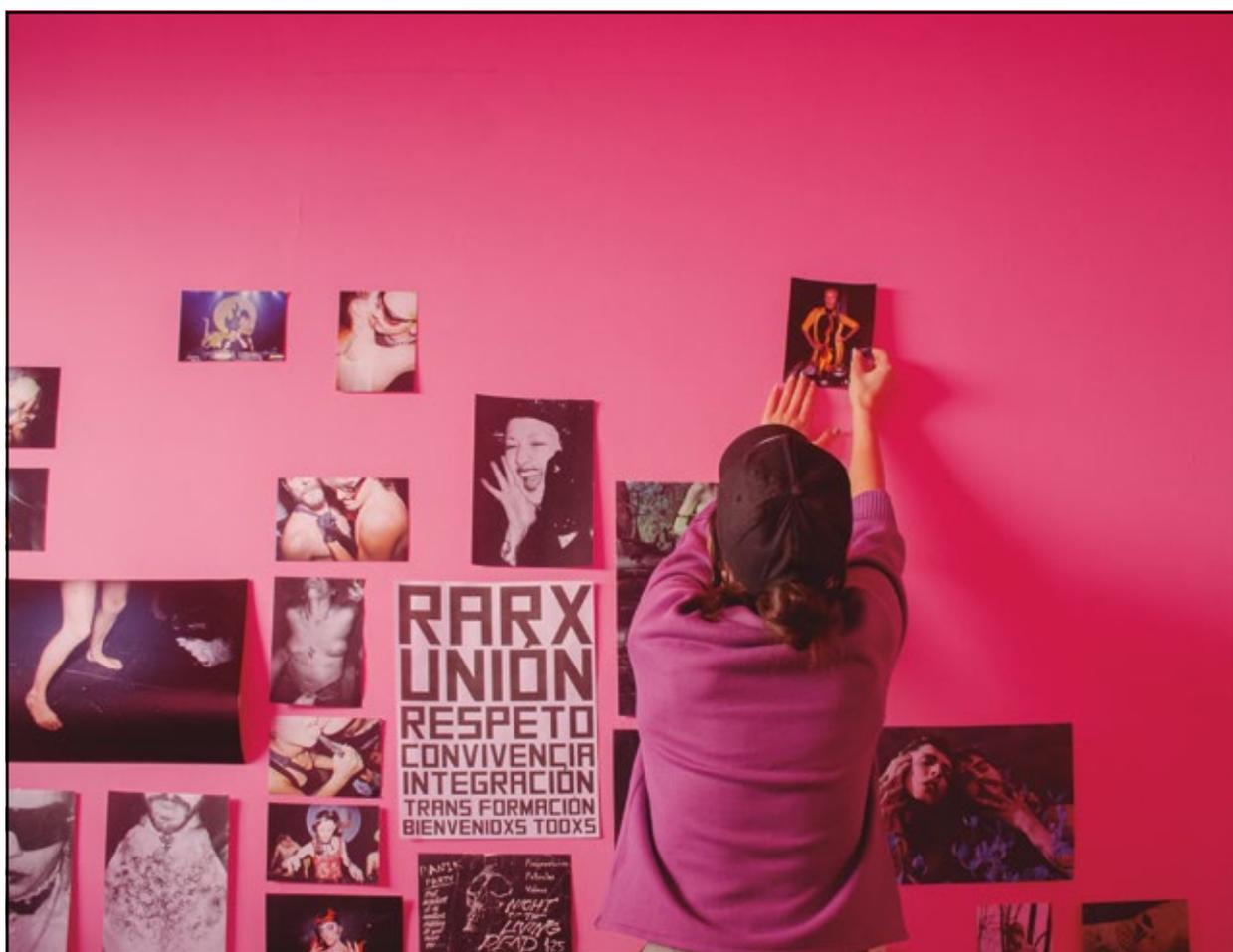
Los materiales de esta celda se dividían en dos. Por un lado, los audiovisuales que serían compilados y proyectados en un monitor en la pared opuesta a la puerta de entrada y, por otro, el material impreso que se pegaría en los muros. Los materiales impresos se dispusieron de forma azarosa en el espacio y fueron adheridos a los muros como pegatinas. Esto no sólo tenía que ver con las condiciones de montaje (vinculadas a la falta de tiempo y a la cantidad de materiales a ubicar en los muros y el presupuesto de impresión disponible) sino que buscaba subrayar el carácter de «provisorio» y «efímero» de este relato que no pretendía, de ninguna manera, oficializar ningún discurso ni ninguna temporalidad. Solamente colaborar a construir la sensación de estar asistiendo, quizás por primera vez para muchos de los públicos de esta exposición, a esta coexistencia de expresiones en torno al cuerpo y modos de habitarlo.

Los materiales locales que eran originales y debían devolverse a sus dueños y los materiales que venían en la caja de México y que también debían ser devueltos, fueron adheridos con clavos para evitar su deterioro. Como el subsuelo del EAC tiene problemas de humedad y la exposición estaría montada aproximadamente 2 meses, utilizamos espuma plast para construir paneles aislantes (que pintamos a mano del mismo color que el fondo) para proteger estas obras durante el tiempo de exposición. Esta solución «precaria», que intentaba pasar lo más desapercibida posible, fue una estrategia que intentaba proteger sin jerarquizar unos materiales sobre los otros.

CELDARIO DERECHO: GRAFISMOS Y DENUNCIAS

El último paquete de contenidos constituía, principalmente, un compilado de materiales gráficos elaborados por grupos disidentes organizados con el fin de difundir información de interés o denunciar distintas formas de opresión. Se encontraban allí volantes y revistas del Grupo Escorpio en el 1985 que informaban, por ejemplo, sobre cómo proceder en caso de detención en la calle, difundían la conmemoración del día de la Homosexualidad en Uruguay,

(análisis)



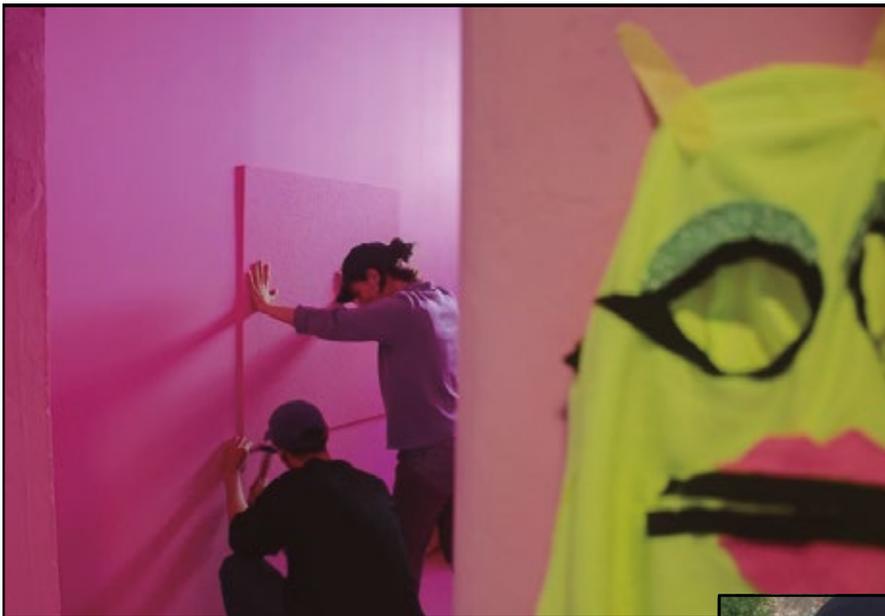
**Figura 14**

Proceso de colgada del celdario izquierdo.  
FOTOGRAFÍA TOMADA MAITE SILVA (INTEGRANTE  
DEL EQUIPO DE COMUNICACIÓN DEL EAC)

MENOS ESENCIA, MÁS CONTEXTOS

apuntes sobre hegemonía y disidencia en el diseño de comunicación visual

(análisis)

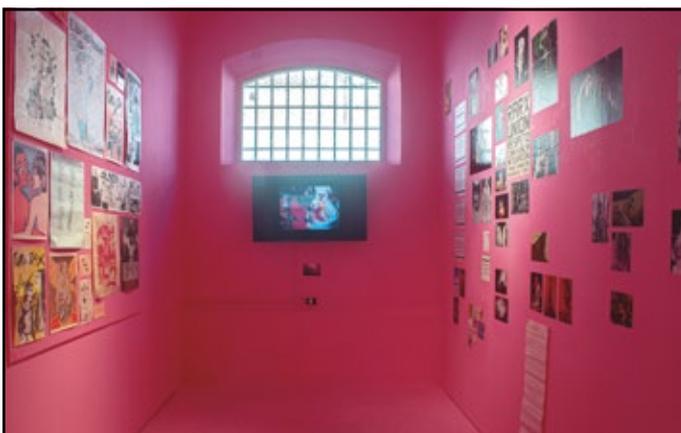


**Figura 15**  
Proceso de pintada e instalación de paneles  
FOTOGRAFÍAS TOMADAS MAITE SILVA (INTEGRANTE DEL EQUIPO DE COMUNICACIÓN DEL EAC)



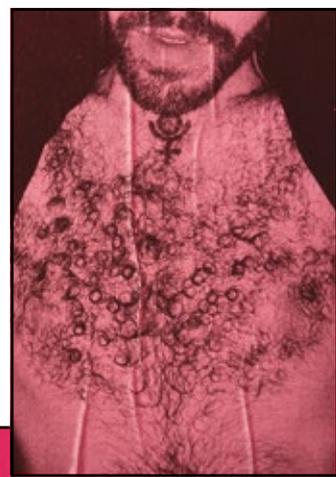
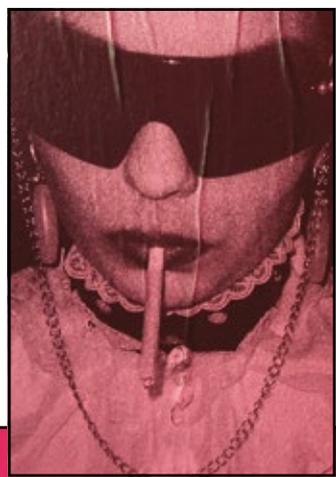
**Figura 16**

Celdario izquierdo.  
FOTOGRAFÍA TOMADA POR MI



(análisis)

**Figura 17**  
Algunas de las imágenes incluidas en el celdario izquierdo.  
FOTOGRAFÍAS TOMADAS POR MI



5 Querido diario,  
Hay me levante con el pie izquierdo, dolor de cabeza y un gajo curro  
so cacha puerco para este amorcillo

(análisis)

circulaban casos de violencia y recopilaban y ponían al servicio de la comunidad información relativa a la irrupción del SIDA y las consecuentes injusticias ejercidas por el gobierno sobre las personas homosexuales.

De igual forma, revistas, adhesivos y boletines del grupo Homosexuales Unidos donde ofrecían espacios y canales de encuentro, circulaban información sobre avances médicos y actualidad política respecto al SIDA en el país, la región y el mundo, creaban, recopilaban y difundían producciones artísticas (poemas, ilustraciones, fotos, entrevistas, etc), hablaban del placer, del culto al miedo, de la discriminación, de la noche, de los boliches y del derecho a la existencia.

También se encuentran *revistas subterráneas y fanzines* de las juventudes de los años 80 y 90, como *Lady Ventosa*, donde se hablaba de política, censura y prejuicios, se compartía poesía, dibujos, *collages*, opiniones, historias y artículos. Además, se pueden ver fragmentos del libro de poesías *Orsai* de Junjo Quintans y recortes del semanario Brecha que hablan de lxs travestis, lxs homosexuales, del SIDA y de la unión libre.

Finalmente, a este entramado de señalamientos que estaban más bien enmarcados en las décadas de los 80, 90 y 2000, se le sumó una bandera bordada a mano por el colectivo Encuentro Feministas Diversas (EFD) en el que registran el rostro y el nombre de mujeres desaparecidas en los últimos años en Uruguay bajo la demanda «¿Dónde están? El Estado es responsable».

De alguna manera, este compilado intentaba recuperar algunos de los relatos, preocupaciones y centros de interés de las identidades no sexogenéricas en nuestro contexto local, en distintos momentos históricos y en sus diferentes canales de circulación (más o menos oficiales, más o menos ocultos).

Tal y como relataba antes, si bien el contexto institucional imprimía sobre la *Biblioteca Cuir* una cierta expectativa de fiabilidad o autoridad en la reconstrucción histórica de estas sensibilidades políticas, las decisiones formales y técnicas definidas por el equipo coordinador buscaban explícitamente relativizar los criterios de selección y evidenciar, de distintas formas, su carácter provisorio y parcial. En ese sentido, se evitaron, a toda costa, formatos immaculados y lecturas cristalizadas en una única linealidad.

#### 6.A.2.5 Relación espacio-cuerpo-materiales

La construcción de este recorrido que encuentra sus ejes temáticos de forma progresiva y paciente en medio de un proceso completamente atravesado por la urgencia de la solicitud y los tiempos institucionales pautados, incide directamente en las políticas de archivo y construcción de una memoria elástica que se articula a partir de condiciones muy concretas. Aquí, los ejes brotan a partir de un espacio que plantea una cierta disposición (tres grandes zonas) y una masa de materiales variopinta que se acumula sin grandes premisas.

La distribución que surge de esta interacción ofrece algunas pistas pero ninguna definición sobre cuáles son los sentidos de lo que se está viendo ni la forma de recorrerlos. Los potenciales ecos discursivos, formales y metodológicos quedan expuestos con las piezas y sensibles de ser construidos por los ojos que observen.

El desorden de este espacio tensiona los vicios estadísticos y las expectativas de transparencia que la ciencia y la economía imprimen sobre nosotrxs e intenta plantear un lenguaje

(análisis)

**Figura 18**

Proceso de colgada  
del celdario derecho.  
FOTOGRAFÍA TOMADA MAITE  
SILVA (INTEGRANTE DEL  
EQUIPO DE COMUNICACIÓN  
DEL EAC)



## MENOS ESENCIA, MÁS CONTEXTOS

apuntes sobre hegemonía y disidencia en el diseño de comunicación visual

(análisis)

sensible a la interpretación y a la ambigüedad de la existencia humana. A continuación, describiré las decisiones espaciales que tomamos en relación a esto y qué expectativas de relacionamiento pretendíamos establecer con lxs potenciales usuarixs del espacio.

Como la *Biblioteca Cuir* es una de las dos áreas fundamentales de la exposición, se buscó destacarla de diferentes formas. Por un lado, mediante su ubicación en el plano. El área que lxs integrantes de *Giro Gráfico* proyectaron para la *Biblioteca Cuir* se ubicaba al fondo del subsuelo de las salas de Arenal Grande. Al ser el último punto de la exposición y el tramo final del edificio, suponía un detenimiento inevitable en el recorrido de las personas y, por ende, un espacio de aterrizaje en contraste con la cadencia acelerada que planteaba la direccionalidad del resto del espacio.

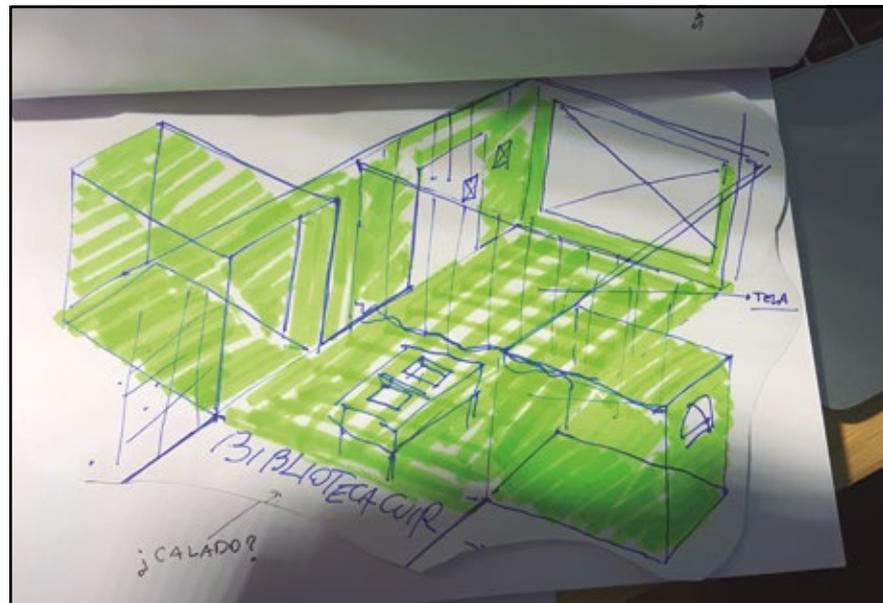
La segunda decisión que se tomó fue destacar la biblioteca mediante un uso cromático que permitiera identificarla desde lejos. Aprovechamos que el espacio se visualizaba desde la escalera del nivel 0 y fondeamos toda el área (incluyendo pisos, techos y paredes) de un color pleno. Teniendo en cuenta que la otra área de la exposición, *Ágora del presente*, era mucho más grande y albergaba producciones sobre temáticas muy diversas con tonos muy diversos, la zonificación cromática permitiría construir un contraste evidente.

El color utilizado fue el «rosa chicle», como se lo denominaba a la interna del grupo. Los argumentos fueron varios pero, en general, la mayoría resonaba con la cuestión «chillona y popera». Para algunxs integrantes del equipo de coordinación, el rosa chicle tenía esa cosa un poco fantásica, desenfadada y, a la vez, punzante que, por alguna razón, resonaba con las primeras sensaciones que tuvimos al momento de proyectar el armado de este espacio.

En esa misma acción, aprovechamos a resolver la señalización del espacio. Antes de pintar, encintamos el piso, formando las palabras «BIBLIOTECA CUIR». Luego de pintar,

**Figura 19**

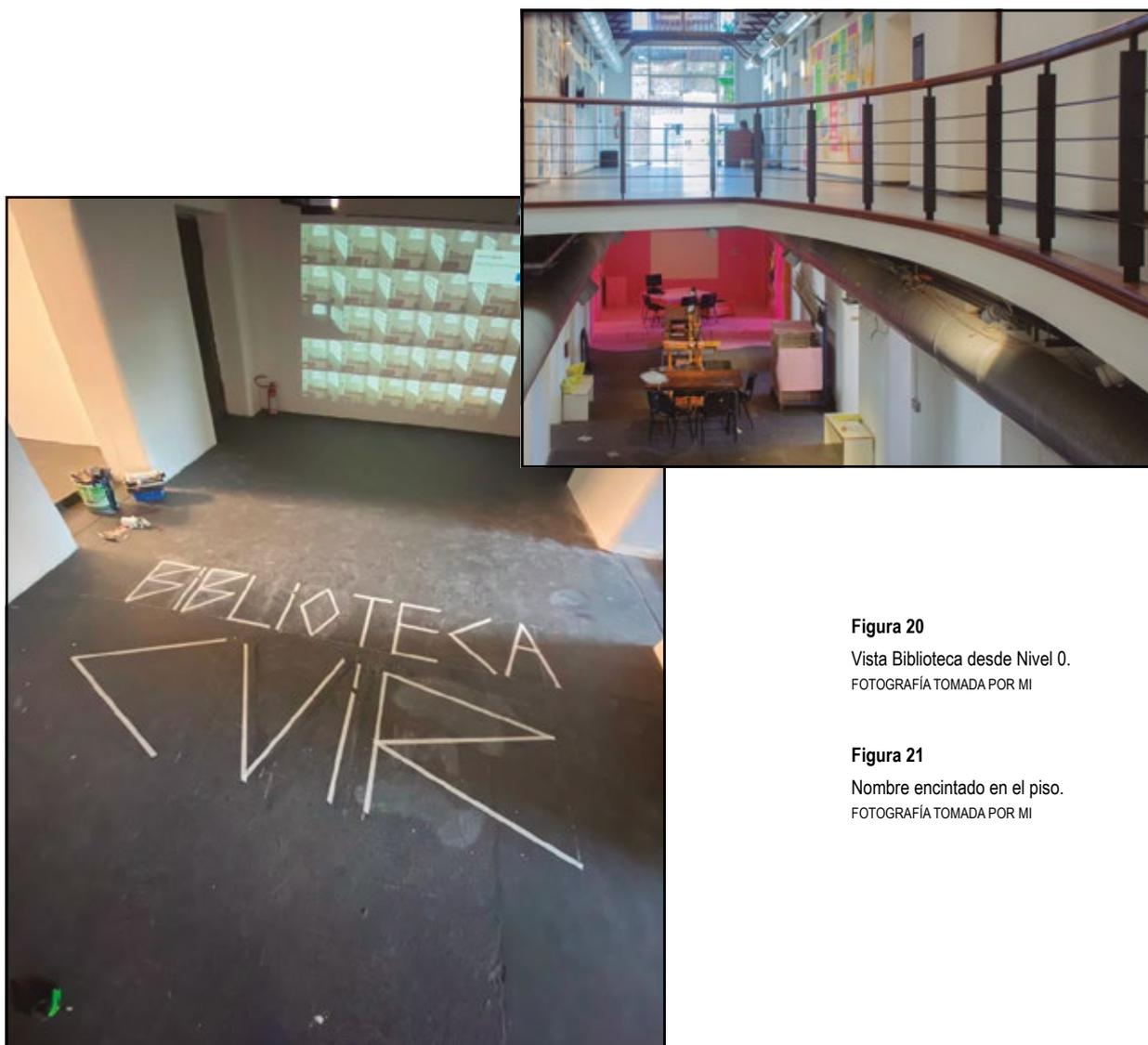
Boceto proyección  
espacio  
realizados en  
reuniones  
en CasaMario.  
FOTOGRAFÍA TOMADA  
POR MI



(análisis)

removimos la cinta y dejamos el nombre calado. Este gesto, además de práctico, reforzaba el aspecto provisorio, artesanal y frágil que enmarcaba el montaje de este espacio.

