

Hace muchos baños

Marcos Perearnau
UBA - UNA-UNIFE
marcosperearnau@gmail.com

Resumen: Este trabajo está enmarcado en una investigación más general acerca del cartel como dispositivo estético-político. Partimos de una definición de cartel que, además de su objetivación en soportes usuales como pancartas o afiches, amplía su alcance a un modo de agenciamiento entre enunciados y visibilidades que tiene lugar en múltiples soportes como banderas, remeras, fotogramas, billetes, sellos, tapas de libros y discos, etcétera. En los carteles aparece lo que puede ver y decir una época. Esas capturas mutuas entre lo visible y lo enunciable forman un archivo. Una parte de este corpus o archivo de carteles ocurre en los baños. En los baños lidian los bordes entre lo público y privado, lo masculino y femenino, el afuera y adentro, lo anónimo y propio, entre otras divisiones, que permiten pensar la disconformidad entre enunciados y visibilidades, o lo que es lo mismo, la relación conflictiva entre arte y política que atraviesa al activismo artístico. Aquello que une las siguientes escenas no es una sucesión sino un tema, que son los baños públicos, y el ensayo sobre algunas de sus posibles variaciones o dispersión de hecho.

Palabras clave: cartel; dispositivo estético; archivo; activismo artístico.

Resumo: Este trabalho enquadra-se numa investigação mais geral sobre o cartaz como dispositivo estético-político. Partimos de uma definição de cartaz que, para além da sua objectivação em suportes habituais como banners ou cartazes, alarga o seu âmbito a o modo particular de agenciamiento entre enunciados e visibilidades que se dá em suportes múltiplos como bandeiras, t-shirts, molduras, notas, selos, capas de livros e discos, etc. Os cartazes mostram o que uma época pode ver e dizer. Essas capturas mútuas entre o visível e o enunciable formam um arquivo. Uma parte deste corpus ou arquivo de cartazes ocorre nos banheiros. Nos banheiros confrontam-se com as fronteiras entre o público e o privado, o masculino e o feminino, o fora e o dentro, o anónimo e o eu, entre outras divisões, que nos permitem pensar o desacordo entre enunciados e visibilidades, ou o que dá no mesmo, o conflito de relações entre arte e política que atravessa o ativismo artístico. O que une as cenas seguintes não é uma sucessão mas sim um tema, que são os banhos públicos, e o ensaio sobre algumas das suas possíveis variações ou dispersão de fato.

Palavras-chave: cartaz; dispositivo estético; arquivo; ativismo artístico.

Abstract: This work is part of a more general investigation into the poster as an aesthetic-political device. In an expanded definition, posters are assemblages between statements and visibilities beyond their objectification in usual supports such as banners. The posters show what an era can see and say. These mutual captures between the visible and the enunciable form a fundamentally audiovisual archive. A part of this corpus or archive of posters occurs in the bathrooms. Bathrooms bring into play disputes about which certain problems are linked between the public and the private, the masculine and the feminine, the outside and the inside, the virtual and the analogical, the anonymous and the personal, among other divisions, which allow think. The disagreement between statements and visibilities, or what is the same, the conflictive relationship between art and politics that goes through artistic activism. What unites the following scenes is not a succession but a theme, which is the public baths, and the essay on some of their possible variations or dispersion in fact.

Key-words: poster; aesthetic device; archive; artistic activism.

§1

De los Baños de San Juan

Acá siempre hablé a las paredes.

Jacques Lacan



Imagen 1. Monumento Sarmiento Quebrada de Zonda, Mauricio Nefa, 2018, Fuente Diario de Cuyo.

En los carteles aparece lo que puede ver y decir una época. Son un anudamiento singular entre enunciados y visibilidades. Las inscripciones en los baños ponen en juego disputas sobre los bordes entre lo público y privado, lo masculino y femenino, el afuera y adentro, lo anónimo y propio, entre otras divisiones. Aquello que une las siguientes escenas no es una sucesión sino un tema, que son los baños públicos, y el ensayo sobre algunas de sus posibles variaciones o dispersión de hecho.

Injusta o deliberadamente, el primer grafiti argentino no tiene su merecido lugar en la historia de las artes visuales, sino en la historia de la literatura, dentro de la cual esta pintada política fue admitida más de un

siglo después por ensayos como los del historiador, crítico y escritor Ricardo Piglia. Nos referimos a la frecuentada frase -o, más precisamente, performance verbal- “On ne tue point les idées”, que habría escrito Sarmiento con carbón al abandonar el país en su exilio a Chile.

A fines del año 1840, salía yo de mi patria, desterrado por lástima, estropeado, lleno de cardenales, puntazos y golpes recibidos el día anterior en una de esas bacanales sangrientas de soldadesca y mazorqueros. Al pasar por los baños de Zonda (...) escribí con carbón estas palabras: “On ne tue point les idées” (Sarmiento, 1845, p. 21).

Dos veces deberíamos decir escribe Sarmiento esta frase: en el periódico chileno *El Progreso* donde aparecerá el Facundo en entregas de folletín y en las paredes de esa caverna precordillerana a cielo abierto. Una escritura refiere a otra escena de escritura, del otro lado de la cordillera y del otro lado del papel. Es una escritura que, desde la malograda autonomía de la página, refiere a una práctica de agitación que quiere salirse del papel e intervenir en el presente. En ese afuera, Sarmiento exiliado establece un diálogo fallido con sus enemigos -quienes están dentro del país pero fuera de la civilización-. Pero, a diferencia de sus pares emigrados que conforman un público reducido pero fervoroso con quienes Sarmiento comparte la burla, ellos son lectores imposibles.

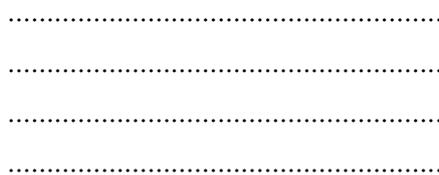
La historia es conocida: alertado de la pintada, el gobierno envía a una comisión encargada de “descifrar el jeroglífico”. Aquella frase en francés donde suponían insultos, tampoco logra resolverla la traducción, “¿qué significa esto?”, se preguntan las autoridades. Se trata de un momento absolutamente improbable en la anécdota de Sarmiento, ¿cómo podría acaso saberlo, si se encontraba ya exiliado en Chile? Sin embargo, lo que queda en evidencia es que la puesta en escena de la lectura de la frase implica no solo una afrenta y poner en ridículo al enemigo, sino algo más importante dentro de una estrategia general: dotarle a su escritura una relevancia política. Cada acto de escritura del personaje Sarmiento es un asunto público, y en tanto tal, debe ser atendido por el gobierno.¹

Un Sarmiento emigrado obtiene su revancha: ubica al enemigo en el exilio y zozobra de la letra extranjera. Lo deja afuera del significado. Escribir en francés es una operación política y literaria: marca la diferencia entre letrados y bárbaros. Sin embargo, la imposibilidad de distinguir ambas esferas, la literaria de la política, es según Ricardo Piglia (1980), tanto la condición de la escritura de Sarmiento como la imposibilidad de ser escritor en la Argentina del siglo XIX. La literatura argentina debe emanciparse y ganar su autonomía, a un tiempo, de la política y de las literaturas extranjeras.

La frase está actuando en una escena política cuya puesta es dramática: quien escribe debió abandonar su patria. Aun cuando se trata de la misma persona, hay una distancia entre quien escribe y quien es escrito. Como la hay también entre los lectores a los que está dirigida la escritura: sus corresponsales y sus enemigos. Pareciera que todo en Sarmiento es el ejercicio de una división, Sarmiento dividido divide a sus

¹ “La publicidad política resulta de la publicidad literaria; media a través de la opinión pública, entre el Estado y las necesidades de la sociedad” (Habermas, 1997, p. 68).

lectores.² Y su escritura en los acantilados de la cordillera de Los Andes coincide con la división entre Argentina y Chile. Pero la frase está actuando también en una escena literaria y visual.



Las cuatro líneas punteadas que siguen a continuación de la pregunta “¿qué significa esto?” son un verdadero hallazgo de experimentación visual desatendido. Un juego eficaz con la puesta en página del texto y su forma gráfica. Esa sucesión de puntos, que asemejan los blancos de un examen que hay que llenar, ponen en acto y exponen la ignorancia del otro en la propia página. Un ardid pedagógico, como toda examinación, donde quien evalúa representa el papel de ignorante y pregunta lo que ya sabe. Por otra parte, los puntos suspensivos crean un *impasse* que se monta al ritmo del “sistema voraz y cotidiano del folletín que exige una continuidad obligando a cierta adecuación en cortes, síntesis, suspenso y extensión” (Viñas, 2017, p. 26). Es decir, el texto trabaja hábilmente con el corte, la interrupción y el suspenso que son recursos propios del medio de publicación para producir efectos en la lectura.