Luego, nos enfocamos en comprender cómo podíamos construir el *guiño biblioteca* de una forma que no replicara las configuraciones expositivas que inducen a los cuerpos a recorrer más que a permanecer. Queríamos reunir, seleccionar y acercar materiales gráficos a un público nuevo a la vez que evitar las expectativas de orden, transparencia y claridad que tienden a abstraer las experiencias humanas y transformarlas en una suerte de relato fantástico ya ocurrido y que sólo sucede en mundos paralelos, bien lejos de casa.



**Figura 20**

Vista Biblioteca desde Nivel 0.  
FOTOGRAFÍA TOMADA POR MI

**Figura 21**

Nombre encintado en el piso.  
FOTOGRAFÍA TOMADA POR MI

(análisis)

El EAC es un espacio que recibe poblaciones muy distintas. Por un lado, su carácter de museo público prevé relaciones con instituciones educativas por lo que visitas de escuelas y liceos eran posibles. Por otro lado, las personas que podían ser atraídas específicamente por los valiosos materiales de esta muestra en particular y por los vínculos afectivos o intelectuales con las personas que habían formado parte de su instalación en Montevideo. Luego, estaba ese intangible potencial de personas que espontáneamente pueden visitar el EAC por razones diversas: ya sea, por vivir cerca, por venir del exterior y revisar guías turísticas y otras tantas posibilidades. Esto delineaba un entramado de personas hiper plural, con relaciones bien distintas con la institución, con los temas abordados en la muestra y con las experiencias recopiladas en la *Biblioteca Cuir*.

La superposición de tareas erradicó la posibilidad de intercambiar con el equipo de mediación del EAC en torno a la ideación de este espacio e integrar el conocimiento cabal de estas personas sobre la institución y sus públicos para elaborar estrategias conjuntas que permitieran prefigurar los posibles usos de este espacio. En ese marco, con el equipo de coordinación de la biblioteca nos enfocamos en improvisar algunas estrategias para acercar los cuerpos visitantes al material y evitar inmortalizar relatos cerrados.

Para el espacio central, inicialmente, debatimos sobre la idea de utilizar una estantería, un archivero o una caja para presentar los materiales manipulables y pensamos los sentidos que cada uno de estos objetos imprimía sobre el espacio. Así fue que, finalmente, decidimos reemplazar la típica estantería de biblioteca por una caja de madera. Aquí, los relatos *showcasteados* y ordenados se reemplazaron por una masa informe y excesiva, con una cantidad de material que desbordaba el tiempo de un cuerpo que recorre. Esta masa solicitaba la interrupción del recorrido y pedía ser tocada, desplegada y revuelta para cobrar vida.

A los costados de la caja adherimos unos papeles amarillos donde escribimos a mano «urge que hurgues»<sup>13</sup> en un esfuerzo por extender explícitamente una invitación a arrodillarse y revolver. La caja se ubicaba debajo de la mesa y tenía rueditas para moverla a cualquier rincón de la habitación. Arriba de la mesa estaba la computadora, siempre encendida, con un cartel en el que se leía: «En esta compu se encuentran distintos insumos de consulta. Porfis cerrar carpetas y archivos al terminar de usar». La mesa se pintó de rosado para fundirse con el espacio y resaltar, así, los dos objetos de manipulación: la computadora y la caja. Dispusimos algunas de las sillas alrededor de la mesa y otras las dejamos apiladas en un rincón a la vista. Era importante introducir distintos indicios que dieran la pauta de que ese espacio se podía armar y desarmar según las necesidades de sus visitantes.

Al tomar estas decisiones aceptábamos que el espacio se iba a habitar de formas que no se pueden anticipar de antemano y, a consciencia, ofrecimos un dispositivo que proponía pero que también renunciaba: la caja pretende ser sugerente, pero también acepta la desidia de no ser recorrida. En ese gesto, hay una complejidad que se hace cuerpo y una memoria que se reconoce viva aún cuando no es observada.

También aceptábamos que lo propuesto por el equipo de coordinación sería, inevitablemente, intervenido por las personas que entraran en contacto con este material *a posteriori*

13 Agradecimiento especial para Martín de los Santos (@delostantos) quien con gran disposición y dedicación ejecutó la escritura a mano de estos carteles :)

(análisis)



**Figura 22**

Cartel «Urge que hurgues».  
FOTOGRAFÍA TOMADA POR MI



—tanto sus visitantes esporádicos, como sus visitantes cotidianos: lxs propixs trabajadorxs del EAC— y que allí se sobreimprimirían, probablemente, nuevas premisas, hallazgos, conceptualizaciones, opiniones.

En los hechos, las visitas espontáneas fuera de la fecha de inauguración y de las activaciones previstas por la agenda de actividades públicas de la gente de *Giro Gráfico* por una parte y de la agenda de mediación del EAC, por otro, no fueron muchas. Esto nos hace preguntarnos por las fechas (pleno verano) y por las características concretas (conceptuales y espaciales) definidas para esta edición de la *Biblioteca Cuir*. Pero también nos hace preguntarnos si la lengua de la institución que manejan estos espacios expositivos y entramados académicos logra una plasticidad suficiente como para desbordar los límites del hormigón. ¿A quién estaba dirigido esto que sucedió allí?

### 6.A.3. Algunos desbordes: *Know your sex*, *Amantes de lo (im)propio* y *Gravidxs*

Al inicio de este capítulo, cuando procesaba los discursos de quienes sostienen formalmente este proyecto y la apertura que esto supone para el intercambio entre una red dispersa de investigadorxs con las características de la RedCSur y una institución museística como el

(análisis)

EAC, me preguntaba sobre las autonomías ideológicas y los consensos y los antagonismos que surgían de este encuentro.

A propósito de esto, si bien la instalación de *Giro Gráfico* en el EAC se da —como dice Felipe Rivas San Martín al hablar de las políticas de integración institucionales— en un contexto de reconocimiento mutuo, este cruce no estuvo libre de escándalos. El día de la inauguración, a pocas horas de abrir las puertas al público, hubo una gran conmoción dentro del edificio. En ese momento, la información que circulaba por los pasillos era interrumpida y ansiosa: «fue el afiche de Palestina», «lo van a bajar», «van a echar a Guille».

El problema fue en la sala 6 —dedicada al eje *Arsenal* del área *Ágora del presente*—, donde había una remera expuesta que decía «Palestina Libre» y en el subsuelo, donde se exponían los resultados de «Escucha Palestina», una acción desarrollada por la RedCSur para promover la solidaridad internacional con esta lucha<sup>14</sup>. Aparentemente, un día antes de la apertura de la exposición, la Directora Nacional de Cultura había ingresado a las instalaciones y realizado una observación vigilante de los contenidos expuestos y solicitado la revisión de estos dos por el impacto que podían tener en el marco de los hechos recientes del 7 de octubre del 2023.

Al día siguiente, a horas de abrir al público, los materiales seguían en los muros. Lxs representantes de *Giro Gráfico* se negaron a complacer la solicitud de esta exclusión. Cuando las autoridades de la Dirección Nacional de Cultura confirmaron la persistencia de estos contenidos en la muestra, pusieron el grito en el cielo causando desbordes en toda la articulación de trabajo (personal del EAC, coordinadorxs de *Giro Gráfico*, etc) y una tensión generalizada que vaticinaba la potencial cancelación de la muestra. Esto llevó a que finalmente el equipo de *Giro Gráfico* bajara los materiales observados para la inauguración. A las 20 horas las puertas abrieron al público y todo discurrió con aparente normalidad.

Algunos días después, se volvieron a colgar. Si bien la muestra no fue cancelada, en las primeras semanas posteriores al lanzamiento, las redes institucionales de difusión del EAC se mantuvieron *radio silence*. Por varios días, la muestra de *Giro Gráfico* no fue comunicada y lxs encargadxs de comunicación del EAC no podían compartir nada de las actividades o de los materiales expuestos allí dentro. Finalmente, esa restricción se destrabó al cabo de unas semanas.

Esta anécdota, que nada tiene que ver con los insumos de la *Biblioteca Cuir* en particular, permite evidenciar el tipo de cortocircuito que sucede en estos espacios de consenso democrático que, en palabras de Mouffe, generan necesariamente determinadas formas de exclusión, produciendo «clausuras del espacio democrático» (Rivas San Martín, 2011, p.5) y erradicando la pluralidad como posibilidad. Aquí, el amarre institucional limitó la posibilidad de radicalidad de las demandas o expresiones disidentes.

Es en este contexto que se instala la *Biblioteca Cuir* y que se introduce un conjunto polifónico de sensibilidades y estrategias para politizar el cuerpo y la sexualidad y que se expone frente a un público diverso. En particular, el celdario izquierdo de la biblioteca transpiraba una estética filosa donde los cuerpos se integraban a diversos rituales expresivos. En mis múltiples visitas como observadora presencié, más de una vez, la tensión que estas imágenes generaban

(análisis)

en algunxs de sus visitantes espontáneos. Algunxs entraban a la sala distraídxs (con la guardia baja) y, al ver el contenido, salían disparadxs. Otrxs la observaban de afuera, sin cruzar la puerta.

Uno de los principales desbordes que se registró en esa sala estuvo vinculado, en particular, con el registro fotográfico de la performance *Know your sex* de Emiliana Alagia, las fotografías de la serie *Amantes de lo (im)propio* de Ema Humo y *Grávidxs* de Irene Guiponi y Juan Gallo. «¿Es una vagina o es un pene?», «¿Ese hombre está embarazado?», «Creo que acá hay cosas que no son para nosotrxs» fueron los ecos de una de las visitas escolares que el EAC recibe habitualmente en su edificio.

Como institución de arte pública, el EAC recibe visitas de todo tipo y, cada tanto, recibe visitas de escuelas, colegios y liceos que, en general, «van buscando experiencias estéticas y artísticas» (Valeria Cabrera en una conversación personal del 26 de diciembre del 2024). En esos casos, el equipo de Mediación elabora estrategias que varían según la numerosidad de los grupos, las edades, lxs referentes y los intereses previos que enmarcan la visita al EAC por parte de cada institución.



**Figura 23**

Palestina. Zona del subsuelo el día de la apertura.

IMAGEN SIN DATOS

## MENOS ESENCIA, MÁS CONTEXTOS

apuntes sobre hegemonía y disidencia en el diseño de comunicación visual

(análisis)

**Figura 24**

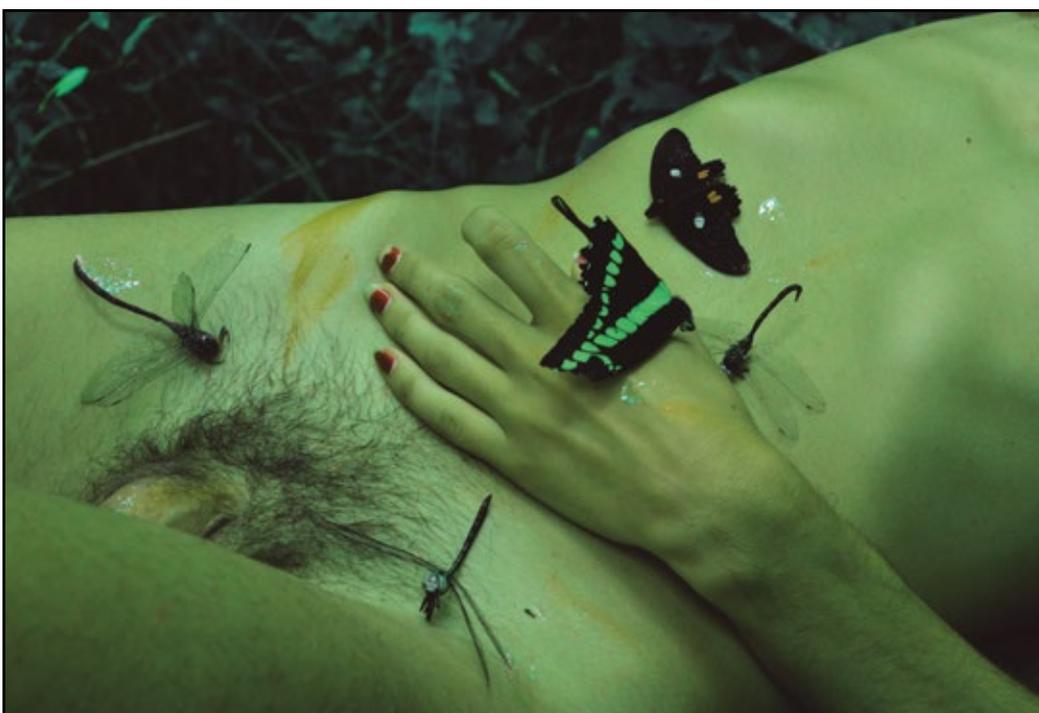
Fotograma  
de la performance  
*Know your Sex*  
de Emiliana Alagia.

**Figura 25**

*Amantes  
de lo (im)propio*  
de Ema Humo.

**Figura 26**

*Grávidxs* de Irene  
Guiponi  
y Juan Gallo.



INSUMOS CEDIDOS  
POR SUS AUTORXS  
PARA LA INSTALACIÓN  
DE LA BIBLIOTECA CUIR  
EN URUGUAY

(análisis)



## MENOS ESENCIA, MÁS CONTEXTOS

apuntes sobre hegemonía y disidencia en el diseño de comunicación visual

(análisis)

En una de esas visitas (realizada entre fines de octubre y principios de noviembre 2023) «eran 3 cursos de sexto de escuela con veintipico pico de gurises» (Valería Cabrera, en un intercambio del 26 de diciembre del 2024). Cuando son tantos, se les propone recorrer el espacio autónomamente en subgrupos e ir registrando las preguntas y anotaciones que allí emerjan para luego responderlas o conversarlas grupalmente al final del recorrido. En ese tiempo, el equipo del EAC se va repartiendo y moviendo en el espacio para acompañarlx.

Ese día la Biblioteca estaba tapada por el manto que habían hecho en una actividad en torno a lxs Desaparecidxs, entonces la zona central con la caja de materiales no se veía por lo que quedaban solamente los dos celdarios a la vista.

Hicimos el recorrido con normalidad y cuando vamos al encuentro final vemos que estaban agazapados mirando esas fotos<sup>15</sup>. [Les generó] una curiosidad extrema. Una cosa de un impacto visual inmenso para lxs gurises. (...) Ellxs van al imán de lo que por ahí no ven normalmente en un espacio de arte: cuerpos disidentes e imágenes que te llevan a un lugar de extrañamiento, porque no sabían si era un pubis pregenital o un embarazo o un cuerpo gestante. Y está buenísimo porque eso rompe con todos los estereotipos, da para laburar mucho. (Valeria Cabrera, en un intercambio privado el 26.12.24).

Según Valeria Cabrera, fueron particularmente esos dos celdarios de la Biblioteca lo que motivó a este grupo a generar preguntas del tipo «¿por qué esto? ¿qué significa? ¿y quienes lo hacen y por qué?». Eso implicaba dar un contexto, por un lado de la exposición *Giro Gráfico* y al mismo tiempo

de estos activismos, (...) y estas diversidades que existen y que buscan, a través de estos dispositivos visuales o estas imágenes, provocar extrañamientos y conversación. La conversación [con lxs gurises] fue divina, super honesta, incluso aparecieron cosas sobre los derechos de las personas, el derecho a la vida... Fue como súper expandida. (...) Las maestras re *cracs*, lo peloteamos entre todas. (Valeria Cabrera, en un intercambio privado del 26 de diciembre del 24)

Luego de unos días, hubo una llamada de una familia al colegio «sobre una visita al EAC donde los chicos habían visto unas imágenes explícitas de sexo» (Valeria Cabrera, en un intercambio privado del 26 de diciembre del 24). Puntualmente, la foto de *Know your sex* fue la causante de la llamada telefónica. Frente a esto, el EAC brindó insumos de contextualización para ayudar al colegio a contener los efectos de este encuentro. Al mismo tiempo, este desborde hizo pensar al equipo de Mediación sobre

cómo trabajar con las infancias estas cuestiones sobre las identidades sexogenéricas disidentes [que, si bien es un] lugar alucinante de trabajo [también es desafiante

15 *Know your sex* de Emiliana Alagia, las fotografías de la serie *Amantes de lo (im)propio* de Ema Humo y *Grávidxs* de Irene Guiponi y Juan Gallo

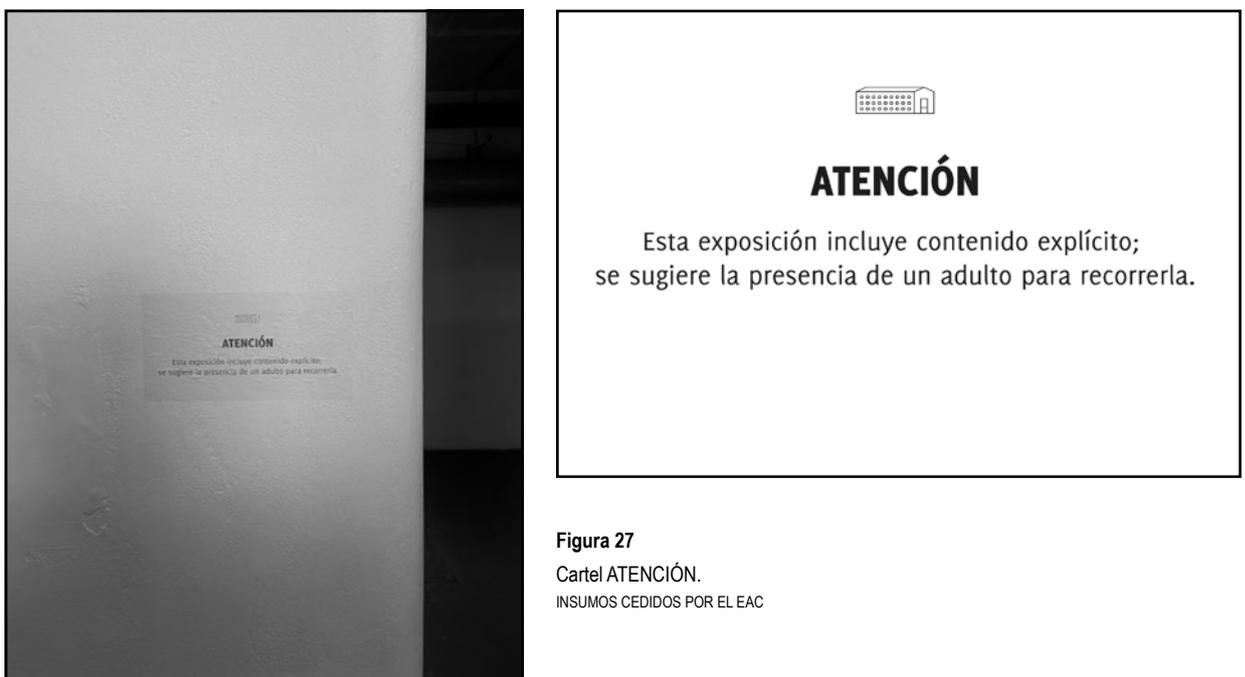
(análisis)

porque] no es una posición que nosotrxs querramos ocupar la de ser educadores sexuales. (Valeria Cabrera, en un intercambio privado del 26 de diciembre del 24)

Teniendo en cuenta que, en general, estas instituciones visitan el EAC en busca de una experiencia estética y artística en términos generales, es probable que este grupo no haya visitado el museo con el propósito de trabajar con los contenidos específicos de la muestra de *Giro Gráfico* y, por ende, tampoco con los de la *Biblioteca Cuir*. Por esta razón, el museo decidió agregar un *warning* a la entrada de la Biblioteca que advertía a sus visitantes que «esta exposición incluye contenido explícito» y que se recomienda que lxs adultxs referentes de los grupos

hicieran ese trabajo previo de observar, en el caso de que quisieran que sus chicos visiten o tomen contacto con determinadas imágenes, y una vez que eso está filtrado (...) nosotrxs entramos en acción. Esa fue la estrategia del EAC como museo. (Valeria Cabrera, en un intercambio privado del 26 de diciembre del 24)

La producción de estos insumos por parte del museo devela las exigencias de transparencia que transitan los espacios institucionales a los que, muchas veces, se les otorga la responsabilidad de tutelar la vida humana y traducirla en relatos que promuevan formas de existencia fijas, predecibles, comprensibles y *válidas* y que —por sobre todo— no perturben el funcionamiento «óptimo» y «pacífico» de las democracias y sus hegemonías. Sobre esto, Valeria



**Figura 27**  
Cartel ATENCIÓN.  
INSUMOS CEDIDOS POR EL EAC

## MENOS ESENCIA, MÁS CONTEXTOS

apuntes sobre hegemonía y disidencia en el diseño de comunicación visual

(análisis)

Cabrera señala la complejidad de su trabajo que se ubica en el centro de un «fuego cruzado» y que posterga, a veces, la posibilidad de «tomar partido». En este sentido, agrega:

no es que la mediación busque apagar conflictos sino lidiar con ellos. Y los conflictos están, porque no podés homogeneizar y consensuar todo (...) pero a nosotrxs nos requiere también pensar en esos espacios de cuidado porque somos una institución pública. Cuando tomás partido como institución de los contenidos que estás compartiendo tenés un equipo que está ahí para trabajar en esa zona de conflictos. (Valeria Cabrera, en un intercambio privado del 26 de diciembre del 24)

El desborde provocado por estos materiales también devela los puntos donde la apertura de corte integracionista encuentra sus límites y despliega estrategias de corrección disciplinaria y de blanqueamiento. El EAC habilita la incorporación, sin censura, de la *Biblioteca Cuir* a su espacio. Esto confirma el reconocimiento de las identidades no sexogénicas por parte del sistema institucional y su interés por incorporarlas a la matriz de la producción cultural. Sin embargo, el fotograma de la performance *Know your sex* —que registra, en una imagen difusa, a una persona recibiendo sexo oral— se presenta como un «atentado a las buenas costumbres»<sup>16</sup> (Sempol, 2014, p.31) y «un ejercicio excesivo de libertad» que debe ser contenido.

Aquí, incluso sin quererlo, la *Biblioteca Cuir* se chocó con el *parental advisory* del museo. Con esta imagen, los criterios de conceptualización y visualización del cuerpo, de las prácticas sexuales y del placer avalados moral y socialmente para las audiencias más jóvenes fueron desbordados. Desde este lugar, se podría decir que la Biblioteca perturba los códigos y las prácticas instituidas y fuerza la discusión en torno a relatos e imaginarios contrahegemónicos.