Suponiendo que esta escena relatada por Sarmiento acaso hubiera sucedido más allá de su texto, cabe preguntarse, qué vieron quienes alertaron al gobierno y “comunicaron el hecho”. ¿Qué representan esos garabatos para quienes están fuera de la letra? Dibujos sobre la piedra. Trazos que brillan la oblea negra del carbón en la frente desnuda de la naturaleza.³ Una pintura, en realidad, repetida por tercera vez: Sarmiento afirma que la misma frase “en días más alegres había pintado en una sala”. Escritura primera, desatendida en general por las lecturas críticas, que habría tenido lugar previo al exilio. ¿Por qué decide volver a pintar esa frase, no ya en el ámbito interior de una sala –y qué sala–, sino con carbón en los baños del Zonda?

Sarmiento ejerce la crítica propia de la esfera burguesa que, como genuino ámbito de la autonomía privada, está contrapuesta al Estado –a uno en formación, que disputas de este tipo configuran–. ¿A qué se opone Sarmiento? A las formas de la publicidad representativa encarnadas en Rosas propias del caudillismo. Si como afirma Habermas “el noble es lo que representa; el burgués, lo que produce” (Habermas, 1997, p. 68), Rosas es la exposición pública de su persona (a través de insignias, hábitos, vestimenta, gestos donde lo heroico templea lo caballeresco y lo señorial); y Sarmiento, por el contrario, es la producción de su figura pública a través de su literatura e intervención en la formación de una opinión pública. La publicidad, en la esfera burguesa, se desplaza al ámbito privado porque se trata de una

² David Viñas, quien también tenía como proyecto de escritura “dramatizar polémicamente la cultura”, señala este rasgo típico de la subjetividad romántica en la generación del 37: “El destierro los prestigia como excentricidad y los enfervoriza como aventura e infinitud pero desgarrándolos como separación (...)” (Viñas, 2017, p. 25).

³ A propósito de *Esto no es una pipa* de Magritte, observa Foucault (2017) que el enunciado “Esto no es una pipa” señala la no pertenencia inmediata y recíproca entre el dibujo de la pipa y el texto por el cual se puede nombrar a esta misma pipa. Del mismo modo, el texto de Sarmiento señala la discontinuidad entre civilizados y bárbaros: para quienes no saben francés las letras son un dibujo.

publicidad de personas privadas. Sarmiento comprende rápidamente que solo lo que se somete a juicio público consigue publicidad. Su darse a conocer implica entonces una participación activa en la discusión permanente entre personas privadas. Esa discusión tiene lugar bajo techo en la forma de conversaciones en salas de estar y salones dentro de la esfera de la intimidad pequeño-familiar. Es decir, la frase pintada por Sarmiento en un salón ya estaba inserta en la publicidad burguesa. No es que, al abandonar la vida doméstica de la sala, la frase se abre a su vida pública litigante como pintada política, sino que ya estaba inscrita en la discusión política. Pintada en la cordillera sigue trabajando puertas afuera y extiende la esfera pública.

Más allá de esta continuidad, lo escrito comporta una fuerza de ruptura con su contexto, es decir, el conjunto de las presencias que organizan el momento desde su inscripción. El gesto de Sarmiento es político porque organiza de un modo distinto esas presencias. En este nuevo reparto, asume un rol protagónico. Y su escritura divide e inventa una realidad escindida: ellos (los bárbaros) quedan del otro lado de la cordillera de la letra, en la superficie del dibujo. Atienden solo el componente visual de la escritura (también Sarmiento lo hace con las líneas punteadas), y es cierto, pero aun iletrados, son capaces de leer en clave política esas formas amenazantes: por eso alertan al gobierno. La conclusión es que no hace falta saber francés para descodificar el significado político de la frase.