(análisis)

6.B. *LADY VENTOSA*. Autoedición, posestructuralismo y antirrepresentatividad en el Uruguay postdictadura

En este apartado, se presenta un estudio acerca de las concepciones de hegemonía, disidencia y producción gráfica que se desprenden de los discursos, postulados y formas de funcionamiento de lxs creadorxs de la revista subte *Lady Ventosa*.

Para eso realizaré un análisis de la trama intelectual y política en la que esta revista surge, analizaré las estrategias gráficas y sus discursos. En concreto, buscaré comprender, entre otras cosas, cómo se expresaba discursiva y formalmente un modelo de gestión de la disidencia que elige mantenerse al margen del reconocimiento institucional. Además, buscaré comprender de qué manera abordan el movimiento, lo fragmentado, lo irresuelto, lo ambiguo y cómo se posicionan frente a la fragmentación social en la que el capitalismo basa el control multifocalizado de los conflictos.

01

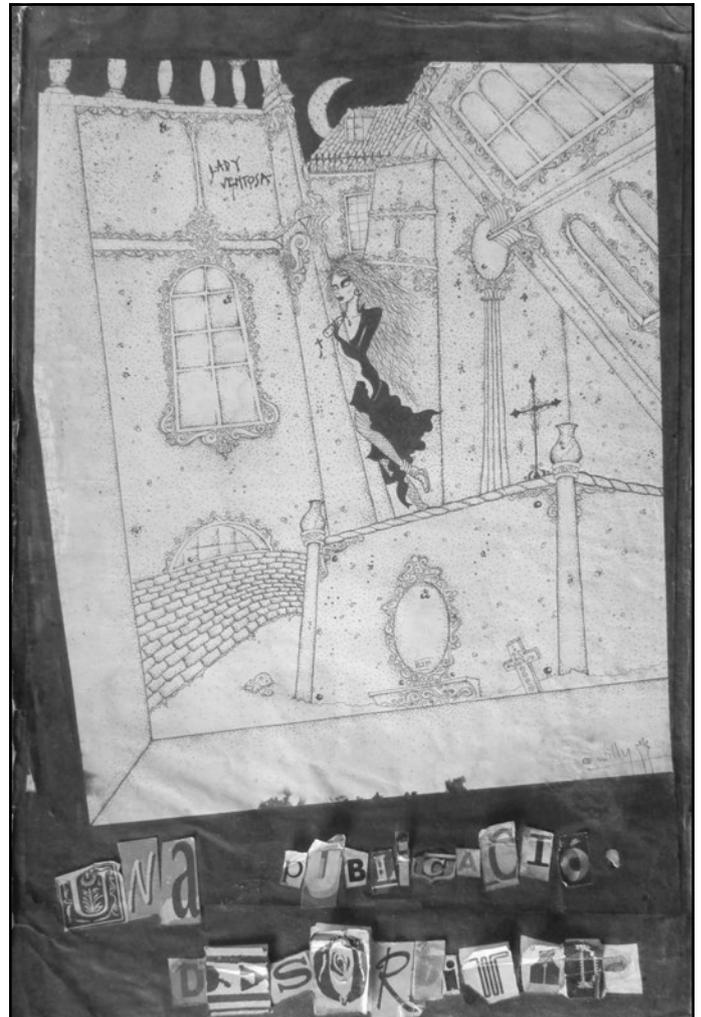


Figura 28  
Páginas  
de *Lady Ventosa*.  
EJEMPLAR TOMADO DEL  
SITIO WEB DE *DEVENIR*  
*OTRXS CUERPOS*

02

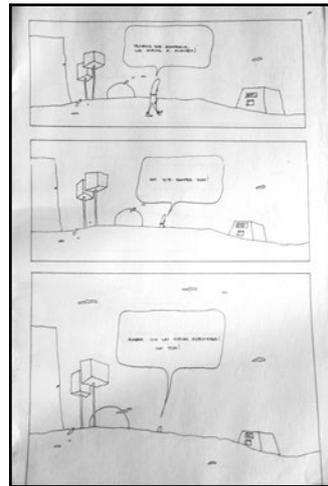
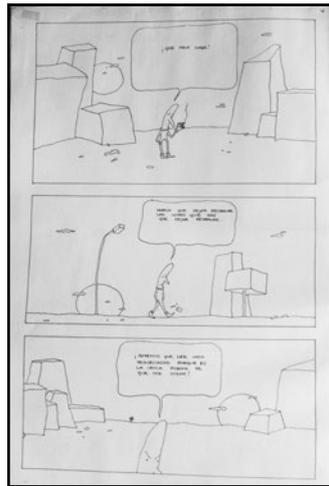
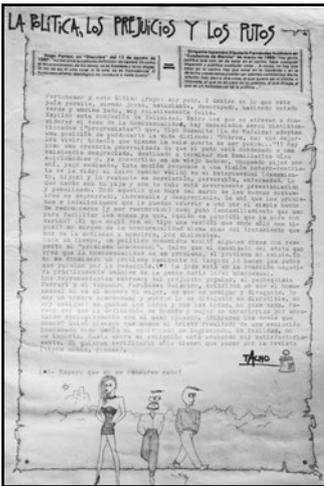


# MENOS ESENCIA, MÁS CONTEXTOS

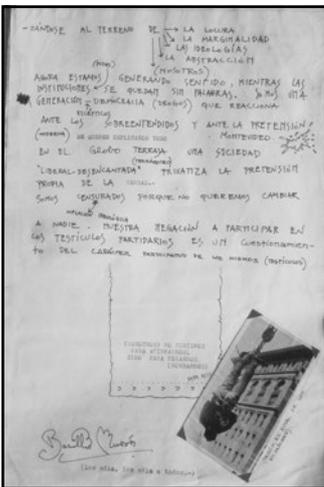
apuntes sobre hegemonía y disidencia en el diseño de comunicación visual

(análisis)

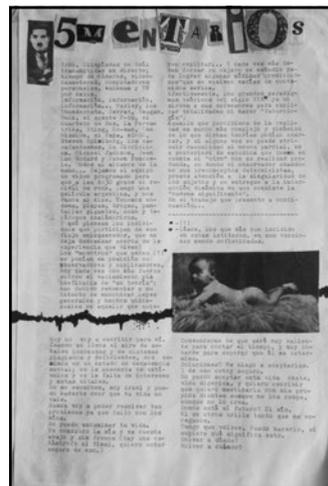
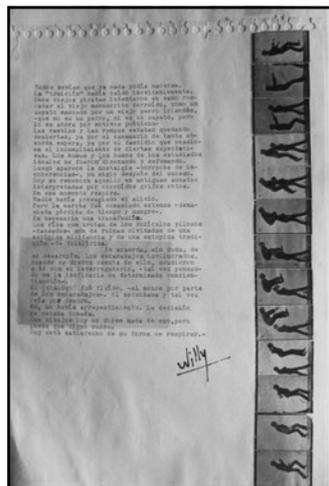
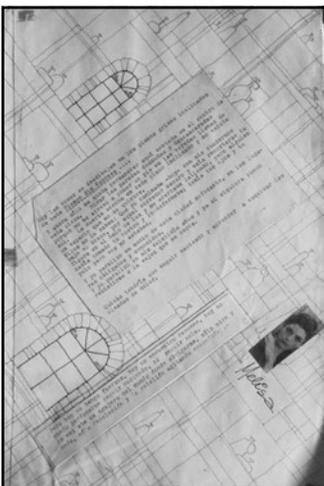
03 04 05



09 10 11

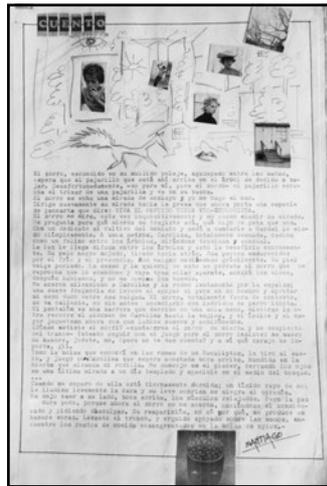


15 16 17



(análisis)

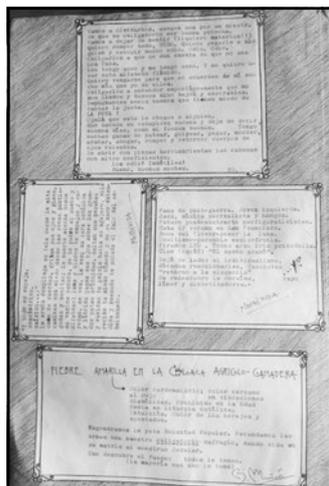
06 07 08



12 13 14



18 19 21



(análisis)

### 6.B.1. Breve presentación

*Lady Ventosa* es una revista *subte* creada por Melisa Machado, Carlos Basilio Muñoz, Willy Terzano y Álvaro Queiruga en Montevideo entre el año 1988 y el 1989. En palabras de Melisa, *Lady* surgió porque «éramos jóvenes y queríamos escribir y expresarnos» (dicho por Machado, el 9 de diciembre del 2024). Melisa Machado y Carlos Basilio Muñoz eran amigxs, ambxs estudiaban Letras y Lingüística en la Facultad de Humanidades en la post dictadura. Willy Terzano y Álvaro Queiruga eran amigos de Carlos Basilio Muñoz. Juntxs encontraron este canal para expresar sus inquietudes filosóficas, vitales e intelectuales a través de la literatura y el dibujo.

En sus páginas se pueden encontrar textos, ilustraciones, viñetas, cuentos, poesía y comentarios sobre las circunstancias políticas del momento. Los contenidos eran mayoritariamente creados por este grupo aunque a veces integraban colaboraciones. Esta revista llegó a tener aproximadamente tres ediciones, hasta que la mayor parte de sus integrantes fueron «absorbidos por medios de prensa o trabajos de investigación» (dicho por Machado, 9 de diciembre del 2024).

El ejemplar que analizaré, titulado *Una publicación desorbitante*, fue tomado del sitio web de *Devenir Otros Cuerpxs* y tiene un total de veintiun páginas en blanco y negro. Además de las conclusiones que extraigo de su visualización, algunos datos de contexto y funcionamiento fueron reconstruidos a partir de breves intercambios informales mantenidos por *Whatsapp* con Melisa Machado (una de las creadoras de *Lady Ventosa*, intercambio registrado el 9 de diciembre del 2024) y con Luis Bravo (integrante de la *Oreja Cortada*, otra revista subterránea de esa época, intercambio registrado el 4 de diciembre del 2024).

### 6.B.2. Análisis de la trama intelectual y política del Uruguay de la postdictadura

La llegada de la democracia en Uruguay fue un período cargado de expectativas de libertad de expresión, de movilizaciones sindicales y estudiantiles. De hecho, es allí que se inauguran debates sociales sobre sexualidad y género que habían sido postergados durante los regímenes militares.

Sin embargo, la base de la transición democrática de nuestro país se realizó a través de la implementación de «un nuevo plan centrado en obtener el consenso de la sociedad civil a través de la mediación de los partidos políticos» (Sempol, 2014, p.43). Además, «el gobierno promovió la aplicación de amnistías para los militares implicados en los actos represivos» de la dictadura (Sempol, 2014, p.5), sellando así un pacto de complicidad entre militares y la mayoría de los dirigentes de los partidos políticos.

La victoria definitiva de la Ley de Caducidad —luego de la derrota del Referéndum de la Comisión Nacional en 1989— y la «obsesión discursiva sobre la estabilidad democrática» (2014:45) hicieron que, en Uruguay, «el tema de los derechos humanos no fuera marco fundacional de la nueva democracia» (Sempol 2014, p.45). Además, todo esto instaló un clima cultural conservador que inhabilitó «una apertura relativa a nivel cultural y mediático para debatir públicamente aspectos relacionados con la (homo)sexualidad y la discriminación» (Sempol, 2014, p.46), el medioambiente y los peligros del progreso del proyecto industrializador moderno.

(análisis)

Estas sensibilidades —que interesaban particularmente a las juventudes de esos años— no contaban con aliados políticos ni en el oficialismo ni en la oposición. Dentro de la izquierda partidaria de ese momento, este tipo de discursos eran calificados como «influencias foráneas» y capitalistas que no se correspondían con la militancia habitual basada en «el trío joven-estudiante-luchador» (Pérez, 2019, p.52). Así, subestimaban el cuestionamiento de «lógicas sexistas y patriarcales, obstaculizando y banalizando aquellos intentos que proponían debates en torno a la lucha feminista y transgénero, la crítica a la sociedad heteronormativa y al sexismo» (Pérez, 2019, p.50). Para la izquierda de la posdictadura «se debían atender problemas más importantes de la sociedad capitalista, como la desocupación y el hambre» (Pérez, 2019, p.52). A decir de Diego Pérez (2019),

Una serie de etiquetas se utilizaron para diferenciar a los *normales* de los *indisciplinados*. De esta manera, ser feminista era sinónimo de solterona disfrazada o, mucho más terrible, de lesbiana. Identificarse con el ecologismo era sinónimo de clase media progresista europeizada, y si además comías verduritas, hacía yoga y leías filosofía oriental, de seguro nunca ibas a las marchas por el referéndum (2019, p.55).

A diferencia de Buenos Aires —ciudad que cuenta con una fuerte tradición en movimientos sociales y una importante autonomía respecto a los partidos políticos—, en Uruguay la centralidad del sistema político promovió «una mayor dependencia de los movimientos sociales» y, por ende, «márgenes sociales y políticos más estrechos por fuera del sistema de partidos para la acción política» (Sempol, 2014, p.22).

Con el nuevo gobierno, se «reeditó el desarrollo de formas institucionalizadas de hacer política» (Sempol, 2014, p.44) y se instaló «una visión complaciente sobre la democracia, que argumentó que discutirla —y peor aún, criticarla— equivalía a deslegitimarla» (Sempol, 2014, p.182). Esto probablemente haya contribuido a que los primeros años de transición democrática se vivieran en un clima de aparente tranquilidad o, mejor dicho, de cierta resignación.

La cantidad de detenciones, *razzias*, fichajes y extorsiones habían disminuido significativamente respecto al período de dictadura y en los casos de detención policial, los maltratos, las golpizas y la violencia sexual no eran usuales<sup>17</sup>. Sin embargo, es probable que la baja violencia física policial no tuviera que ver con un cambio actitudinal o a una apertura en la perspectiva de derechos sino, más bien, con una «falta de desafíos a la autoridad entre los detenidos (...) así como una baja percepción de sus derechos» (Sempol, 2014, p.63). Además, la escala de Montevideo aseguraba una mayor eficiencia del control social lo que eximía, muchas veces, «a la policía de montar dispositivos de regulación y combate, como sí se generaron en la ciudad porteña» (Sempol, 2014, p.32).

Si bien en Montevideo el antagonismo con la policía fue más parcial que en otras capitales de la región, Diego Sempol (2014) plantea que es justamente la indignación y la saturación causadas por la violencia institucional y la persecución y el control policial lo que explica, en sus primeros momentos, la aparición reactiva de organizaciones homosexuales,

17 Afirmación construida a partir de las conclusiones del análisis que realiza Diego Sempol en su tesis doctoral *Transiciones democráticas, violencia policial y organizaciones homosexuales y lésbicas en Buenos Aires y Montevideo* (2014).

(análisis)

lésbicas y travestis que elaboraron estrategias para romper «el aislamiento en el que había estado entrampado hasta ese momento el movimiento montevideano» (Sempol, 2014, p.247).

En paralelo, Diego Pérez (2019) afirma que «el Uruguay posdictadura se transitaba a través de un sistema político que continuaba reproduciendo rasgos autoritarios propios de una sociedad inmersa en la cultura del miedo, en la que el nuevo enemigo se perpetuaba en la figura del joven» (Pérez, 2019, p.25). Así, en la «cresta de la ola represiva (1987-1988)» (Sempol 2014, p.53), se perseguían *punks* y *hippies* y otras tribus urbanas de la movida cultural joven asociadas, en ese momento, con el incremento de los delitos vinculados a las drogas y la insurrección.

Así, las demandas y los espacios de socialización de la disidencia sexual de los años 80 confluían con los grupos subterráneos de la juventud local. Frente al clima de opresión generalizado, estos fragmentos juveniles polifónicos organizaron sus demandas de forma autogestionada y mediante lazos de solidaridad, trabajo cooperativo y conductas antiautoritarias que permitieron una participación directa que se alejaba de las estructuras permanentes.

En consecuencia, recurrieron a la autoedición como estrategia para problematizar todo aquello que no tenía lugar en la política partidaria: discursos postestructuralistas y preocupaciones en torno al sexo, la sexualidad, el VIH, las drogas, la minoridad, la representatividad, la política, la represión, la educación y el arte.

La explosión de la autoedición como forma de expresión de la resistencia juvenil en Uruguay supuso un giro material inédito en las formas de concebir la ética y la estética, recurriendo a lo «instintivo, lo visceral, de manera salvaje, caótica, como salgan sin modismo, para dejar de contener y de reprimir» (Pérez, 2019, p.100). No tener editorx externo, ni tampoco una expectativa de rédito planificado para su existencia, habilitaba, en muchos casos, la exploración de discursos y técnicas experimentales e involucraba a sus autrxs en todas las partes del proceso: ideación, materialización, puesta en página, edición, promoción, distribución y financiación.

Esta escena —y el potencial disruptivo que la autoedición cobró en ella— constituyó una forma de consumo cultural y de resistencia social generacional distinta a la planteada por los circuitos institucionales de la política partidaria, de la academia, de la prensa oficial, entre otros. Su carácter polifónico permitió que confluyeran discursos de todo tipo, entre ellos, los de la homosexuales, lesbianas y travestis.

A decir de José Luis Paredes Pacho (2022), para comprender el fenómeno de la autoedición debemos «analizar las tramas intelectuales de cada publicación, las redes sociales en las que se inscribe, incluso las “redes imaginarias” que figura —por ejemplo, el linaje al que se adscribe—, así como las relaciones que establece con los colaboradores, con los públicos» (Tarcus, 2020, como se citó en Paredes Pacho, 2022, p.45) y con otras formas de publicación dominante.

Además, debemos comprender su materialidad por lo que analizar estos dispositivos «implica considerar las cualidades gráficas y sus innovaciones, en relación con las condiciones tecnológicas en que se produce» (Paredes Pacho, 2022, p.60). Así, papel, tipografía y puesta en página son parte de las cosas a contemplar con miras a buscar «los significados de las formas y las formas significantes» (Tarcus, 2020, como se citó en Paredes Pacho, 2022, p.45).

En los apartados siguientes, intentaré desarrollar las características de las organizaciones homosexuales, lésbicas y travestis del Uruguay de la posdictadura y las de la juventud subterránea. En ambos casos intentaré desempolvar las posibilidades que la autoedición conjuró en sus contextos de surgimiento.

(análisis)

6.B.2.1. Organizaciones homosexuales, lésbicas y travestis en el Uruguay de la posdictadura

A diferencia de otros países de Occidente donde las demandas de las sexualidades no sexogenéricas se procesaron desde los años sesenta, en Uruguay fue justamente en este período de transición democrática en el que surgieron, por primera vez, organizaciones que politizaron la identidad sexual y lucharon por los derechos de homosexuales, lesbianas y travestis en el ámbito público amplificando, en su camino, «los límites de los procesos de democratización en curso» (Sempol, 2014, p.261).

A partir de la investigación *Transiciones democráticas, violencia policial y organizaciones homosexuales y lésbicas en Buenos Aires y Montevideo* (Sempol, 2014) recuperaré la historia de algunas de estas organizaciones con el objetivo de visibilizar qué tipo de violencias encarnaban los discursos de la hegemonía sexual de ese período y cómo la estructura formal,

Figura 29

Boletín nº2 de Escorpio, 1985, página 2. Allí se pueden leer oraciones como «libertad de elección sexual» y «uno de los derechos básicos en la lucha por los derechos humanos».

TOMADO DEL ARCHIVO SOCIEDADES EN MOVIMIENTO (ASM)

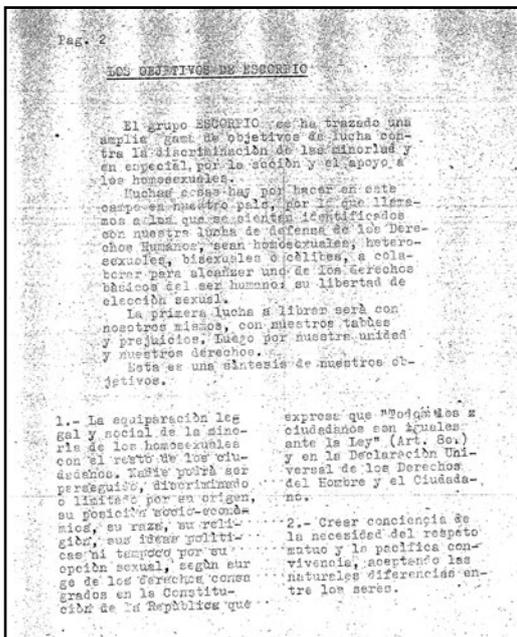
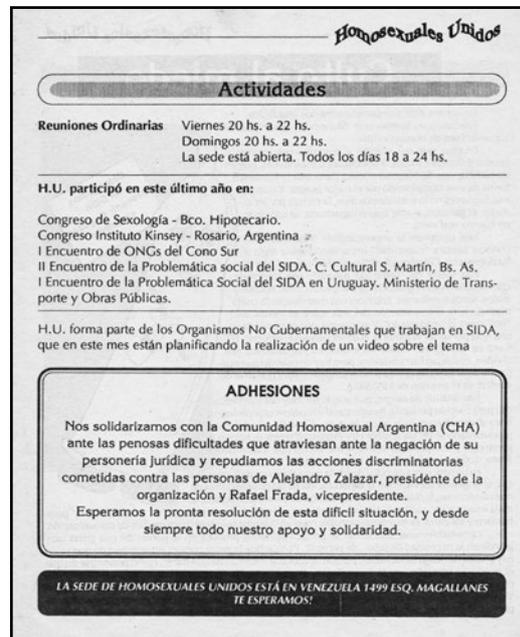


Figura 30

Aquí estamos, revista de Homosexuales Unidos (HU), 1990, página 3. Aquí vemos cómo HU expresaba su solidaridad con la Comunidad Homosexual de Argentina. Si bien este insumo es de los 90 (posterior a los años 80 analizados), este ejemplo permite ilustrar la tendencia de apertura de los movimientos homosexuales del Uruguay hacia el entorno, particularmente Argentina.

TOMADO DE ASM



(análisis)

legal e institucional del imaginario político del momento funcionó como móvil para la elaboración de dispositivos gráficos autogestionados.

En el Montevideo de la posdictadura no regía ninguna legislación que criminalizara las identidades no sexogénicas, ni existía una prohibición estatal para asociarse ni acceder a una personería jurídica. Además, la persecución policial de estas identidades fue relativamente baja en comparación con otros países de la región.

Como la represión y «la persecución policial de las personas no heteroconformes fue un rasgo distintivo de toda la dictadura» (Sempol, 2014, p.90), se generó muchas veces, en esa población, «una concepción de orden en la que los episodios son soportados como parte de la realidad inmodificable, y de este tipo de represión como un “accidente” inevitable» (2014:90). Tanto fue así que las estrategias tradicionales de resistencia «que los homosexuales y lesbianas habían desplegado durante fines de los años sesenta y en la dictadura estaban articulados con este orden: vivir en los márgenes y en el espacio privado» (Sempol, 2014, p.90).

Sin embargo, los rasgos autoritarios que persistían en este período posdictadura distinguían entre clase y género, focalizando el control social y la acción policial en homosexuales y lesbianas de sectores populares y, sobre todo, en las travestis quienes podían ser detenidas con o sin documento de identidad con la excusa de «detectar la existencia de enfermedades venéreas y prevenir la transmisión del VIH-SIDA» (Sempol, 2014, p.96). De igual manera, las extorsiones y las exclusiones laborales (ambas con gran impacto en la vida económica y en la inserción social de esta última población) eran usuales.

En concreto, son estas circunstancias en las que, por primera vez, organizaciones homosexuales encuentran un espacio social para colectivizar experiencias y articular formas de reflexión grupal que reconocieran los abusos experimentados como algo que trascendía la mera responsabilidad individual. En su texto, Sempol destaca la aparición de la Fundación Escorpio en 1984 y de Homosexuales Unidos (HU) en 1988, dos organizaciones mixtas<sup>18</sup> que representaban los movimientos de la resistencia sexual de la época y sobre las que profundizaré más adelante en el texto.

Una particularidad de Montevideo es que, a diferencia de otros países, la completa ausencia de antecedentes locales y de experiencias de opresión similares que permitieran comprender la pertinencia de la movilización política fue una dificultad. Por eso, para estas dos organizaciones, las experiencias de lxs integrantes que volvían de sus exilios en el exterior fueron fundamentales. La información «sobre procesos en otros países —y el alcance de sus logros— permitió construir un nuevo horizonte de expectativa en un momento en que los sentidos y el alcance de la nueva democracia aún eran un significante en disputa» (Sempol, 2014, p.92). De hecho, es justamente la influencia de la articulación de organizaciones homosexuales

<sup>18</sup> Sempol subraya la particularidad de que ambas organizaciones eran mixtas, la segunda contando con la participación significativa de mujeres y travestis en sus estructuras internas (2014:6). Esto representa una diferencia sustancial con los grupos organizados de la vecina Buenos Aires donde las organizaciones homosexuales y lésbicas habitaban espacios diferentes. Lo desarrollaré más adelante.

(análisis)



**Figura 31**  
Aquí estamos, revista de Homosexuales Unidos (HU), 1992, página 9. En este fragmento del artículo ¡Muera la "normalidad!", de Ana Coreta, vemos cómo HU tiene un interés particular por recopilar procesos de otros países. En este caso, Alemania, Estados Unidos y México.  
TOMADO DE ASM

**Figura 32**  
Aquí estamos, revista de Homosexuales Unidos (HU), 1995, página 23. Aquí vemos cómo HU circula información elaborada por grupos de lesbianas en Argentina.  
TOMADO DE ASM

de España y Argentina<sup>19</sup> que marcó fuertemente los discursos homosexuales, lésbicos y travestis de los siguientes años en torno a la sexualidad libre como un derecho humano.

La falta de antecedentes también hizo que la conformación de estas redes cooperativas se sostuviera casi que únicamente sobre redes de amistad y confianza. Mientras que en Buenos Aires las organizaciones homosexuales se servían de «toda una red de organizaciones y de militantes que ya venían trabajando previamente al menos por dos años» (Sempol, 2014, p.92), aquí los espacios de reclutamiento eran exclusivamente las redes sociales personales de sus integrantes.

19 En su texto, Sempol destaca la Comunidad Homosexual Argentina (CHA) y el Movimiento de Liberación Homosexual Inerprovincial del Interior de Argentina (p.129).

(análisis)

Esto enmarcó las formas de relacionamiento y funcionamiento logístico y político de estos grupos: la proximidad afectiva permitió protegerse de infiltradxs y las reuniones funcionaban como espacios de contención ante problemáticas individuales por sus orientaciones sexuales y dónde se enmarcaban y situaban las reflexiones sobre la politización de la sexualidad y el cuerpo desde perspectivas no patologizadoras.

En el caso de Escorpio, su labor en los primeros años de transición democrática estuvo enfocada, sobre todo, en desarticular la represión policial, ideando diferentes estrategias para combatirla. Desde el diseño y la repartición clandestina de volantes exhortando a los «compañeros homosexuales (...) a no ceder a los cantantes de los “tiras”» (volante Escorpio, 1984), hasta negociaciones con el Jefe de Policía de Montevideo para frenar la persecución policial y procesar a los funcionarios que cometían extorsiones.

Eventualmente, el cese de la persecución policial —resultante del trabajo colectivo de grupos como Escorpio y de las características del período de transición democrática que fomentaban una cierta «docilidad»— hizo que, ya a fines de 1985, la represión en boliches homosexuales y los fichajes ilegales disminuyeran significativamente. Así, los discursos y los focos instrumentales originales de Escorpio viraron y sus integrantes pasaron a ocuparse de la «batalla cultural contra la *opresión*, la desinformación y la discriminación social y laboral que vivían en Uruguay los homosexuales» (Sempol, 2014, p.173).

Aprovechando el fin de la censura de 1985, comenzaron a circular a través de varios medios el *Manifiesto Homosexual* donde se proponían «romper el silencio, poner en circulación las ideas correctas sobre sexualidad, iniciar el debate público» (Sempol, 2014, p.173). Además, desarrollaban eventos artísticos y culturales en el boliche Arcoiris, ubicado en la calle Tristán Narvaja. Para ellxs era necesario *un nuevo orden erótico* y esto no implicaba solamente



Figura 33

Boletín de Escorpio, 1984.

TOMADO DE ASM

(análisis)

Figura 34 Capturas de dos artículos de dos ejemplares de la Oreja Cortada. ¿Dónde está la concha de Delmira Agustini? y ¿Cogen mal los hombres? TOMADAS DE LA WEB DE DEVENIR OTRXS CUERPOS

desarticular el control corporal del autoritarismo político del Estado y la Policía. Por el contrario, suponía también ir contra las tendencias autoritarias internalizadas y reproducidas por todo el cuerpo social en los distintos niveles de interacción microsocial.

En este contexto, Escorpio debía enfrentarse a las múltiples caras de un Uruguay intolerante y rígido que se protegía de los excesos de libertad que podía traer la democracia. A decir de Sempol, estas tendencias autoritarias se amplificaban particularmente en una ciudad de «escala demográfica reducida, que rigidizaba y promovía la homogeneización de los comportamientos antes que el festejo o respeto de la diversidad social» (Sempol, 2014, p.179). Eso, junto con la falta de amparo del sistema político y la dificultad de sus líderes para mantener una militancia visible llevaron a la disolución de Escorpio en 1986.

Luego de abandonar la agrupación, algunos de sus integrantes pasaron a «moverse dentro de la subcultura juvenil alternativa que se desarrollaba por esos años en Montevideo» (Sempol, 2014, p.182) y llevaron sus intereses y preocupaciones a estos espacios. Estos espacios juveniles, que desafiaban el intento restauracionista de la transición democrática, se definían «en oposición a la “cultura oficial”, la política formal y el partidocentrismo» (Sempol, 2014, p.182) y buscaban, entre otras cosas, «hacer centro en la política del cuerpo y la sexualidad», reaccionando contra el «mito democrático» (Pérez, 2019, p.108) y el moralismo de la época. Allí, la palabra escrita como principal vehículo de cultura se desplazó por «formas y géneros efímeros, aleatorios y provisionales» (Sempol, 2014, p.182).

En ese marco surgieron publicaciones como *La Oreja Cortada*, *Gay Life* y *Lady Ventosa* que «difundieron dentro de esta subcultura visiones alternativas sobre la (homo)sexualidad y la corporalidad» (Sempol, 2014, p.182).



MENOS ESENCIA, MÁS CONTEXTOS

apuntes sobre hegemonía y disidencia en el diseño de comunicación visual

(análisis)

Por su parte, Homosexuales Unidos (HU), creado en 1988, empezaba a construir una visión sobre la homosexualidad y la sexualidad que estaba más atravesada por «concepciones de clase social y por un discurso libertario más pronunciado, así como por ciertas lecturas del feminismo lésbico (...)» (Sempol, 2014, p.132). En este grupo se «hizo hincapié en la diferencia, sin reforzar tampoco las identidades sociales de homosexual o lesbiana» (Sempol, 2014, p.132). En definitiva, esta agrupación luchaba «por la libertad en general y por la liberación de la sexualidad en particular como una forma de generar espacios y cambios culturales que permitieran a los individuos “optar”» (Sempol, 2014, p.133) y politizar el proceso personal y social que implicaba la gestión de esa elección.

Para lxs integrantes de HU la defensa de la diferencia no distinguía entre identidades sociales, lo que devela un marco interpretativo que reemplaza las diferencias entre la discriminación por etnia, género, edad o identidad sexual por la construcción de una equivalencia sobre la cual construir el postulado de que «ser diferente no es delito».

Figura 35

*Aquí estamos*, revista de Homosexuales Unidos (HU), Junio 1992. Esta página del artículo *La insoportable levedad de todos* se puede leer: «feos, izquierdistas, mujeres, jóvenes, obreros, lesbianas, gordos, prostitutas, minusválidas, tercermundistas, travestis, feministas, umbandistas, portadores de VIH, sidosos, ateos, adictos, incultos, analfabetos, etc, etc». Esta página da cuenta del interés de HU por problematizar la discriminación por la diferencia en sus diferentes formas. TOMADO DE ASM

Figura 36

*Aquí estamos*, revista de Homosexuales Unidos (HU), Marzo 1992. En esta página del artículo *La sonrisa de la Gioconda* se puede leer: «ser joven no es un delito, ser negro no es un delito, ser inválido no es un delito, ser viejo no es un delito, ser gordo no es un delito, ser pobre no es un delito, ser mujer no es un delito, ser homosexual no es un delito, etc. etc (...) Todos somos discriminados porque siempre hay una discriminación esperando, un prejuicio latente, una crítica a flor de piel». TOMADO DE ASM



(análisis)

**Figura 37**  
*Aquí estamos*, revista  
 de Homosexuales  
 Unidos (HU),  
 Marzo 1991.  
 TOMADO DE ASM



Esta perspectiva libertaria que «negaba la ontologización de las categorías como homosexual y lesbiana» (Sempol, 2014, p.133) representaba una diferencia significativa con la tendencia internacional (incluida la vecina Buenos Aires) de los años 80 y 90 que organizaba su acción política en base al uso estratégico de las identidades. La lucha de HU se definió, entonces, en torno al reconocimiento de las diferencias y a la generación de un espacio social para ellas.

En nuestro país, los grupos homosexuales lésbicos no encontraron su espacio en el movimiento feminista en el período de transición democrática. En su mayoría, los movimientos feministas fueron creados por militantes sindicales y del Frente Amplio y esta doble militancia (en el partido o sindicato y en el movimiento) muchas veces implicaba una cota que controlaba los límites de aquello que era politizable (o no) en ese momento. En su investigación, Sempol (2014) plantea que algunas entrevistadas señalaron que

el simple hecho de vivir relaciones afectivo-eróticas con mujeres, pese a que se mantenían en el ámbito de lo privado, implicó una “pérdida de confianza” en su sector político y una creciente limitación de su incidencia política pese a tener trayectorias

(análisis)

significativas y fuerte prestigio en la interna gracias a su papel durante la resistencia a la dictadura. (Sempol, 2014, p.214)

La falta de receptividad en los partidos tradicionales y en la izquierda<sup>20</sup> impidió que surgieran, dentro del feminismo uruguayo de los años 80 y 90, grupos de lesbianas que problematizaran su sexualidad en el ámbito público (Sempol, 2014, p.213). Aquellas que sí lo hacían se encontraban en organizaciones como Escorpio y HU. Esto colaboró a introducir «duraderamente en el movimiento homosexual lésbico la perspectiva feminista» (Sempol, 2014, p.218) así como la preocupación por denunciar la invisibilidad lésbica y la opresión patriarcal que sufría esta población.

HU estaba también integrada por la población travesti que, para esa época, era conceptualizada como una forma más de homosexualidad. Por eso, en los discursos de HU también se integraban las demandas de esta población vinculadas, entre otras cosas, a la exclusión laboral y el debate en torno a la prostitución.

Este abordaje deconstructivo que sostenía HU fue parte de una sensibilidad política más amplia de las juventudes del Uruguay de la posdictadura que buscaban posicionarse por encima de las diferencias identitarias y superar la fragmentación a la que los discursos modernos y sus instituciones someten a las personas. De igual manera, formaba parte de una sensibilidad cultural regional que encontraba sus expresiones en distintos ámbitos creativos, como la literatura, y que abrieron un camino hacia la articulación del pegoteo y el entrevero.

A decir de Gabriela González Ortuño, por esos mismos años pululaban en Latinoamérica varias enunciaciones en contra de los estándares heteropatriarcales instaurados por el orden moderno liberal capitalista, entre ellos el enfoque de Perlongher que «se apropia del pensamiento de Deleuze y Guattari y realiza a partir de ellos un cuestionamiento netamente postestructural a la política de la representación y de la configuración de identidades que inmovilizan a los sujetos que interpelan» (González Ortuño, 2016, p.198).

La falta de «una estructura de oportunidad política para estas organizaciones homosexuales» (Sempol, 2014, p.94) promovió, en las últimas etapas de HU, una perspectiva antisistémica que se diferenciaba de los discursos de *buen ciudadano* de corte educativo que utilizaban lxs argentinx para ganar legitimidad en sus reclamos frente a la agobiante represión policial por esa misma época y de las tendencias más integracionistas de la «política de la visibilidad» que dominaría en los años posteriores.

Por todas estas razones, el foco de HU en los 80 no estuvo puesto en acciones orientadas al Estado ni en conquistas o cambios institucionales a corto plazo si no que, por el contrario, buscaban «construir una subcultura con principios opuestos a los de la restauración democrática» (Sempol, 2014, p.138), rechazando «cualquier acto disciplinante o normalizador en la acción militante» (Sempol, 2014, p.137). Sus integrantes no pretendían oficiar de puente para la elaboración de medidas legislativas inclusivas sino que buscaban construir un espacio social propio. Sempol recupera palabras de uno de sus integrantes, Fernando Frontan, en las que reflexiona sobre este punto:

20 En su investigación, Sempol afirma que allí «se las acusaba de dividir la categoría de clase y de ser una perspectiva europeizante y reformista» (2014:213)

(análisis)

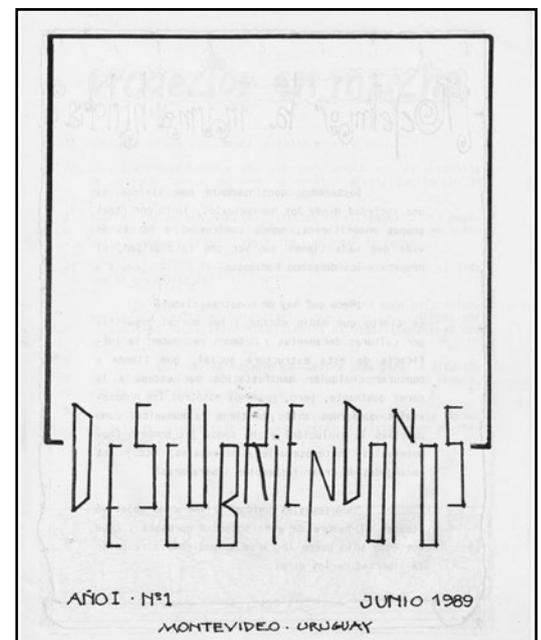
Hubo un HU cuyo lema era “Por fuera del sistema”. Yo me acuerdo en la marcha que había dos líneas en el movimiento muy claras. Una línea que se podía llamar más institucional y una línea más por fuera del sistema, más como anarquista, por decirlo de alguna manera. Y entonces venía la gente del Movimiento de Integración Homosexual gritando “parejas legales para homosexuales, parejas legales para homosexuales...” y atrás venía la gente de HU: “parejas ilegales para homosexuales”. (Entrevista a Fernando Frontan, 28/11/2009, como citada en Sempol, 2014).

Las únicas interacciones planteadas con el Estado eran las críticas a la represión policial y el cuestionamiento permanente a la gestión del Ministerio de Salud Pública (MSP) por su gestión en torno al VIH-SIDA. Esta pandemia «fue una fuerte alarma social entre la población homosexual ya que la prensa aplicó abordajes significativamente discriminatorios utilizando mote como la “peste Rosa”, “el demonio del SIDA”, “el azote de Dios”, “Travesti con SIDA asaltó a anciana”» (Sempol, 2014, p.251).

Así, por unos años, HU invirtió sus recursos en difundir otros discursos que los de la prensa oficial, las autoridades sanitarias y las estatales en sus propios dispositivos y canales de socialización y expresión. En junio de 1989 empezó a circular *Descubriéndonos*, una revista autogestionada en la que difundían entrevistas, información sobre VIH-SIDA, *razzias*, libertad, proyectos en marcha, entre otras cosas. En noviembre de 1990 inauguran *Aquí estamos*

**Figura 38**

*Descubriéndonos*,  
primera publicación de  
Homosexuales Unidos  
(HU), 1989.  
TOMADO DE ASM



MENOS ESENCIA, MÁS CONTEXTOS

apuntes sobre hegemonía y disidencia en el diseño de comunicación visual

(análisis)

E D Y T O R I A L

## ¿Repetir la misma historia?

Sostenemos continuamente que vivimos en una sociedad donde los homosexuales, junto con otros grupos minoritarios, somos condenados a formas de vida que nada tienen que ver con la dignidad, el respeto y los derechos humanos.

¿Pero qué hay de nosotros mismos?

Es cierto que nadie escapa a las marcas impuestas por culturas decadentes y debemos reconocer la ineficacia de esta estructura social, que tiende a censurar cualquier manifestación que escape a la norma dominante, pero, ¿podemos nosotros los homosexuales quedarnos ahí? ¿No tiene la humanidad como objetivo la evolución? y ¿no somos los hombres (homosexuales, heterosexuales, bisexuales, etc.) los encargados de crear instancias liberadoras?

"Homosexuales Unidos" tiene como objetivo liberar al hombre de esta sociedad opresora y cree que ésto sólo puede lograrse aprendiendo a respetar la libertad de los otros.

## proyectos en marcha

- 1) Búsqueda de una casa donde instalar nuestra sede.
- 2) Continuar reuniéndonos una vez por semana con el propósito de integrar nuevas personas a nuestro grupo, haciéndolo en distintos lugares públicos de Montevideo.
- 3) Realización de una nota periodística en el semanario "La República". Se trata de una entrevista solicitada por dicho semanario a nuestro grupo. Solo falta confirmar la fecha.
- 4) Se trabajará con la Comisión Nacional de Lucha Contra el Sida con el propósito de:
  - a) Instalar un teléfono en nuestra sede para información y consulta en los horarios que no estén cubiertos por la Comisión Nacional de Lucha Contra el Sida. (Horario a cubrir: de 19:00 a 07:00 hs.)
  - b) Crear un espacio en nuestra sede para la difusión de información y técnicas de prevención como: sexo seguro, uso de preservativos, etc.)
  - c) Crear un taller que estudie detenidamente formas de relacionamiento erótico que no estén previstas como posibilidades de riesgo.

## ¿MIEDO A LA MUERTE?

A lo largo de la historia, la humanidad se ha visto amenazada periódicamente por distintas enfermedades infecciosas.

A partir del año 1981, el mundo se conmueve frente a la aparición de siete hombres estadounidenses que aparentemente sin motivo alguno tenían graves infecciones que antes sólo habían atacado a personas con su sistema inmunológico deficiente.

Pronto comenzó a conocerse estos tipos de infección con el nombre de SIDA (Síndrome de Inmuno-deficiencia Adquirida).

Desde entonces el número de casos ha crecido de una forma alarmante. En 1987 sumaban 120.000 los casos de SIDA en más de 120 países sin contar con los 20.000.000 de personas infectadas.

Mucho avanzó la ciencia en la comprensión biológica del virus y hasta podemos hablar que en término de diez a quince años encuentren una vacuna preventiva.

Pero, de la misma forma que al principio de este siglo con los primeros brotes de sífilis y gonorrea, enfermedades también de transmisión sexual, la sociedad no ha variado su conducta. Frente a la posibilidad del contagio recurre a viejos mecanismos lanzando acusaciones al chivo expiatorio de turno para cubrir sus propios miedos.

¿Miedo a la muerte?, ¿miedo al SIDA? o....?

En este caso el miedo no está exclusivamente relacionado con la muerte o el SIDA.