¿De quién es esta frase y quién la dice? ¿Qué cabeza? Sarmiento pone a funcionar la frase sin firma, anónima, violentando la propiedad privada. El problema es que recuperar su autoría, función al interior de una literatura autónoma, implica formar parte de la cultura donde las cosas tienen nombre y apellido. Los bárbaros no pertenecen a ese mundo civilizado identificado con la lengua francesa. En cambio, Sarmiento puede arrogar su pertenencia al exhibir el manejo y apropiación de las lecturas extranjeras volviéndolas parte del texto y de la piedra. Pero, como advierte Piglia (1980, p. 3), “ese manejo lujoso de la cultura como signo de la civilización está corroído, desde su interior, por la barbarie”.

La frase «On ne tue point les idées» que Sarmiento atribuye equivocadamente a Fourtoul, sería de Diderot, citado a su vez en un artículo de la *Révue Encyclopédique*. Y afirmaba, en realidad, «On ne tire pas de coups de fusils aux idées». Su estilo grandilocuente es propio de la escritura revolucionaria, aquella que como señala Roland Barthes, requiere para expresarse de las formas mismas de la amplificación teatral. Como sucede también en la lectura del *Facundo*, “lo que hoy parece exageración era entonces la medida de la realidad” (Barthes, 2015, p. 25). Más importante que la frase es la traducción de Sarmiento “a los hombres se degüella, a las ideas no”, porque al mismo tiempo que degüella al autor de la frase y al cuerpo del texto al que pertenecía, la nacionaliza y pone a funcionar en el contexto argentino.

La unión del cuerpo con la cabeza en la Argentina de mediados del siglo XIX estaba asegurada por la ligazón con Rosas. No pertenecer al cuerpo del rosismo, implicaba el degüello. El degüello es el invento del go-

bierno argentino lo que la guillotina a los revolucionarios franceses.⁴ Vale recordar que el bautismo de “guillotina” a la nueva máquina de matar fue un préstamo nominal de la tecnología de la imprenta. Marat, el periodista de la revolución, le puso ese nombre.⁵ Ambos, la guillotina y el degüello, funcionan con el principio del corte, la interrupción, al igual que la cita. La frase de Sarmiento hace lo que dice, degüella, es decir, es una performance. Y como tal es una consigna de acción, en principio, para el propio Sarmiento. Es por ello que concluye el prólogo afirmando que “los que conocen mi conducta en Chile saben si he cumplido mi protesta” (Sarmiento, 1845, p. 22). Toda protesta es una respuesta. En este caso, una respuesta a otra frase, que funciona como cartel en la divisa punzó que debía utilizarse obligatoriamente en el lado izquierdo del pecho: “¡Viva la Federación! ¡Mueran los salvajes, inmundos, asquerosos unitarios!”. Facundo, según el crítico Julio Schwartzman, puede leerse como crónica de la batalla de estos dos textos. La diferencia entre ambos es que “el primero es una cita que Sarmiento lanza, ante todo, en su lengua original, para que derive en desconcierto y provocación, y que luego traduce y el segundo texto es creación nacional” (Schwartzman, 1996, p. 38).

Una respuesta distinta a la consigna rosista es la que ensaya otro relato fundante de nuestra literatura El matadero. Escrito cinco años antes que el Facundo (1845) pero publicado treinta años después, contenía pintadas con otro tinte más escarlata y directamente sangriento. Recordemos que los cincuenta novillos que van a parar a los corrales del Matadero de la Convalecencia son observados por el Juez, el caudillo de los carniceros, desde una casilla que en su blanca cintura ostentaba en letreros rojos: “Viva la Federación”, “Viva el Restaurador y la heroína doña Encarnación Ezcurra”. Esos letreros que eran símbolos de la fe política y religiosa de la gente del Matadero, aseguraban que la casilla “era para ser vista, no para escrita” (Echeverría, 1958, p. 161).

Ambos, Echeverría y Sarmiento, trabajan sobre la lengua del otro: la mazorquera y la francesa. Lo interesante de Sarmiento es que en su propia acción ensaya el pasaje a la civilización. El objetivo es llevar los “puntazos y golpes recibidos el día anterior en una de esas bacanales sangrientas de soldadescas y mazorqueros” a la inscripción de la frase con carbón. Del golpe y los puntazos a la letra: ese pasaje es el que intenta capturar la anécdota que da inicio al Facundo para que resulte en una lección. No solo nombra al bárbaro, sino que la comprensión misma de la frase le permitiría al bárbaro salir de su estado salvaje. Al poner al otro en el reconocimiento de su propia ignorancia, lo mueve a saber. Aun cuando cita mal, Sarmiento “hace escuela”. Y es tan extremo su afán pedagógico e ilustrado que, en las paredes de la naturaleza –las montañas–, inventa un pizarrón.