La mayoría de los países han definido ya una política sanitaria a seguir.

La aplicación de técnicas como Sexo Seguro o el uso de preservativo aprobados mundialmente desplazarían estos miedos.

Claro está que la aplicación de cualquier método preventivo implica un reconocimiento previo de nuestro comportamiento sexual, que en la mayoría de los casos soportaría el peso de una sociedad que no está preparada para reconocer y aceptar al hombre libre, con poder de decisión también sobre su sexualidad.

Queda claro entonces que el miedo nace de la condena social frente a una sexualidad diferente y que es ella misma quien obstaculiza y no permite institucionalizar una política clara de prevención.

## ¿qué es HOMOSEXUALES UNIDOS?

• SOMOS UN GRUPO DE HOMOSEXUALES QUE NOS REUNIMOS PERIÓDICAMENTE CON EL PROPÓSITO DE COMPRENDERNOS, CONOCERNOS Y HACERLE FRENTE A LA INJUSTICIA SOCIAL DE LA CUAL SOMOS OBJETO, EN MENOR O MAYOR GRADO.

• TENEMOS MIEDO... AL IGUAL QUE USTÉDES LA TAREA ES DIFÍCIL, PERO SENTIMOS CLARAMENTE QUE DEBEMOS HACERLO

**HOMOSEXUALES UNIDOS**  
DECIDIDOS A COMENZAR ESTA LUCHA NECESITAMOS DE USTÉDES PARA CRECER

LUNES y VIERNES 20L.  
F. C. 2.05 po 19-08 Bus  
TODOS LOS MARTES A LAS 19:30h.  
A CANELONES 4164

(análisis)

**Figura 39**

Sticker autoadhesivo  
contra las razzias  
elaborado por HU, s/d.  
TOMADO DE ASM



un boletín donde compartían actividades, expresiones de solidaridad con compañerxs de otras ciudades, sus posturas discursivas, estrategias de prevención y cuidado contra el VIH-SIDA, el culto al miedo, etc.

Por el 89, HU se sumó a otros grupos de la escena subcultural montevideana «a quienes realmente les tocaba vivir las *razzias*, entre ellos, muchachos de Ciudad Vieja agrupados en el Surme» (Pérez, 2019, p.177), grupo Termas, la Red de Teatro Barrial, la FAU, entre tantos otros. Ese mismo año integraron la Coordinadora Anti-Razzias donde sustituían «el comité por la esquina, las direcciones por la antirrepresentatividad y los vínculos desde las afinidades en lugar de la lógica mando-jerarquía» (Pérez, 2019, p.178).

En su libro *¿Quién escupió el asado?*, Diego Pérez (2019) recupera el testimonio de Verónica Lara, una militante de la FAU que integraba la Coordinadora y que recuerda la integración de HU como un «hecho muy elocuente respecto a cómo se daban las discusiones y las acciones en aquellas circunstancias» (Pérez, 2019, p.179):

Estábamos en una asamblea a mediados de mil nueve ochenta y nueve y nosotros estamos planteando un cuestionamiento en base al documento *Frente de clases oprimidas* y había grupos que argumentaban que aquello era muy confuso, y en plena discusión ingresan muy disparatados un grupo de gays repartiendo condones a carcajadas. En ese instante la discusión se cerró; HU estaba adentro de la coordinadora.

Los miembros de HU eran muy combativos y «fueron los primeros en plantear la cuestión de la autodefensa al interior de la Coordinadora» (Pérez, 2019, p.180). Además, su

## MENOS ESENCIA, MÁS CONTEXTOS

apuntes sobre hegemonía y disidencia en el diseño de comunicación visual

(análisis)

tendencia posestructuralista<sup>21</sup> y deconstructiva que no recurría a la estrategia identitaria como forma de lucha se plegaba orgánicamente a estos otros grupos juveniles que rechazaban la representación como estrategia de resistencia.

\*\*\*

En 1990, «el cese de las *razzias* sobre los jóvenes y la población homosexual y su persistencia sobre la población travesti (el comercio sexual en la calle era ilegal en el sistema jurídico uruguayo) instaló conflictos dentro de HU» (Sempol, 2014, p.253). Las condiciones políticas que habían oficiado como aglutinante para la construcción de una agenda de lucha compartida empezaban a disgregarse y la población travesti migró a la Mesa Coordinadora de Travestis, conocida como Asociación de Travestis del Uruguay (ATRU) desde 1992. A pesar de esta separación, el trabajo conjunto de HU y ATRU en torno a la reglamentación de la prostitución en forma legal en la calle fue permanente.

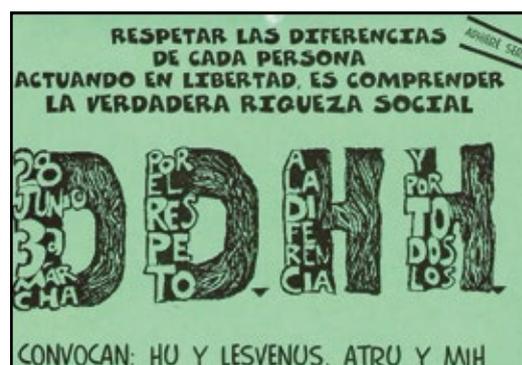
Más adelante, con el gobierno de Luis Alberto Lacalle (1990-1995), en Uruguay se inició un camino de reformas de corte liberal que implicaba, entre otras cosas, intenciones de privatización, suspensiones sindicales, estimulación de la tercerización y apertura del país y reducción del déficit fiscal. Estos «cambios macro (que) evidenciaban a nivel local la llegada de las transformaciones del capitalismo global» (Sempol, 2014, p.255) colaboraron a instalar un clima generalizado de desconfianza y descreimiento del sistema político y a devaluar la centralidad de la política partidaria en nuestro territorio.

Esto favoreció la aparición de discursos plurales que «intentaban enfrentar el imaginario europeo hiperintegrado socialmente» (Sempol, 2014, p.256) como la «africanidad» y la «indianidad». Así, en los años 90, la posibilidad de politizar otras identidades sociales en la órbita pública facilitó la apertura de una nueva oportunidad cultural (en comparación al período de transición democrática relatado anteriormente) que supuso, para las

21 En su investigación, Sempol (2014) sostiene que HU tuvo influencia de los discursos académicos posestructuralistas y que era uno de los rasgos que compartía con Escorpio.

**Figura 40**

Volante HU, Lesvenis, ATRU y MIH convocando a la Tercera Marcha por el Respeto a la Diferencia del 28 de junio. Tomado del video proyectado en la Biblioteca Cuir (s/d). TOMADO DE ASM



(análisis)

organizaciones homosexuales, lésbicas y travestis uruguayas, una oportunidad para trabajar por la visibilidad mediática.

Por esto, en los años 90, HU, ATRU y otros grupos organizados abandonaron su apuesta a la subcultura y se ocuparon de la lucha por la conquista de derechos y la defensa de la igualdad a través de discursos sobre «los derechos positivos (ley antidiscriminación, unión concubinaria) y una política firme de visibilidad» (Sempol, 2014, p.254). En 1993 se organiza la primera marcha del «Orgullo Homosexual», entendida como «el primer paso importante de visibilidad a nivel local» (Sempol, 2014, p.258).

#### 6.B.2.2. Juventudes subterráneas en el Uruguay de la posdictadura

Los fines de los 80 también fueron el escenario de agrupación para las juventudes que se definían como parte de la *subcultura* y se posicionaban desde «el margen de los parámetros políticos que la cultura nacional [de la reapertura democrática] les había enseñado» (Pérez, 2019, p.10). Si bien la subcultura de los años 80 tiene su génesis en el Teatro del Anglo en 1981, es a finales de 1986 —con la aprobación de la Ley de Caducidad— que se habla de «la floración del fenómeno de la subcultura» (Pérez, 2019, p.29) en Montevideo.

En este período aparecen grupos juveniles que, mediante múltiples expresiones artísticas, desafiaron la estética generacional de la transición pacifista politizando el sexo, cuestionando el patriarcado, tomando consciencia de las problemáticas medioambientales y de los peligros del progreso del proyecto industrializador moderno.

Para explorar la subcultura de los 80 en Uruguay me apoyaré en el libro *¿Quién escupió el asado?* (2019) de Diego Pérez, que hace foco en aquellos espacios juveniles que se identifican con lo subterráneo y que fomentaban la liberación expresiva «a partir de la recuperación del cuerpo y de la abolición del poder en todas sus formas» (Pérez, 2019, p.15).

En su texto, Diego (2019) diferencia a la *subcultura* de la *contracultura*, estableciendo a la primera como una forma de resistencia local que no buscaba una representatividad política que, potencialmente, le permitiera «acceder al poder para ser parte de la hegemonía cultural y la moral dominante» (Pérez, 2019, p.16) —como podría ser la izquierda en la partidocracia—. Según esta categorización, los grupos pertenecientes a la subcultura «no pretenden ser aceptados por la cultura oficial y, por tanto, no se plantean como su antítesis» (Pérez, 2019, p.17).

Para estos jóvenes subterráneos, las tendencias de la restauración sesentista de la nueva democracia instaladas en los discursos de la academia, de las organizaciones sociales, del sindicalismo, de la prensa escrita de gran tiraje y del periodismo eran percibidas como castradoras y como «una irremediable brecha generacional [con] la gerontocracia y sus *rinocerontes*» (Pérez, 2019, p.25).

Como respuesta, este fragmento juvenil articuló sus sensibilidades a través de las artes visuales, la poesía, el teatro, la danza, la literatura, el *graffiti*, el periodismo y el *rock*. Por el 87 surgen «decenas de revistas y *fanzines* que inauguraron una nueva expresión literaria: las revistas subtes» (Pérez, 2019, p.29).

Estas revistas «no circulan en lugares comerciales sino en toques, parques, plazas, ocupaciones, marchas y eventos» (Rodríguez, A., Puchet, M., González, E., s/d). y se caracterizan

## MENOS ESENCIA, MÁS CONTEXTOS

apuntes sobre hegemonía y disidencia en el diseño de comunicación visual

(análisis)

por ser dispositivos autogestionados que, luego de imprimirse o fotocopiarse se regalaban o vendían a un precio simbólico para financiar los costos de producción.

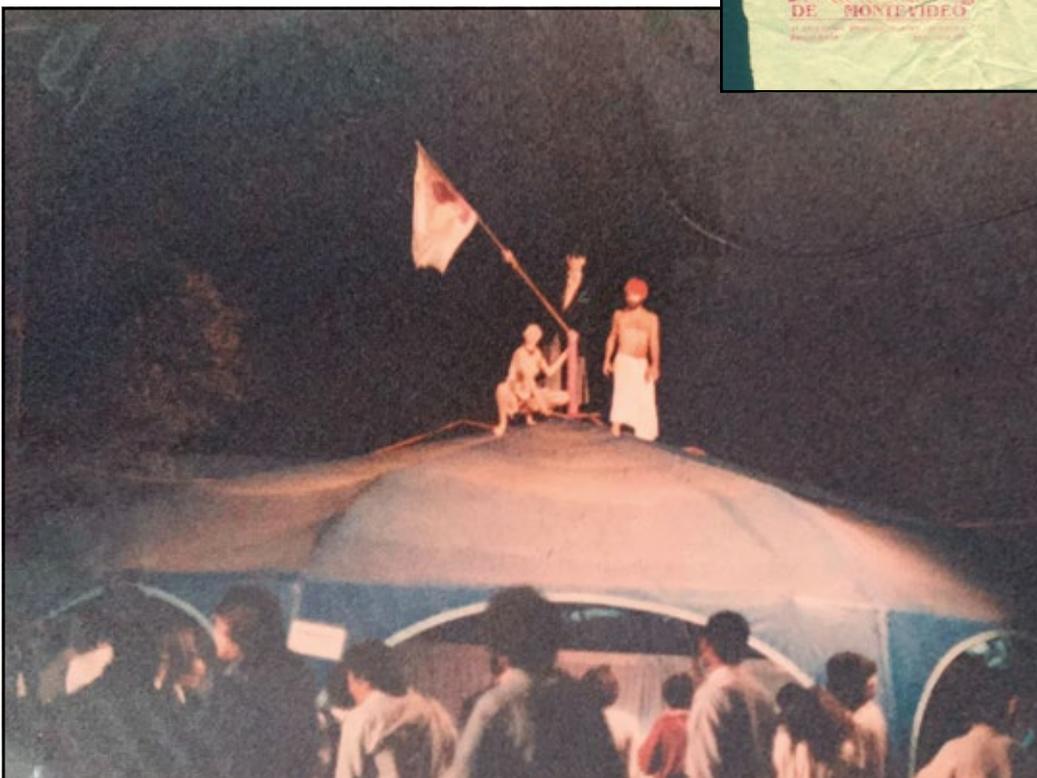
La feria Villa Biarritz y, en particular, la esquina de Pedro Berro y José Vázquez Ledesma fue uno de los lugares (más no el único) que se instaló, para estos grupos,

como un espacio territorial diferente donde las expresiones artísticas ocuparon un lugar al margen de la contracultura anclada en el canto popular. Allí se hicieron toques y se instalaron decenas de puestos donde los fanzines y las revistas subtes se entremezclaban con quienes realizaban performances e intervenciones urbanas en

Figura 41

Primera edición de *El Circo*, organizado por Omar Bouhid y Gonzalo Núñez en 1988 en el Parque de los Aliados de Montevideo. Este evento es identificado en la web de *Devenir Otros Cuerpxs* como uno de los eventos de la escena subterránea. En particular, la primera edición «congregó diferentes disciplinas artísticas a lo largo de un mes del que participaron más de 300 artistas nacionales e internacionales» (Rodríguez, A., Puchet, M., González, E., (s/d).

IMÁGENES TOMADAS DE LA WEB DE DEVENIR OTROS CUERPXS



(análisis)

un momento atravesado por un espíritu de creación y transgresión estética, moral y política. (Pérez, 2019, p.32)

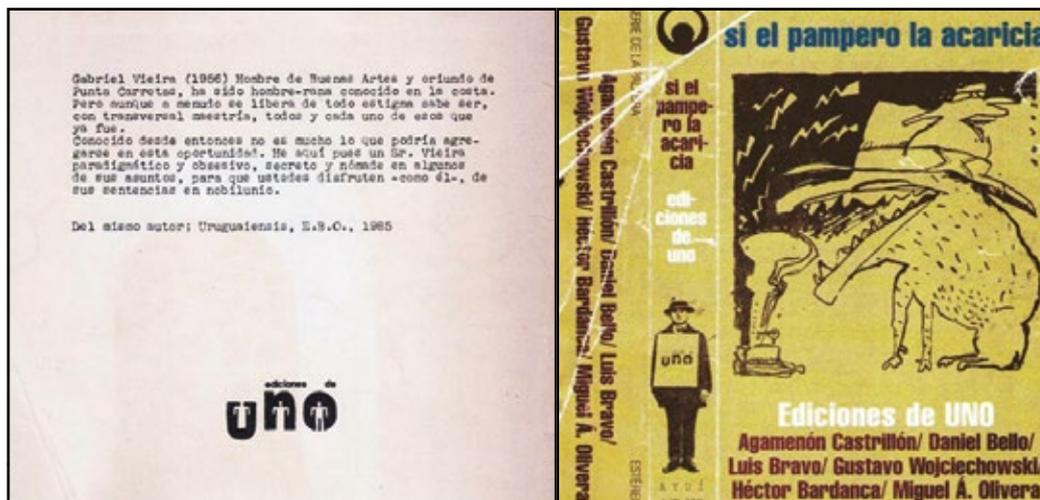
Estas publicaciones independientes<sup>22</sup>, generalmente escritas en birome y repartidas directamente por sus propios autorxs «gestaron un espacio creativo, original y alternativo, correspondiente a un nuevo lenguaje» (Pérez, 2019, 87) que planteaba «una fractura radical con lo establecido, innovando en lo estético, gráfico y literario» (Pérez, 2019, p.87). Las referencias más significativas para estas publicaciones no eran tanto la prensa *underground* ni los *fanzines* internacionales de fines de los 60 —a quienes la mayoría de los creadorxs y lectorxs uruguayxs no tenían acceso— sino más bien referencias locales como las «irreverentes publicaciones del círculo de *Ediciones de Uno*» (Pérez, 2019, p.89) y revistas alternativas argentinas como *Pelo* y *Expreso Imaginario*, *Cerdos&Peces*, *Fierro*, *Escoria* y *TRansania*.

A decir de Diego (2019), estas referencias transgredían el arte «eludiendo la clásica producción mercantilista del libro a través de la adopción de materiales y recursos ajenos a la cultura letrada» (Pérez, 2019, p.90). Así, desafiaron los códigos clásicos mediante «la liberación de las formas, ensanchando los marcos referenciales del lenguaje y promoviendo nuevos hacedores a partir de una pluralidad poética que favoreció otros soportes siempre atravesados por el valor estético» (Pérez, 2019, p.97). La ironía, el sarcasmo y la parodia del mundo circundante eran códigos habituales en estas publicaciones.

La explosión de este nuevo lenguaje utilizado por los jóvenes a fines de los 80 introdujo un modo de estar y participar del mundo que «retornaba a la realidad a partir de lo microsocioal, de la cotidianeidad, de las vivencias en los pequeños espacios, en las relaciones

**Figura 42**  
Tapa de *Ediciones de Uno*, 1986.  
TOMADAS DE HTTPS://  
WWW.TRANVIAS.UY/

22 En su libro, Diego Pérez nombra *Gas Subterráneo*, *La Oreja Cortada*, *Cable a Tierra*, *Kamufflake*, *Suicidio Colectivo*, entre otras.



MENOS ESENCIA, MÁS CONTEXTOS

apuntes sobre hegemonía y disidencia en el diseño de comunicación visual

(análisis)

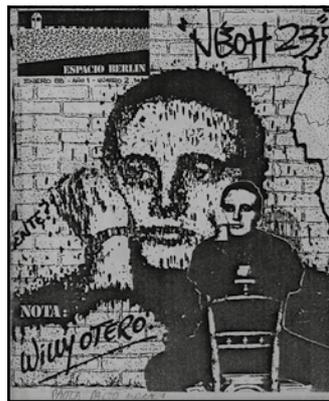
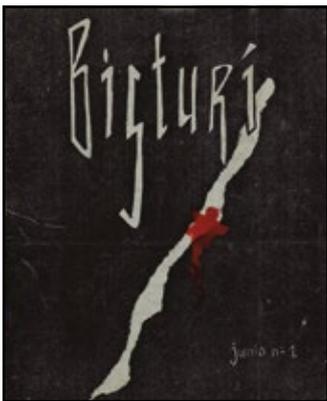
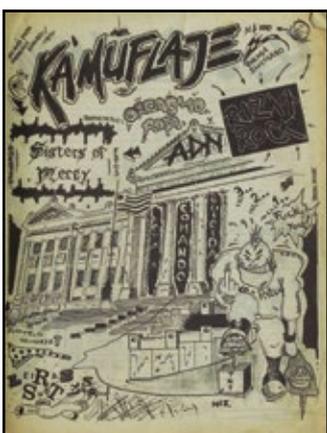
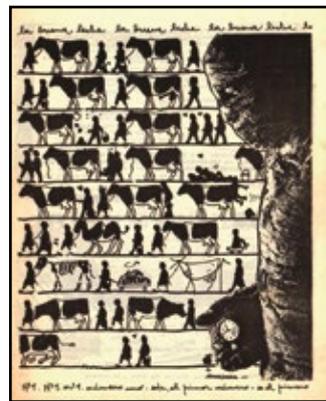
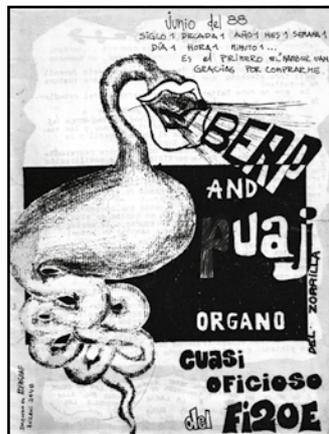
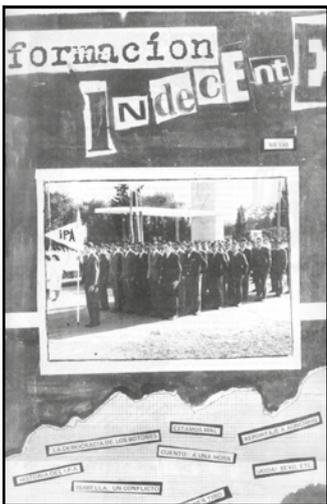


Figura 43

Revistas Subterráneas de finales de los 80, entre ellas GAS, Oreja Cortada, Suicidio Colectivo, Bisturí, Kamuflaje, Formación indecente, Claustrofobia.

IMÁGENES TOMADAS DE LA WEB DE DEVENIR OTRXS CUERPXs.



(análisis)



(análisis)

más cercanas» (Pérez, 2019, p.99). En estos *fanzines* «el yo personal volvía a ocupar un lugar» (2019:99). Así, el uso de seudónimos que desentralizaban el derecho de autor, los errores ortográficos, las diagramaciones superpuestas y desordenadas, los textos fragmentarios y los «irreverentes desvíos sintácticos» (Pérez, 2019, p.99) supusieron un verdadero desafío para el pensamiento dogmático de las ideologías modernas.

Sus discursos en torno al sexo, las drogas, la minoridad, la representatividad, la política, la represión, la educación y el arte intentaron desafiar las cárceles creativas que supone el culto a la moral para la cultura, basadas en «la estética de la miseria y el culto de lo austero, es decir, la apología a lo gris, parco y sobrio propio de una ética que erradica emociones y sensaciones» (Pérez, 2019, p.53). De igual manera buscaban construir «un lector gozoso de las múltiples formas del lenguaje» (2019:100) que se aleja del «automatismo frígido, temeroso e ingenuo, demandante de certezas» (Pérez, 2019, p.100).