La escena podría ser el comienzo de una clase, en la cual el docente escribe una frase como disparador, que descontextualizada y sin referencias, no puede ser decodificada por los estudiantes. La frase funciona como

4 En un artículo anterior, “El cartel como dispositivo estético-político”, sostenía la hipótesis de que el primer cartel de las revoluciones modernas fue la cabeza de Luis XVI, sostenida por el verdugo ante el pueblo francés.

5 Desde su periódico “El amigo del Pueblo”, Marat denunciaba a los enemigos del pueblo. Curiosamente, fue asesinado en 1793 por Charlotte Corday, mientras tomaba baños eléctricos e impregnados de almendra y minerales para combatir su dermatitis.

una adivinanza, es decir, una estrategia pedagógica para convocar el deseo de saber del otro. Si bien en el primer encuentro con la frase los estudiantes o lectores están ubicados como bárbaros, porque son incapaces de interpretarla, a través del desarrollo de la clase o el texto son desplazados al lugar del saber. Pero, dentro de la escena pedagógica, también podría tratarse de una provocación de un alumno que escribe esta frase en el pizarrón en ausencia de los docentes. ¿Qué significa? ¿Y quién fue? Porque en el fondo, toda traviesa, quiere inscribir de una forma ostentosa e inolvidable el nombre del transgresor y atrevido. Recuerden ese nombre ¡Sarmiento! Quien fue capaz de burlarse de la ley, es porque la conoce mejor que quienes la ejercen, y no pasará mucho tiempo para que el transgresor se vuelva soberano.

Pero además de escribir, podemos decir que Sarmiento, al igual que Lacan en las conferencias que dio en la capilla de Sainte Anne en el año 1972, le “habla a las paredes”. En la tercera de esas clases, debido quizás a la resonancia de la capilla y el eco -virtudes acústicas de arquitecturas que rodean un vacío-, Lacan advierte que le habla a las paredes.⁶ Rodear un vacío sería el saber del analista hecho de resonancias. Para Lacan, hay que darles la palabra a los pacientes, aprender a escuchar las voces del asilo clínico. ¿Cómo aparecen estas? En la resonancia. Aparece allí la razón como “réson”, es decir, como eco o resonancia. Sarmiento, debiendo exiliarse, estaba al igual que Lacan y los pacientes “en capilla”. Y su escritura se constituye -y se da la razón- al recuperar el eco y resonancia de la frase que rebota en el gobierno local desconcertado. Porque, antes que en el folletín, la frase se había difundido y publicado en un medio más veloz, eficaz y pueblerino: el rumor. Anterior a la publicidad de la prensa, el chusmerío es el tráfico de noticias aun no mercantilizado.

De modo que en la performance de la frase de Sarmiento hay, además de una puesta en página, una dramatización, una clase y un personaje, una puesta en voz que sabe hacerla correr en la oralidad y movilizar al otro.⁷ Toca directamente su cuerpo: le muestra que no sabe leer y a él lo pone a escribir. Si cita mal Sarmiento es porque toca de oído -la literatura de la filosofía política francesa en general-. Su formación autodidacta refuerza la sensación de tener razón, puesto que se da siempre los contenidos a sí misma sin mediación de un otro. Es por ello que el despliegue de una escena pedagógica es el modo de formarse a sí mismo. Cuando ejerce su juicio privado, como un juez amateur, se entiende como mandatario del público y al mismo tiempo como su pedagogo. Sarmiento es tan moderno, ha internalizado tanto la división de la conciencia, que es capaz de realizar por sí mismo la Ilustración en el diálogo con la pared de su biblioteca pun-tana. Hoy en día a pocos kilómetros de la ciudad de San Juan, un gran letrero invita al turismo a fotografiarse con la frase y conocer su autódromo vecino.

6 “¡Es obvio que las paredes, me hacen gozar! Y es en esto que ustedes gozan, todos y cada uno, por participación. Verme hablando a las paredes es algo que no puede dejarlos indiferentes” (Lacan, 2012, p. 34).

7 “También la forma dialogal que muchos artículos mantenían indica la proximidad a la palabra hablada. La misma discusión transportada a otro medio, proseguida en él, para volver luego, a través de la lectura, al originario medio de la conversación” (Habermas, 1997, p. 80).