Así, la explosión de este fenómeno supuso un giro inédito en las formas de concebir la ética y la estética. Sus contenidos se caracterizaban por recurrir a la dinámica de los excesos como un canal de expresión propicio para integrar la complejidad y la no linealidad en el transcurrir hegemónico. Estos *fanzines* tensionaban explícitamente la tradición estética, conceptual, discursiva de la política capitalista y desarrollan un modelo de expresión poética que «literalmente “enchastra” los logros de un modelo que se quiere limpio, liso y llano como el infinito fluir de la metonimia del deseo (Gundermann, 2003 como se citó en González Ortuño, 2016, p.189)<sup>23</sup>».

\*\*\*

Posteriormente, esta forma de expresión fue integrada en la prensa periodística de gran tiraje como *Jaque*, *Brecha* y *Guambia* la que, a finales de los 88, «intercaló entre sus filas a los jóvenes del submundo literario» (Pérez, 2019, p.107). Así, comienza la relativa disgregación de esos circuitos subterráneos durante los noventa.

23 Tomé prestada esta cita de Gundermann que Gabriela González Ortuño utiliza en su investigación para describir la obra de Perlogher quien, en el ámbito literario, «hace una adaptación rioplatense del neobarroco y lo llama *neobarroso* en referencia al barro del Río de la Plata (...). El neobarroso no es jamás neutro, es político, es una forma de concretar una disidencia sexogenérica, de clase, antineoliberal» (2016:189).

(análisis)

### **6.B.3. Análisis de las estrategias gráficas y metodológicas utilizadas en *Lady Ventosa* y su relación con las hegemonías del diseño**

#### 6.B.3.1. Financiación

*Lady Ventosa* no se vendía, se fotocopiaba y se repartía. La financiación venía de sus propios creadores lo que contribuyó a que su creación y reproducción fuera acotada. En palabras de Melisa, «las hacíamos en la medida en que podíamos financiarlas». Esto también contribuyó a una libertad expresiva que no debía mediar con ningún intermediario otro que ellxs mismxs y sus eventuales lectorxs.

#### 6.B.3.2. Periodicidad

Las condiciones económicas colaboraron a que la aparición de sus diferentes ediciones no mantuviera una lógica temporal rigurosa. Además, la revista no fue creada con un público particular en mente con el que se quisiera construir un vínculo de fiabilidad, sino que «era más un acto expresivo juvenil» que se integraba al paisaje discursivo de finales de los 80.

#### 6.B.3.3. Circulación

*Lady Ventosa* tuvo un carácter periférico en relación con los sistemas de circulación convencionales. Se repartía informalmente. Luis Bravo recuerda haber recibido un ejemplar en el evento que se hacía en el Parque de los Aliados llamado el *Circo de Montevideo*, organizado por Omar Bouhid y Gonzalo Núñez. El carácter alternativo o marginal de esta revista la hace de difícil acceso incluso al día de hoy, ya que la mayoría de sus ediciones no se hallan archivadas en bibliotecas u otros espacios formales del país.

#### 6.B.3.4. Contenidos

La grilla de contenidos y los géneros que integraban este *fanzine* eran diversos. Al consultar a Melisa sobre cómo decidían este aspecto número a número, ella hizo énfasis en el carácter espontáneo de la publicación. Todo surgía de las complicidades entre las personas y sus intereses, de allí brotaban las excusas que sostenían cada número (entre sus integrantes estables y con sus colaboradores eventuales). Así, la revista no se adscribe a UN tema en particular. Por el contrario, se presenta como una superficie adhesiva, capaz de aglutinar diversas perspectivas sobre diversos temas: política, sexualidad, arte, juventud, amor, poder, religión, muerte, moral, drogas, sida, etc.

#### 6.B.3.5. Lo personal

Salvo aquellos mensajes grupales canalizados a través del personaje *Lady Ventosa*, en todos los contenidos vemos la firma de sus autorxs. En la mayoría de los casos utilizan sobrenombres («Tacho») o nombres sin apellido («Willy», «Melisa», «Santiago»). En otros casos, adoptan pseudónimos («Basilio Muñón», «Monóxida» y «Yo»). En general, estas firmas son

(análisis)

hechas a mano lo que brinda otro tipo de información sobre las personas que están detrás de estas páginas. La inclusión de pequeños garabatos u otros detalles gráficos y las características de cada trazo (su cadencia, su dirección, su tamaño, su disposición, su presión y sus conexiones) permiten invocar algo de sus mundos y subrayan el carácter personal, subjetivo y afectivo de estas creaciones.

#### 6.B.3.6. Estilo

Su estilo global se desprende, mayoritariamente, de las técnicas y condiciones de creación. En este caso, el diseño, la maquetación y el compaginado eran realizados de forma artesanal. A continuación, veremos cómo lxs creadorxs de *Lady Ventosa* aprovecharon las limitaciones técnicas y los escasos recursos materiales y económicos para lograr una visualidad acorde con la escena subterránea en la que estaba inscrita: enchastrada e irreverente.

- > Método de trabajo: Al consultar a Melisa Machado sobre cómo se organizaban para trabajar en cada número y cómo se repartían las tareas, ella dijo que «no había un método. No que yo recuerde» (dicho por Machado, 9 de diciembre del 2024). Esto confirma el carácter intuitivo y exploratorio de este ensamble humano que abandona el impulso moderno de la formalización y se sumerge en un proceso de trabajo que no estaba particularmente atravesado por la planificación ni por la búsqueda de un «método fiable» que respaldara su «rigurosidad», su «transparencia» o su «validez». No buscaban lucir confiables, consistentes u oficiales por lo que no había interés en crear un «lenguaje gráfico explícito» con criterios de uso distinguibles o estables.
- > Materialidad: para realizar la revista utilizaban hojas A4 fotocopiadas y plegadas. Aprovechar este formato de papel preexistente y ampliamente disponible en distintos lugares les permitía facilitar la tarea de compaginado y reproducción.
- > Relación imagen/texto: A diferencia de otras publicaciones donde la palabra escrita condensaba un valor protagónico y la imagen oficiaba de mero recurso ilustrativo, *Lady Ventosa* integraba casi que horizontalmente estos dos registros. En varias de sus páginas, eran las viñetas y las ilustraciones las que sostenían los discursos de cada número. Allí había una apuesta a lo plástico como vehículo de expresión.
- > Texto: Las estrategias gráficas para introducir texto eran mixtas. Así, al avanzar en las páginas nos encontramos con textos escritos con Pilot, otros contruidos a partir de recortes y *collage* y otros escritos con máquina de escribir. Cada página es reflejo del *cuelgue* de cada integrante. En las páginas de Basilio Muñoz (ver figuras 45.VIII y 45.IX: *Lady Ventosa*), por ejemplo, vemos una especial atención a los detalles gráficos y una gran dedicación e interés por explorar recursos estéticos en cada jerarquía de texto. En los títulos vemos cómo emula distintas escrituras —entre ellas caligrafías modulares con signos capitulares decorados— y recurre a contenedores y marcos de todo tipo. En el texto corrido introduce múltiples gestos gráficos que jerarquizan la información (paréntesis, flechas, garabatos) y colaboran a construir acentos discursivos (como la intercalación consciente de textos escritos a mano con textos impresos para acentuar el fuego cruzado entre dos sistemas de creencia). Sin embargo, otras páginas de la revista recuerdan más a una sábana tipográfica, donde

(análisis)

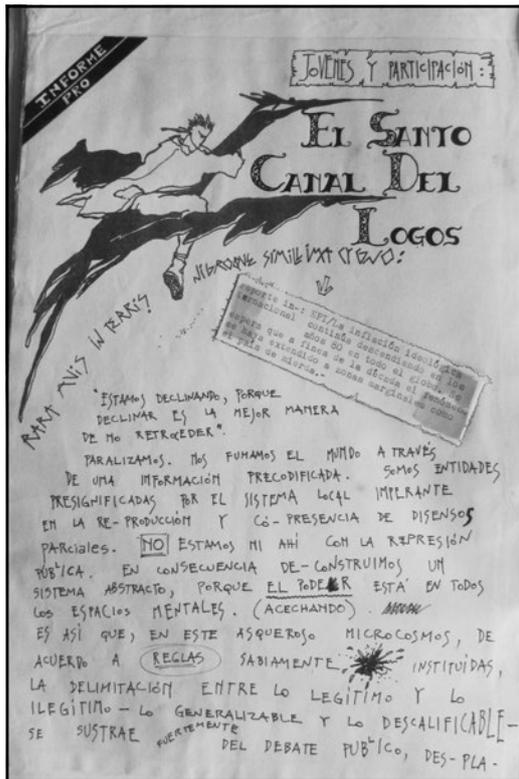


Figura 44.VIII  
Tapa Lady Ventosa,  
página 8

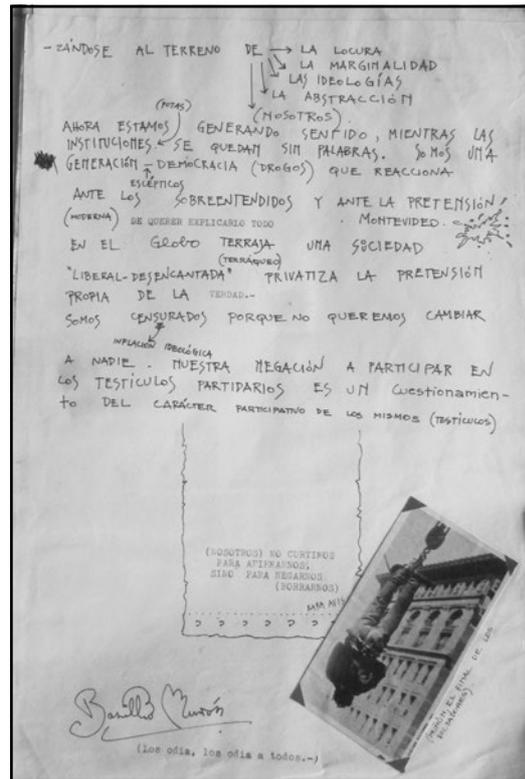


Figura 44.IX  
Tapa Lady Ventosa,  
página 9

el texto se dispone de corrido sin grandes interrupciones. En *Lady Ventosa* había lugar para todo.

**Imagen:** Las imágenes se producían mayoritariamente con Pilot o lápiz sobre papel, mediante el *collage* o mediante una combinación de ambas. Un recurso que aparece con constancia a lo largo de la edición es el personaje de *Lady Ventosa*, quien protagoniza escenas cargadas de desnudez, sexualidad, glamour, *trash*, gótico. El mundo de *Lady Ventosa* es barroco y exuberante. Su estética del desborde incluye candelabros, perlas, peinados extravagantes, vestidos largos, escotes profundos, medias de red, bijouterie, maquillaje y arquitecturas inclinadas y cargadas de ornamentos y superposiciones. En la figuras 44.X y 44.XI vemos cómo el personaje se funde con un fondo que introduce una atmósfera onírica que diluye los límites entre realidad y ficción. Aquí, en el mundo de *Lady*, la expectativa de ordenamiento y control del mundo social que tienden a la sobre simplificación estética y a la abstracción visual no existe. En esa línea, se abandona la herencia moderna de recurrir a métodos que formalicen la representación visual del pensamiento en la lógica, la lingüística y los análisis estructuralistas y se retorna a la búsqueda poética y conceptual mediante lo pictórico y lo representacional. Este personaje encarna, de alguna manera, las

## MENOS ESENCIA, MÁS CONTEXTOS

apuntes sobre hegemonía y disidencia en el diseño de comunicación visual

(análisis)

> alegorías políticamente salvajes de la juventud subterránea y su mundo, repleto de «rarezas» y plagado de desbordes que tensionan los límites entre ficción y realidad. Puesta en página: A diferencia de una publicación seriada, que se proyecta sobre la base de acuerdos transversales y estables de maquetación, aquí la puesta en página es absolutamente polifónica y no se distingue, en términos generales, un único criterio de maquetación. Página a página los márgenes, la proporción de contenido/vacío, la señalización de párrafos, las direcciones, el orden de lectura y la ubicación de los elementos varía. Además de estas oscilaciones, podemos constatar que en ninguna página hay más de un contenido, como sí podría pasar en un periódico estándar donde los distintos artículos se coordinan de antemano bajo una arquitectura gráfica preestablecida, lo que permite proyectar una repartición de páginas más exacta y asegurar un uso del espacio más estable («para el artículo 1 se proyectan x caracteres y dos imágenes, eso equivale a 2 páginas y medias así que el segundo artículo lo podemos comenzar en esa media página»). Seguramente, a cada participante se le asignara un espacio aproximado (utilizando la página como unidad de referencia), obteniendo, como resultado final, visualidades y espacios gráficos bien distintos. Estos cambios permiten confirmar la apertura a la exploración y el desinterés por la planificación o la coordinación transversal. Aquí parece correr la idea de «mis

Figura 44.X

Tapa *Lady Ventosa*,  
página 10

Figura 44.XI

Tapa *Lady Ventosa*,  
página 11

(análisis)

páginas, mis normas». En palabras de Melisa Machado, «no había un sistema, nos expresábamos» (dicho por Machado, 9 de diciembre del 2024).

#### 6.B.4. Análisis de discurso y su relación con la disidencia sexual en *Lady Ventosa*

Tal y como decía anteriormente, *Lady Ventosa* reúne el conjunto de temas que inquietaban o interesaban a las juventudes de ese momento. Así, los discursos sobre sexualidad superaban el parcelamiento temático y se escurrían, de distintas formas, en estas páginas que, ante todo, cargaban con mucha incomodidad y ganas de alterar la normalización de algunos paradigmas. En una de sus páginas aparece un texto que dice

efectivamente los grandes paradigmas del siglo XIX (léase los que más han incidido en estas latitudes, en sus versiones menos sofisticadas) ya no sirven a sus defensores para explicar totalidades ni hacer “futurológica”. Aquello que percibimos de la realidad es mucho más complejo y dinámico (...), si alguna vez se puede atribuir causalidad al menos parcial, es a posteriori de estudios que tomen en cuenta “al otro” con su realidad profunda, en donde el observador abandone sus preconcepciones deterministas, preste atención a la singularidad de los sujetos y se entregue a la interacción dinámica en la que consiste la “cadena significante” (ver figura 44.XVII).

Sus páginas también destilan un interés sostenido por desestabilizar las relaciones de contraposición a las que los discursos modernos y sus instituciones de poder someten a las identidades:

Pero aún más sólido me parece el vulnerable “nosotros” al que de todas formas seguimos perteneciendo (...) Porque “nosotros” somos todos, los Unos y los Otros, cada uno en su trinchera, disparando “porqués” a diestra y siniestra -seguimos siendo nosotros-TODOS-. Empiezo a aburrirme de mi propio casillero-camarote-máquina-celda-sicosis-agujero-tumba. Comienzo a abrigar la secreta e insensata intención de diseminar mi “identidad” por encima del techo del panóptico del siglo XX. (...) Sigo cansándome y hartándome de pequeñas rebeldías permitidas, de susurritos insurrecto-clandestinos que cumplen perfectamente su rol “desordenante” en el “orden” general establecido (...). No puedo pensar en un “nosotros” que no agonice, sin pensar en hacer mierda TODO lo que “lo-nos” separa. No puedo parar de pensar, igual que vos, y no hay barrera que pueda separar eso. No puedo imaginar nada más ordenado que “el desorden”, ni nada más desordenado que este “orden” (figura 44.XIII).

En este marco, *Lady Ventosa* recurría a la autoedición —con su estética «pobre», embarrada y no oficial— para contrarrestar el impacto que los discursos del poder que circulaban en la prensa, en los estudios académicos, en la medicina, en el gobierno y en la opinión pública tenían en sus vidas. Al acentuar el aspecto artesanal de la práctica de creación, ponderaron las relaciones afectivas y las experiencias personales y, por ende, la aparición e integración de aquello que no responde a un ceñido guión ni a la necesidad de elaborar acuerdos abstractos y



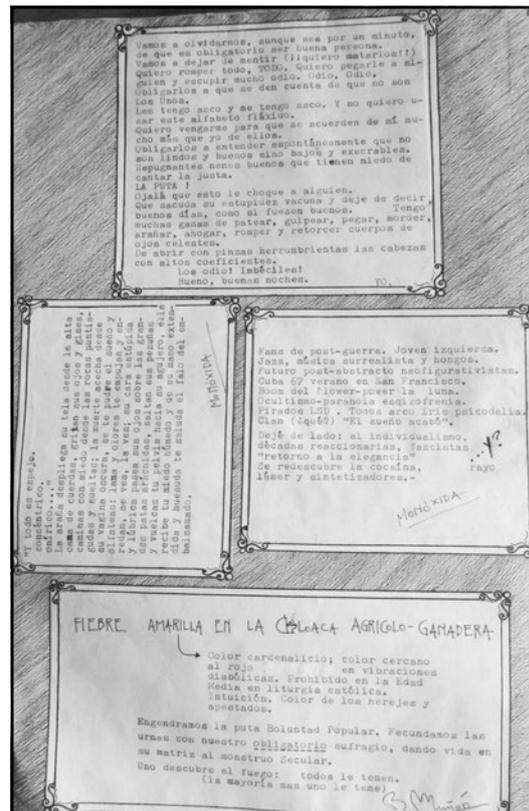
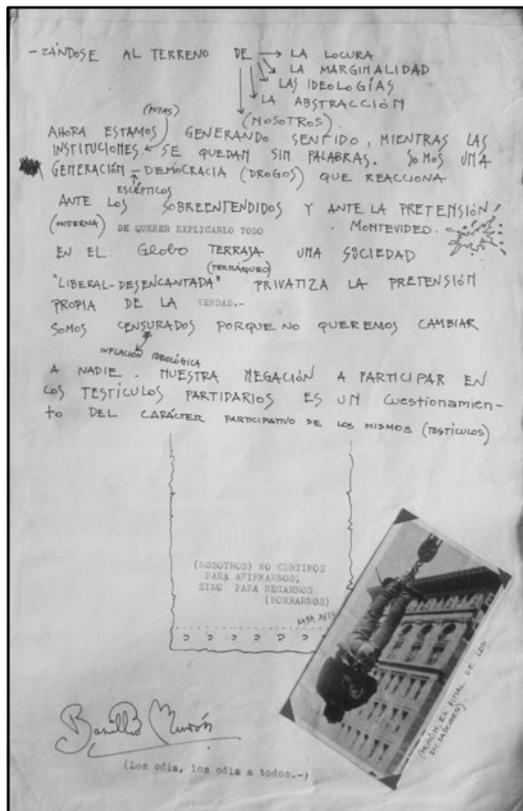
(análisis)

Vamos a olvidarnos, aunque sea por un minuto, de que es obligatorio ser buena persona. Vamos a dejar de mentir (quiero matarlos!!!!). Quiero romper todo, TODO. Quiero pegarle a alguien y escupir mucho odio. Odio. Odio. Obligarlos a que se den cuenta de que no son los Unos. Les tengo asco y me tengo asco. (...) Quiero vengarme para que se acuerden de mí mucho más de lo que yo de ellos. Obligarlos a entender que no son lindos y buenos sino bajos y execrables. Repugnantes nenes buenos que tienen miedo de cantar la justa. (...) Tengo muchas ganas de patear, golpear, pegar, morder, arañar, ahogar, romper y retorcer cuerpos de ojos celestes. De abrir con pinzas herrumbrientas las cabezas con altos coeficientes. Los odio! Imbéciles! (ver figura 44.XVIII).

Por otro lado, *Lady Ventosa* era un personaje *sexy* que habilitaba estrategias lúdicas y desdramatizadas para confrontar los discursos hegemónicos de la sexualidad. No sólo aquellos que imponen relaciones sexoafectivas entre personas de diferentes géneros, sino también sobre los lugares comunes dentro de la propia heterosexualidad. En este *fanzine*, la sexualidad aparece, a veces, «como objeto de contención y resguardo» (Jack Halberstam, 2018). Otras veces, se proyecta como un «campo creativo de potencialidad radical, de goce y placer, de experimentación y error» (Jack Halberstam, 2018). Esto suponía un verdadero quiebre con las estructuras más conservadoras de algunos discursos de la época.

Figura 44.IX  
Tapa *Lady Ventosa*,  
página 9

Figura 44.XVIII  
Tapa *Lady Ventosa*,  
página 18



(análisis)

#### 6.B.4.1. La política, los prejuicios y los putos

Este número de *Lady Ventosa* abre con un título sugerente. Tacho (Álvaro Queiruga) entona, en esta triple P, el hartazgo producido por los discursos que marginalizan y ridiculizan las sexualidades no heteroconformes en medios de comunicación oficiales. Así, Álvaro recoge y responde a fragmentos de entrevistas donde dos líderes políticos del momento (Hugo Ferrari y Eleuterio Fernández Huidobro) comparaban la indefinición ideológica con la homosexualidad para criticar a aquellas personas que se identifican con el centro del espectro político partidario.

En uno de los recortes tomado de *Disculpe* del 12 de agosto de 1987 se lee a Ferrari diciendo que

no me sirve la cómoda definición de centro. Es como el reconocimiento de los sexos: se es hombre o se es mujer. Si no se es ni una cosa ni la otra, se es homosexual. El homosexualismo ideológico no conduce a nada bueno.

En el otro, tomado de *Cuadernos de Marcha* de marzo de 1989, Eleuterio Fernández Huidobro afirma que

hay gente política que con tal de estar en el centro hace cualquier disparate y justifica cualquier cosa... A veces no hay que estar en el centro, hay que estar en la izquierda o en la derecha, y esas veces pueden ser además cambiantes. Me he referido más bien a otra cosa, al que quiere ser ni chicha ni limonada, al que no es claro en su planteo, al que divaga, al que es un homosexual de la política.

Estos comentarios tienen casi dos años de distancia y son pronunciados por figuras de dos corrientes políticas opuestas. Sin embargo, estos «representantes extremos del prejuicio popular» —palabras de Tacho— comparten la misma fibra esencialista, conservadora y homofóbica.

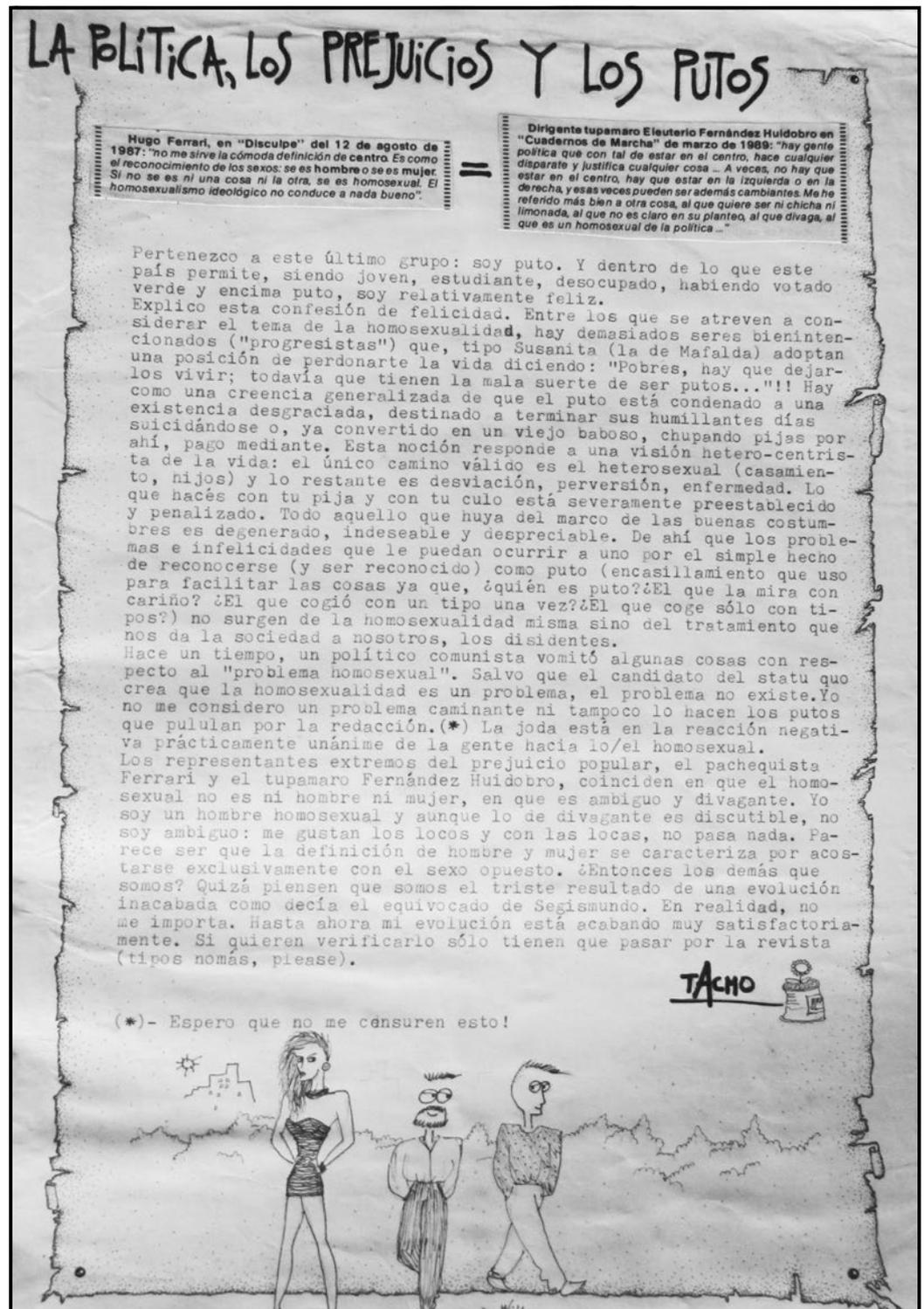
Este trasplante que realiza Queiruga al extraer estos fragmentos de sus contextos de enunciación original y disponerlos uno al lado del otro logra señalar la insistente reverberación de este tipo de discursos en el imaginario político del momento. Con un signo de igual, trazado con marcador negro, termina de hacer la sentencia: cómo joden con el discurso heterocentrista. Sobre eso, Álvaro Queiruga escribe que «hay como una creencia generalizada de que el puto está condenado a una existencia desgraciada, destinado a terminar sus humillantes días suicidándose o, ya convertido en un viejo baboso, chupando pijas por ahí, pago mediante».

El texto adopta una postura defensiva para erosionar las clasificaciones de los individuos sobre la base de sus prácticas sexuales y denunciar la relación jerárquica entre *homo* y *hetero* desestabilizando las categorías y utilizando el término *disidencia* para desencasillar a todas aquellas personas que «huyan del marco de las buenas costumbres». En un último gesto, cargado de filo y humor, Queiruga dice:

Quizás piensen que somos el triste resultado de una evolución inacabada como decía el equivocado Segismundo. En realidad, no me importa. Hasta ahora mi evolución está acabando muy satisfactoriamente. Si quieren verificarlo sólo tienen que pasar por la revista (tipos nomás, please).

(análisis)

Figura 44.III  
Tapa Lady Ventosa,  
página 3



(análisis)

#### 6.B.4.2. Lady Ventosa contra el AIDS

Al cierre de este número de *Lady Ventosa* encontramos un apartado titulado *Lady Ventosa contra el AIDS*. Tal y como vimos en el marco teórico, los discursos del MSP y de la prensa local insistían en conectar la pandemia de VIH-SIDA con las prácticas homosexuales. En ese momento, varias voces de la disidencia local se organizaban para contrarrestar esta desinformación. Así, HU (entre otros) elaboraban boletines y otros dispositivos gráficos para difundir otro tipo de información, colectivizando recursos y estrategias de cuidado y *safe sex*.

*Lady Ventosa* espeja estas tensiones pero las aborda desde la ironía, abandonando cualquier expectativa educadora. En un recorte de papel, dispuesto «a la marchanta», aparece un texto en formato de listado donde se puede leer:

Preparate ahora, no esperes a tener manchas violáceas o diarreas, fiebres, accesos de tos, ganglios inflamados y enfermedades oportunista.-

Pero preparate enserio!

Usás condones?

Y si sos puto.....

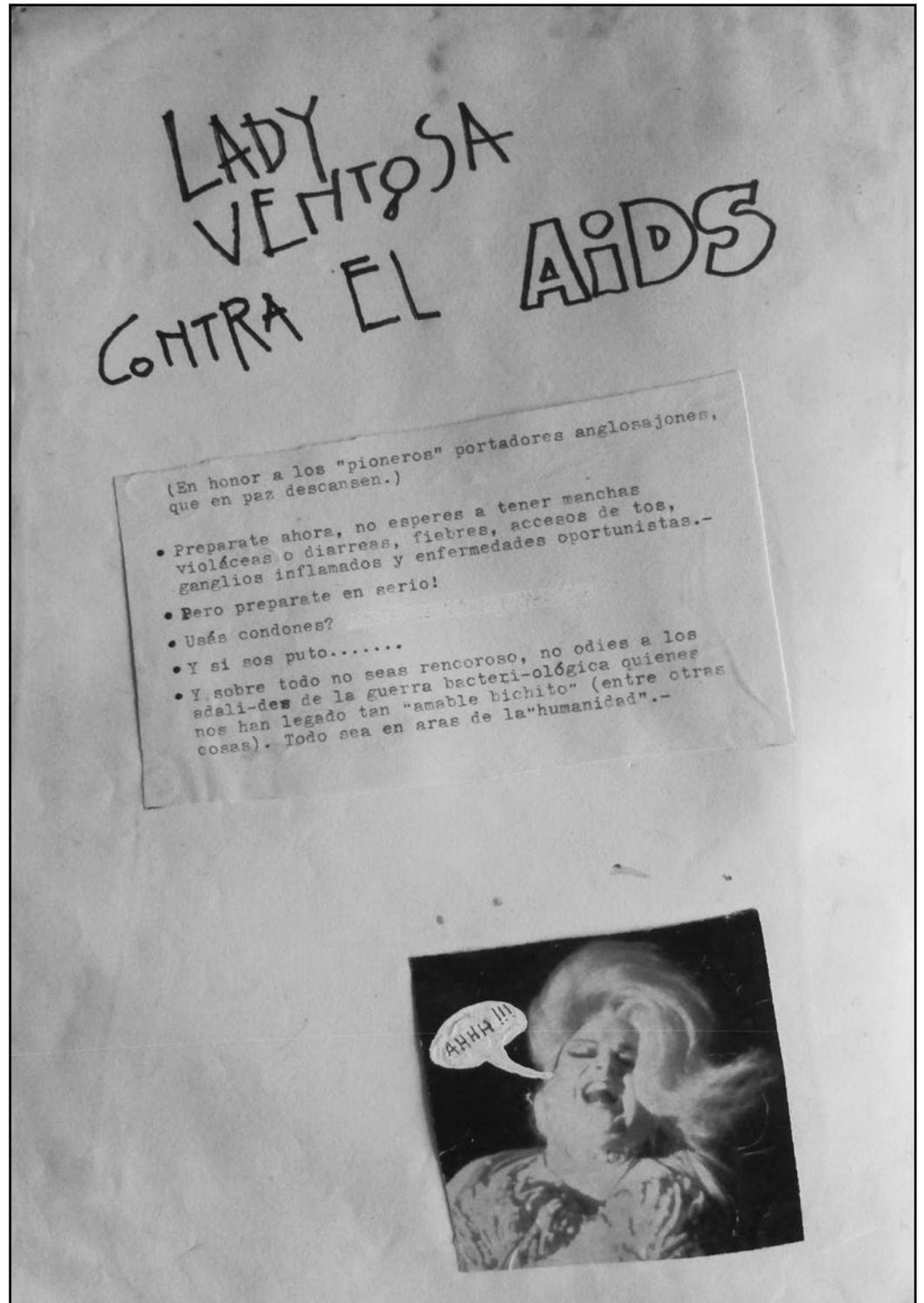
Y, sobre todo, no seas rencoroso, no odies a los adali-des de la guerra bacteri-ológica quienes nos han legado tan “amable bichito” (entre otras cosas). Todo sea en aras de la “humanidad”.-

La página cierra con la foto de una persona con *look* extravagante (¿quizás sea Divine?<sup>24</sup>) con expresión de risa (o de furia) y un globo de diálogo hecho con corrector blanco que dice «AHHH!!!»

24 Harris Glenn Milstead, más conocido por su nombre artístico *Divine*, fue un actor, cantante e ícono LGBT estadounidense, conocido sobre todo por su caracterización como *drag queen* en la película *Pink Flamingos* (1972). Su fama provino, principalmente, de sus apariciones en las películas del director John Waters.

(análisis)

Figura 44.XX  
Tapa Lady Ventosa,  
página 20



MENOS ESENCIA, MÁS CONTEXTOS

apuntes sobre hegemonía y disidencia en el diseño de comunicación visual

CONC  
MUSIO  
MES

os conceptos de visión tienen his-  
as y culturas como supuestos que  
borar y circular conocimiento. Por  
icación que están operando en las  
áctica es fundamental. Reconocer  
oyectamos permite abandonar las

» donde las democracias capita-  
ión» de la «diversidad sexual» en  
vez más se lideran y promueven

ra proyectar abordajes de diseño  
ta imprime sobre nuestra práctica  
ces, nos llevan a operar en un alto  
ares automáticamente produjeran  
ífico a otro.

zar los conceptos de hegemonía y  
—en permanente interacción— e  
construimos en nuestra práctica.  
qué se construye esta condición?

Para eso, elaboré un marco teórico que me permitió, por un lado, reflexionar brevemente sobre hegemonía y disidencia desde una perspectiva que busca desesencializar estos conceptos y comprenderlos desde sus interacciones más que desde sus antagonismos. Por otro lado, pude enfocarme en comprender algunas de las estructuras de significación que se han proyectado como consecuencia de los discursos de dos de las principales instituciones de validación hegemónica de nuestro tiempo: el capitalismo y la heteronormatividad.

En concreto, detecté algunas formas específicas (método, simplificación, sistematización, abstracción, transparencia) en las que el capitalismo se ha cristalizado en nuestra práctica, condicionando cotidianamente nuestra forma de intervenir en el mundo. Además, enmarqué algunas posturas discursivas y modelos de gestión que las identidades no sexogénicas han adoptado en el tiempo, con el fin de comprender cómo juega el contexto en la conceptualización de la noción de *disidencia*.

Como principal objetivo de esta investigación me propuse comprender el potencial del diseño de comunicación visual para reimaginar la productividad disciplinaria del capitalismo globalizado y proponer fisuras discursivas y estéticas vinculadas a la disidencia sexual, dentro y fuera de la institucionalidad. Para eso, construí una muestra que me permite observar dos

N



## 7

## CONCLUSIONES

\*  
\*  
\*

TAL Y como decía Drucker (2014), el diseño y los conceptos de visión tienen historia y la misma está arraigada en las actitudes de sus épocas y culturas como supuestos que guían la producción y el uso de dispositivos gráficos para elaborar y circular conocimiento. Por eso, aprender a identificar cuáles son las estructuras de significación que están operando en las formas en las que conceptualizamos y abordamos nuestra práctica es fundamental. Reconocer la dimensión temporal y coyuntural de las acciones que proyectamos permite abandonar las expectativas de elaboración de estrategias «talle único».

Sobre todo en un contexto político de «consenso» donde las democracias capitalistas se muestran particularmente interesadas por la «inclusión» de la «diversidad sexual» en las esferas institucionales y empresariales, en las que cada vez más se lideran y promueven múltiples iniciativas enmarcadas por estos conceptos.

Si bien este interés supone una oportunidad para proyectar abordajes de diseño que amplifiquen los discursos oficiales, la exigencia capitalista imprime sobre nuestra práctica expectativas de funcionamiento des-situado que, muchas veces, nos llevan a operar en un alto nivel de abstracción. Como si las reivindicaciones particulares automáticamente produjeran los mismos efectos cuando se traducen de un contexto específico a otro.

Así, en esta investigación me propuse problematizar los conceptos de hegemonía y disidencia para comprenderlos como funciones provisorias —en permanente interacción— e insistir en la necesidad de relativizar algunas máximas que construimos en nuestra práctica. ¿Qué es un dispositivo gráfico disidente? ¿Cómo y en base a qué se construye esta condición?

Para eso, elaboré un marco teórico que me permitió, por un lado, reflexionar brevemente sobre hegemonía y disidencia desde una perspectiva que busca desesencializar estos conceptos y comprenderlos desde sus interacciones más que desde sus antagonismos. Por otro lado, pude enfocarme en comprender algunas de las estructuras de significación que se han proyectado como consecuencia de los discursos de dos de las principales instituciones de validación hegemónica de nuestro tiempo: el capitalismo y la heteronormatividad.

En concreto, detecté algunas formas específicas (método, simplificación, sistematización, abstracción, transparencia) en las que el capitalismo se ha cristalizado en nuestra práctica, condicionando cotidianamente nuestra forma de intervenir en el mundo. Además, enmarqué algunas posturas discursivas y modelos de gestión que las identidades no sexogénicas han adoptado en el tiempo, con el fin de comprender cómo juega el contexto en la conceptualización de la noción de *disidencia*.

Como principal objetivo de esta investigación me propuse comprender el potencial del diseño de comunicación visual para reimaginar la productividad disciplinaria del capitalismo globalizado y proponer fisuras discursivas y estéticas vinculadas a la disidencia sexual, dentro y fuera de la institucionalidad. Para eso, construí una muestra que me permite observar dos

(conclusiones)

modelos de gestión diferentes, atendiendo particularmente a las singularidades de los contextos y las interacciones en la que se construyeron sus sentidos.

Por una parte, la *Biblioteca Cuir* —exposición instalada en Montevideo en el 2023— pretende reunir las expresiones gráficas de la disidencia sexual en un espacio institucional. En ese marco, es un dispositivo que invita explícitamente a desandar vicios metodológicos instaurados por el capitalismo globalizado. Sus participaciones inestables, sus procesos caóticos y la construcción *in situ* de acuerdos y confianzas afectivas, tensionan directamente las expectativas de rigurosidad, simplificación y abstracción. De igual forma, su instalación en Montevideo permitió pensar en algunas estrategias visuales y espaciales que buscan interrumpir las expectativas de transparencia propias de la institucionalidad.

Por otra parte, *Lady Ventosa* —revista *subte* de los 80— pretende officiar de vehículo de expresión en torno a las disconformidades de un grupo de jóvenes uruguayxs en el ámbito de la subcultura montevideana. En ese contexto, *Lady Ventosa* le escapa a la oficialidad y propone diferentes rupturas discursivas y estéticas en relación a las tendencias instaladas en ese momento, tensionando así los ideales de autoridad y simplicidad. De igual manera, sus formas de trabajo no planificadas e intuitivas tensionan las expectativas de consenso y de homogeneidad y resultan en un avance de páginas poco predecible.

Así, el análisis de estas dos prácticas me permite concluir que el diseño de comunicación visual opera activamente en la tensión entre la dinámica de reproducción hegemónica y la imaginación de nuevas fisuras discursivas y estéticas vinculadas a la sexualidad. En ambos casos, las prácticas de diseño entablan un diálogo con las verdades disciplinares heredadas de la Modernidad y con las expectativas de la institucionalidad vinculadas a los métodos de trabajo y a resultados formales concretos y elaboran distintas articulaciones para construir su lugar de disidencia.

EL PRIMER objetivo específico estuvo orientado a comprender de qué manera los discursos de la Modernidad y del capitalismo globalizado modelaban las prácticas de diseño analizadas y su función de disidencia.

En el caso de la *Biblioteca Cuir*, los tiempos de producción enmarcados en expectativas de funcionamiento institucional supusieron un gran desafío respecto a la reducción o la simplificación de aquello que se proponía mostrar. En el caso de Montevideo, las circunstancias y los tiempos de construcción de este espacio erradicaron la posibilidad de problematizar la singularidad de cada una de las producciones gráficas expuestas. La articulación con los antecedentes de investigación de la RedCSur no fue suficiente como para enmarcar sus perspectivas y construir resonancias con los materiales recopilados en ediciones anteriores. Además, la selección de las producciones locales se dio en un ritmo espasmódico que imposibilitó pensar en conjunto sobre cómo cada uno de los materiales constituían su lugar de disidencia en los contextos de producción específicos.

Sin embargo, los vicios estadísticos y las expectativas de transparencia y rigurosidad del lenguaje institucional se intentan contrarrestar en las decisiones vinculadas a la articulación del espacio que propone un recorrido no guiado. El desorden fue una búsqueda consciente por esbozar un lenguaje sensible a la interpretación y a la ambigüedad de la existencia humana. Tal y como decía en mi análisis, la Biblioteca intentó proponer pero también tuvo que renunciar:

(conclusiones)

las decisiones tomadas exigen a lxs visitantes un recorrido atento. Esta decisión pretende ser sugerente, pero también acepta la desidia de que la Biblioteca no sea recorrida de esa manera. En ese gesto, habría una complejidad que se haría cuerpo y una memoria que se reconocería viva aún cuando no es observada.

En esta experiencia hay complejidades que se pierden, discusiones que se pasan por arriba, cables que se dejan sueltos. Sin embargo, este viaje ambulatorio a través de lo no planificado, lo inesperado y lo improvisado también nos hizo encontrarnos con nuestros prejuicios, límites y exigencias ampliamente embebidas en la expectativa de «triunfo» progresista y productivo que transpira sobre nosotrxs el capitalismo contemporáneo.

A mi parecer, la experiencia de la *Biblioteca Cuir* en Montevideo es indisciplinada y disidente en el sentido de que no replica las expectativas modernas capitalistas descritas en mi marco teórico. En concreto, se abandona la búsqueda de un método único para resolver el desafío conjuntamente: la Biblioteca en Montevideo elabora una forma de proceder que no es la misma que en México ni en Madrid. Además, se flexibilizan las expectativas de rigurosidad para construir relatos: no se busca reconstruir ni cristalizar una historia. Por último, se acepta la complejidad como parte inherente de los procesos de trabajo.

Lejos de un relato impoluto, la Biblioteca está llena de agujeros y nudos que no llegamos a desatar: la representación lograda, las jerarquizaciones y puntos ciegos en la narración y cómo todo esto atiende (o no) las preocupaciones de las disidencias locales. Tampoco logramos cerrar la agenda de actividades que habíamos previsto.

A pesar y gracias a sus inconsistencias, logró ser un dispositivo político contundente que nos enfrentó a la gestión del disenso, al entrevero, a la falta de recursos, a las negociaciones con el espacio institucional que albergó el proyecto, a las discusiones con las personas que tutelaban la transversalidad de toda la propuesta de *Giro Gráfico*, a la necesidad de acordar y re acordar las formas de trabajo y a la gestión de las expectativas: saber soltar.

Además, es una experiencia que encuentra un sentido en la microescala en la que las personas que la proyectaron lograron construir una intuición común sobre la disidencia sexogenérica. Una intuición que encontró sus resonancias en lxs colaboradores que participaron con sus producciones, construyendo allí mismo alianzas afectivas en las que se hizo cuerpo la posibilidad de que este espacio existiera.

En ese contexto, hay una *Biblioteca Cuir* que se logra montar en un espacio institucional, un relato de la disidencia que se constituye como un dispositivo visual y que se sostiene por estrategias de diseño, de armado y de selección que buscan activamente fisurar las inercias de las políticas de memoria y archivo y las expectativas de orden, rigurosidad y sistematización trazadas por el modelo capitalista.

*Lady Ventosa*, por su parte, rechaza radicalmente las estructuras de poder dominantes y busca activamente abandonar las expectativas discursivas y estéticas de la herencia moderna. En concreto, es explícita su búsqueda por desbordar los códigos estéticos de un Montevideo gris y pacato, atrapado en un clima político que aún escupía discursos opresivos. Para eso, lxs autorxs de *Lady* recurren a una estética «pobre», «embarrada», «barroca». El carácter artesanal de las prácticas de creación utilizadas ponderaba las relaciones afectivas y las experiencias personales y, por ende, incitaba la aparición de aquello que no responde a un guión sobre coordinado ni a la necesidad de elaborar acuerdos abstractos sobre qué son las cosas de este mundo y cómo hay que conceptualizarlas.

(conclusiones)

En consecuencia, sus páginas reivindican el «no método» y abandonan las expectativas de crear un «lenguaje gráfico explícito» con criterios de uso distinguibles o estables. Por el contrario, se abren a lo plástico, a lo frágil, a lo violento, a lo íntimo para hacer lugar al mundo de cada una de sus integrantes. Además, utilizan un lenguaje que recurre a lo visceral y al humor como estrategias desdramatizadas para confrontar los discursos hegemónicos de la sexualidad. No sólo aquellos que imponen relaciones sexoafectivas entre personas de diferentes géneros, sino también sobre los lugares comunes dentro de la propia heterosexualidad.

EL SEGUNDO objetivo específico estaba vinculado a la recuperación de las circunstancias y el contexto de las prácticas de diseño seleccionadas en esta investigación para comprender de qué manera sus discursos y estrategias gráficas construyen su sentido disidente.

El análisis retroactivo de las fuentes institucionales y de los discursos que enmarcan a la *Biblioteca Cuir* me permitió amplificar la poca información que pude obtener en mi vertiginosa participación en su instalación en Montevideo. Tomar contacto con las estructuras de colaboración y las formas específicas sobre las que la RedCSur proyecta sus relaciones con los espacios institucionales que la albergan y con los colaboradores que la integran, fue fundamental para comprender la transversalidad del dispositivo expositivo. Revisar en profundidad el trabajo desarrollado por el equipo coordinador de la Biblioteca en Montevideo y contrastarlo con las expectativas o discursos que su marco regional (RedCSur y *Giro Gráfico*) proyecta transversalmente me permitió comprender el sentido que esta práctica cobra en la cadena de esfuerzos en la que se inserta.

La contextualización histórica de *Lady Ventosa* que realicé a partir de las lecturas de los desarrollos de Diego Pérez (2019) y Diego Sempol (2014) me permitió comprender cómo se articulaban los discursos de la disidencia en ese momento y cómo esas circunstancias dieron sentido al surgimiento de este *fanzine* que, años después, fue integrado a la *Biblioteca Cuir* en el EAC. Este encuadre me permitió comprender la pertinencia de la autoedición en el Montevideo de la posdictadura y el sentido que esta práctica tomó para los discursos de la disidencia sexual en ese contexto en particular.

En una ciudad y en un tiempo que aún transpiraban los rasgos autoritarios de la dictadura, *Lady* ofrecía otro tipo de conocimiento, distinto al difundido por la prensa, la medicina, la política partidaria y otras instituciones de poder. Este dispositivo tenía por cometido tensionar el parcelamiento identitario y creativo en el que el capitalismo y la modernidad basan el control multifocalizado de los conflictos y articula sus discursos en un ensamble polifónico que entona aires de rebeldía y no oficialidad.

Fundamentalmente, el análisis contextual realizado en esta investigación me permitió comprobar que los diálogos que la *Biblioteca Cuir* y *Lady Ventosa* articulan con los discursos del capitalismo y de la heteronormatividad cobran su sentido hegemónico o disidente en los contextos concretos en los que son proyectados. Como ejemplo de esta circunstancialidad podemos ver que, en el caso de *Lady Ventosa*, circular la revista en espacios oficiales era conceptualizado como una reproducción del orden impuesto. Sin embargo, para la RedCSur, operar en la órbita institucional es una forma de afectar las prácticas instituidas y por ende una oportunidad para transformarlas. Aquí queda claro cómo la participación o no en ciertos ámbitos cobra diferentes sentidos en los dos escenarios.

En otros niveles, el análisis de *Lady Ventosa* colabora a profundizar los aportes de la *Biblioteca Cuir* de Montevideo a la construcción de la memoria colectiva de *Giro Gráfico*.

(conclusiones)

No sólo pude extraer información para problematizar el caso concreto sino que, en el camino, logré tomar contacto con otras imágenes que circundan la producción específica de este *fanzine* y que dan cuenta del universo gráfico en el que esta pieza existía. En ese sentido, incluir esas otras imágenes (tomadas mayoritariamente del *Archivo Sociedades en Movimiento y Devenir Otros Cuerpxs*) e integrarlas en el desarrollo teórico de mi contextualización fue importante.

El estudio en profundidad de la Biblioteca me permitió descubrir, sobre la marcha, otras herramientas de análisis brindadas por investigadorxs latinoamericanxs para conceptualizar y categorizar experiencias de acción gráfica y sus desbordamientos. Así, las categorías *gráficas intempestivas*, *arseñal*, *cuerpos gráficos*, *la demora*, *persistencias de la memoria*, *en secreto*, *pasafronteras*, *territorios insumisos* y *contracartografía* propuestas por RedCSur podrán ser integradas a mis futuras inquietudes de investigación. El no haber modificado la estructura de mi marco teórico (donde incluyo a Johanna Drucker y Rubén Pater) al momento de encontrarme con estas categorías de la RedCSur fue una decisión consciente que intentó respetar el avance auténtico de mi proceso y registrar los descubrimientos en el momento que sucedieron.

EL TERCER objetivo específico buscaba describir y problematizar la serie de tensiones, acuerdos y conceptualizaciones que se construyen entre la disidencia sexual y la institucionalidad en dichas prácticas.

La Biblioteca plantea un escenario seductor: ofrecer una puerta de entrada a historias, experiencias, discursos y reivindicaciones de una población históricamente vulnerada mediante la exposición de sus expresiones gráficas en un ámbito institucional abierto a todo público. ¿Por qué? ¿Para qué? ¿Para quién?

Su carácter institucional requiere la construcción de acuerdos con las estructuras políticas que enmarcan el espacio en el que se alberga: así, el EAC y la Dirección Nacional de Cultura moderan y tutelan las formas en las que estos discursos disidentes se integran a la matriz oficial. *Giro Gráfico* y la *Biblioteca Cuir* reúnen una multiplicidad de discursos que son imposibles de uniformizar y que construyen su disidencia de distintas maneras, algunas tensionan más, otras tensionan menos. La construcción de acuerdos para la inclusión de estos discursos en este espacio, implica negociar. Negociar reduce, inevitablemente, el carácter pluridimensional e ingobernable de aquello que es negociado.

El EAC (y por ende la Dirección Nacional de Cultura) accede a la integración de una exposición como *Giro Gráfico*, lo que devela un reconocimiento de la diferencia y un interés por integrarla y reproducirla. Sin embargo, al encontrarse con algunos «excesos de libertad», interviene y agencia. En el caso de las piezas que apoyaban la lucha de Palestina, hubo que removerlas para la inauguración. En el caso de *Know your Sex* hubo que hacer *damage control* y elaborar material que contuviera los efectos de estos discursos en sus públicos. Además, la difusión de la muestra en las redes oficiales del EAC fue censurada durante unas semanas.

Estos sucesos revelan los límites de la complacencia institucional y cómo esto genera formas de exclusión que se justifican o enmarcan en la justicia, en la moral o en la racionalidad pública. De igual manera develan cómo la Biblioteca introduce algunas alteraciones en las prácticas instituidas del museo y en los universos simbólicos de sus visitantes. Las repercusiones de la recontextualización de estas piezas —de sus contextos originales al espacio expositivo— develan la capacidad que tiene la producción gráfica de redefinirse desde la práctica política:

(conclusiones)

aquí es el sentido que estas producciones cobran en este espacio en particular lo que establece su función disidente, al menos en este contexto.

En otra dimensión, es interesante lo que se evidencia respecto a los roles que esta experiencia asigna a lxs distintxs participantes de este proyecto (institución o no institución). La *ocupación* de este espacio institucional plantea algunas incomodidades en la colectivización de los procesos. La información circula interrumpida: no todo se acuerda, si no que se avanza con cierta autonomía. Así, sólo algunas de las experiencias de los distintos equipos de trabajo se logran transversalizar (antes, durante y después de la instalación de *Giro Gráfico* en el EAC) mientras que otras quedan en la órbita más pequeña.

*Lady Ventosa* es otro cantar. Esta publicación surgida en el Montevideo de la posdoc-tadura rechaza radicalmente las estructuras oficiales del momento y, por consecuencia, circula los discursos de sus autorxs en la escena subterránea de la ciudad. Aquí no hay intenciones de negociar espacios ni de perforar hábitos de funcionamiento al interior de las instituciones u otras estructuras oficiales (como la política partidaria). Aquí hay intenciones de expresarse y se acepta (y elige) el desafío de subsistir en los márgenes de la oficialidad.

Su inclusión a la *Biblioteca Cuir* me permitió acceder a un ejemplar y enfocar parte del músculo teórico de esta tesis en recuperar algo de las circunstancias y las estrategias que construyen su sentido disidente en las circunstancias en las que fue creada. Esta contextualización dialoga directamente con la problemática que planteo en esta investigación y contribuye a saldar parte de los agujeros que dejamos en la Biblioteca.

\*\*\*

En términos generales, esta investigación me permitió profundizar en las categorías de análisis elaboradas en el marco teórico y utilizarlas como marco referencial para observar estas dos prácticas de diseño y comprender cómo se articulan en cada una de ellas los desbordamientos de los discursos hegemónicos. De igual manera, logré develar la capacidad de la producción gráfica de redefinirse desde la práctica política y su potencial para generar relatos e imaginarios contrahegemónicos que intervengan en el debate público. Espero que estos insumos colaboren a seguir pensando la práctica en tiempo presente y sus posibilidades dentro y fuera de la institucionalidad.

Las preguntas o los hallazgos de esta investigación pueden parecer inocentes para algunas áreas del ámbito académico local que tienen una tradición teórica solvente y permanente respecto a algunos de estos temas (qué se yo, sociólogoxs, politólogoxs). Sin embargo, considero que el contenido de estas páginas puede ser de utilidad para estudiantes y profesionales del diseño.

La inclusión de las carreras de diseño en la formación terciaria y de posgrado, particularmente en la Udelar, sigue siendo bastante reciente y, por ende, su investigación contextualizada y específica es aún emergente. En ese marco, esta investigación pretende contribuir a seguir reconociendo al diseño como una actividad intelectual polifacética que interviene directamente en los procesos de construcción de sentido, reproduciendo signos previamente instalados en el entramado social y/o relevándolos y desnaturalizándolos.

En el marco de la reestructura de la Udelar mediada por la implementación de un nuevo estatuto docente que establece la importancia del desempeño de las funciones de investigación y extensión para fortalecer la práctica docente, considero que en esta tesis se puede

(conclusiones)

empezar a visualizar una potencial línea de investigación a través de la cual poder contribuir a la ampliación y diversificación del estudio local sobre la disidencia y sus expresiones gráficas en el ámbito local.

Por si acaso, dejo algunas oportunidades que detecté en las fronteras de mi investigación y que considero de gran interés y valor atender:

- > Otros ejemplares de *Lady Ventosa* y la entrevista en profundidad de sus autorxs.
- > La articulación de las demandas de la disidencia sexual de finales de los años ochenta vehiculizadas en el boletín *Descubriéndonos* de HU
- > La articulación de las demandas de la disidencia sexual de principios de los noventa orientadas a la visibilidad y vehiculizadas en la revista *Aquí estamos* de HU
- > Ejemplares de *Otros Ojos*, considerada por algunxs como «la primera revista gay, lésbica, travesti y transexual, bisexual y heterosexual de Montevideo» (cita extraída del micrófono abierto de la marcha del 88, registro audiovisual integrado a la *Biblioteca Cuir*, fragmento 1h25min).
- > Las categorías de análisis y categorización propuestas por la RedCSur en su publicación *Giro Gráfico. Del muro a la hiedra* para abordar las experiencias de acción gráfica y sus desbordamientos.
- > Exploraciones gráficas y expresivas de otros fanzines producidos por las juventudes subterráneas de los 80: *GAS*, *Oreja Cortada*, *Suicidio Colectivo*, *Bisturí*, *Kamuflaje*, *Formación indecente*, *Claustrofobia*.

MENOS ESENCIA, MÁS CONTEXTOS

apuntes sobre hegemonía y disidencia en el diseño de comunicación visual



F., Cristi, N., Cristiá, M., Davis, A., Manzi, J., Melendi, M., G., Peniche, E., Pérez, J., Piccini, P., Varas, P., Vicci, G., (2022). *Giro de la Sofía*, línea editorial: Exposición. [museoreinasofia.es/sites/default/pdf](http://museoreinasofia.es/sites/default/pdf)

*fonías del sur: desplazamientos y usos de Trabajo*. CLACSO. Centro DE-Fundación Centro Internacional de Manizales. Buenos Aires. *ling*. Eye Magazine 14. no53. Función de media noche. México:

*ción de la identidad* (M.a Antonia

*del decir. Manual de análisis del*

*duction*. Harvard University Press.

EAC (2023). *Programa público, Biblioteca Cuir*. Instagram del Espacio de Arte Contemporáneo. Consultado en agosto del 2024 en [https://www.instagram.com/p/CzotKInPTNV/?img\\_index=1](https://www.instagram.com/p/CzotKInPTNV/?img_index=1)

EAC. (s/d). *Espacio de Arte Contemporáneo | Contemporary Art Space*. Documento institucional de presentación del Espacio de Arte Contemporáneo. Publicado en [http://www.eac.gub.uy/eac\\_files/eac\\_pdf/eac\\_institucional.pdf](http://www.eac.gub.uy/eac_files/eac_pdf/eac_institucional.pdf)

Fair, H (2010). *Revista Polis*, vol. 6. nro. 1: pp. 13-42.

Foucault, M (1979). *Microfísica del poder*. Las Ediciones de la Piqueta, Madrid, España.

Foucault, M (1996a). *Omnes et singulatim: hacia una crítica de la razón política*, en *¿Qué es la Ilustración?*, Madrid, La Piqueta, pp. 17-66.

Foucault, M (1996b). *¿Qué es la Ilustración?*, en Michel Foucault, *¿Qué es la Ilustración?*, La Piqueta, Madrid, pp. 67-111.

García Canclini, N. (1984). *Gramsci con Bourdieu. Hegemonía, consumo y nuevas formas de organización popular*. *Revista Nueva Sociedad* nro.71: pp. 69-78.

González Ortuño, G. (2016). *Teorías de la disidencia sexual: de contextos populares a usos elitistas. La teoría queer en América latina frente a las y los pensadores de disidencia*

N



## BIBLIOGRAFÍA

\*

\*

\*

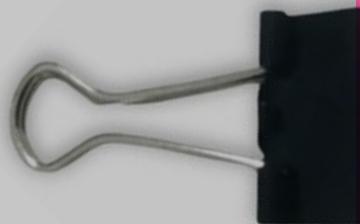
- Albinati, C., Alonso, S., Cabrera, D., Cañada, L., Carvajal, F., Cristi, N., Cristiá, M., Davis, F., Díaz Bringas, T., Henaro, S., Híjar, C., Longoni, A., Manzi, J., Melendi, M., Mesquita, A., Miranda, F., Mongan, G., Peluffo, G., Peniche, E., Pérez, J., Piccini, M., Quintanilla Armijo, R., Sánchez, S., Suárez, S., Varas, P., Vicci, G., (2022). *Giro Gráfico. Como en el muro la hiedra*. Museo Reina Sofía, línea editorial: Exposiciones. Madrid, España. Consultado en: [https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/giro\\_grafico\\_como\\_en\\_el\\_muro\\_la\\_hiedra.pdf](https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/giro_grafico_como_en_el_muro_la_hiedra.pdf)
- Alvarado, S., Pineda Muñoz, J. y Correa Tello, K. (2017) *Polifonías del sur: desplazamientos y desafíos de las ciencias sociales*. Colección Grupos de Trabajo. CLACSO. Centro de Estudios Avanzados en Niñez y Juventud. CINDE-Fundación Centro Internacional de Educación y Desarrollo Humano. Universidad de Manizales. Buenos Aires.
- Bell Nick, (2004) *Brand Madness: The Steamroller of Branding*. Eye Magazine 14. no53.
- Blanco, J. (1979). *Ojos que da pánico soñar*, en J. J. Blanco, Función de media noche. México: ERA.
- Butler, J. (2007). *Género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad* (M.a Antonia Muñoz). Barcelona: Editorial Paidós.
- Calsamiglia Bláncfort, H., Tusón Valls, A. (2002). *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*. Editorial Ariel. Barcelona.
- Drucker, J. (2014). *Graphesis: Visual Forms of Knowledge Production*. Harvard University Press.
- EAC (2023). *Programa público, Biblioteca Cuir*. Instagram del Espacio de Arte Contemporáneo. Consultado en agosto del 2024 en [https://www.instagram.com/p/CzotKInPTNV/?img\\_index=1](https://www.instagram.com/p/CzotKInPTNV/?img_index=1)
- EAC. (s/d). *Espacio de Arte Contemporáneo | Contemporary Art Space*. Documento institucional de presentación del Espacio de Arte Contemporáneo. Publicado en [http://www.eac.gub.uy/eac\\_files/eac\\_pdf/eac\\_institucional.pdf](http://www.eac.gub.uy/eac_files/eac_pdf/eac_institucional.pdf)
- Fair, H (2010). Revista *Polis*, vol. 6. nro. 1: pp. 13-42.
- Foucault, M (1979). *Microfísica del poder*. Las Ediciones de la Piqueta, Madrid, España.
- Foucault, M (1996a). *Omnes et singulatim: hacia una crítica de la razón política*, en *¿Qué es la Ilustración?*, Madrid, La Piqueta, pp. 17-66.
- Foucault, M (1996b). *¿Qué es la Ilustración?*, en Michel Foucault, *¿Qué es la Ilustración?*, La Piqueta, Madrid, pp. 67-111.
- García Canclini, N. (1984). *Gramsci con Bourdieu. Hegemonía, consumo y nuevas formas de organización popular*. Revista *Nueva Sociedad* nro.71: pp. 69-78.
- González Ortuño, G. (2016). *Teorías de la disidencia sexual: de contextos populares a usos elitistas. La teoría queer en América latina frente a las y los pensadores de disidencia*

(bibliografía)

- sexogénica*. Raíz Diversa. Revista Especializada en Estudios Latinoamericanos Vol. 3 no. 5.
- Guber, R. (2001). *La etnografía, método, campo y reflexividad*. Bogotá: Grupo Editorial, Norma.
- Halberstam, J. (2018). *El arte queer del fracaso*. Barcelona, Madrid. Egales
- Hall, S. (1986). *Gramsci's Relevance for the Study of Race and Ethnicity*. Journal of Communication Inquiry, 10 (2), pp.5-27.
- Holmes, K. (2018). *Mismatch: How Inclusion Shapes Design*. MIT Press, Cambridge, MA.
- Lupton, E., Kafai, F., Tobias, J., Halstead, J.A., Sales, K., Xia, L., y Vergara, V. (2021) *Extra Bold: una guía de campo no binaria antirracista inclusiva feminista para diseñadores gráficos*. Barcelona. Editorial Gg, Sl.
- Manzini, E. (2015). *Cuando todos diseñan. Una introducción al diseño para la innovación social*. Madrid: Experimenta Theoria
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS). (2022). Giro gráfico. Como en el muro la hiedra. Sitio web del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Consultado en octubre del 2024.
- Paredes Pacho, J.L. (2022) *La fiesta como escena cultural subterránea de las revistas La Regla Rota y La PUSmoderna en la Ciudad de México 1985-1992*. Tarragona, España. Universitat Rovira y Virgili.
- Pater, R. (2021). *CAPS LOCK: cómo el capitalismo se apropió del diseño gráfico*. Madrid, España. Libros Walden.
- Pérez, D. (2019). *Quién escupió el asado: subcultura en Uruguay y su relación con el poder*. Montevideo, Uruguay. Alter Ediciones.
- Quiña, G. (2011). *Cultura y hegemonía en el capitalismo contemporáneo. Sobre la necesidad de una mirada crítica en los estudios culturales latinoamericanos*. Mar del Plata, Argentina. Revista *Estudios Marítimos y Sociales*, nro. 4: pp. 97-106.
- RedCSur (s/d). *Manifiesto Sobre la RedCSur*. Sitio web de la Red Conceptualismos del Sur. Consultado en agosto del 2024 en <https://redcsur.net/manifiesto/>
- RedCSur (2023). *Giro Gráfico. Rumores y clamores del sur*. Sitio web de la Red Conceptualismos del Sur. Consultado en agosto del 2024 en <https://redcsur.net/2024/06/20/giro-grafico-rumores-y-clamores-del-sur/>
- Rivas San Martín, F. (2011). *De la homosexualidad de Estado a la Disidencia Sexual: Políticas sexuales y postdictadura en Chile*. Ponencia en Tercer Circuito de Disidencia Sexual "NO HAY RESPETO", Santiago, Chile. PDF tomado de Biblioteca Fragmentada.
- Rodríguez, A., Puchet, M., González, E., (s/d). *Revistas Subtes*. «Devenir otros cuerpos», Consultado el 27.11.24 en <https://www.devenirotrosuerpos.com/revistas-subte/>
- Sánchez, D. (2016). *Diseño gráfico en la era post-Snowden. Criptografía tipográfica y otros modos de camuflaje*. Inmaterial. Diseño, Arte y Sociedad. vol 1, nro.2: pp.33-66.
- Sanjuán Núñez, L. (2019). *La observación participante*. Universitat Oberta de Catalunya. Barcelona, España.
- Scott, J. (1997). *Seeing Like a State*. Yale University Press.
- Sempol, D. (2014). *Transiciones democráticas, violencia policial y organizaciones homosexuales y lésbicas en Buenos Aires y Montevideo*. Universidad Nacional del General Sarmiento.

No puedo pensar en un «nosotros» que no agonice, sin pensar en hacer mierda TODO lo que «lo-nos» separa. No puedo parar de pensar, igual que vos, y no hay barrera que pueda separar eso. No puedo imaginar nada más ordenado que «el desorden», ni nada más desordenado que este «orden» (figura 44.XIII)

— ILAF, *Lady Ventosa*, página 13, 1989.





116  
*[Handwritten signature]*  
2025