§2

Al mingitorio de Duchamp



Imagen 2. *Fountain*, Alfred Stieglitz, 1917.

Años después, en un año revolucionario como 1917, tenía lugar el bautismo del arte de las vanguardias europeas. Duchamp presenta ante la Sociedad de Artistas Independientes en Nueva York la famosa obra *Fountain*. La fuente no es sino un mingitorio acostado, en forma horizontal, que no lleva el nombre de

Duchamp, sino un seudónimo pintado de color negro R. Mutt, junto con la fecha 1917. Así lo exhibe la fotografía de Alfred Stieglitz, quien utilizó otra obra de fondo, *The Warriors* de Marsden Hartley, para fotografiar el urinario. Se trata del primer ready-made u objeto encontrado, que en adelante otorgaría carta de ciudadanía en el arte a cualquier objeto y dejaba detrás, al igual que el cuadro de Hartley, una historia del arte referida a la pintura.⁸

Así como Sarmiento afirmaba la inmortalidad de las ideas, Duchamp materializaba por primera vez en el arte occidental, la conclusión a la que había llegado Hegel un siglo atrás, el fin del arte. Es decir, el pasaje del interés por los objetos artísticos a la reflexión sobre el arte. El mingitorio responde al concepto artístico, creado por el propio Duchamp, de *object trouvé* o *ready-made*. La frase de Sarmiento previa al concepto de *ready-made* le cabe también al mismo concepto: una cita encontrada en un texto francés, un *ready-made*, que es luego reencontrada por el gobierno poniendo en crisis sus dispositivos de lectura. La operación crítica está en las relaciones de no correspondencia y discontinuidad entre texto y contexto. En ambos casos se trata del desplazamiento de una frase u objeto a un contexto al que en principio no le correspondería, es decir, un conjunto al que no pertenece: escribir una frase en francés en la cordillera de Los Andes y exponer un urinario en una muestra de arte. Sacar y poner: una frase que se emancipa del libro hacia la montaña y un urinario que se entromete al interior de una muestra de arte. En esas operaciones, poner afuera y meter adentro, hay dos políticas culturales diferentes, en un espacio artístico aun no autónomo y en uno autonomizado.

Es conocida la historia del paseo de Duchamp junto a sus amigos artistas Joseph Stella y Walter Arensberg, cuando al llegar a la esquina de la Quinta Avenida y la 17, se cruzaron con el imponente edificio de la casa de sanitarios *JL Mott Iron Works*. Allí compró un mingitorio Bedfordshire estándar, cuyo precio oscilaba entre los cuatro y ocho dólares, y lo envió a la Exposición de los Independientes, abonando el arancel de seis dólares para participar. Sin embargo, hay versiones que desmienten este relato que adjudica la autoría de la obra a Duchamp. La “verdadera” autora habría sido la baronesa Elsa Von Freytag-Loringhoven, quien, contrario a lo que sus títulos de nobleza harían pensar, vivía precariamente en Filadelfia ganándose la vida como modelo y prostituta, y otro tanto como “amiga de lo ajeno” en las tiendas. Hay una carta de Duchamp a su hermana que prueba esta versión, pero los fundamentos más sólidos provienen de la historia de los sanitarios y las empresas que los vendían en Estados Unidos.

El modelo Bedfordshire fotografiado por Stiglitz, uno de los más simples y baratos urinarios de pared que eran copias de modelos ingleses importados, no corresponde a los modelos que vendía JL Mott, sino a los que fabricaba *Trenton Potteries Company* (TPCo) de Nueva Jersey. Estos modelos se vendían en Filadelfia y uno de ellos habría sido enviado por la baronesa a Nueva York. Por otra parte, el local de JL Mott que habría visitado Duchamp era un *showroom*, de modo que no vendía artefactos sanitarios al público. Que

⁸ Que cualquier objeto pudiera convertirse en artístico, algo que luego se va a transferir al sujeto -todo ser humano tiene derecho a ser artista, como afirmará el artista alemán Joseph Beuys, está en realidad *in nuce* en la fundamentación del juicio estético kantiano, pues este no es determinante.

Duchamp se adjudicara tardíamente la obra, luego de la muerte de los testigos Stiglitz, Stella y la baronesa, es un motivo más para desconfiar de su autoría. No habría de extrañarnos que la historia del arte de principios de siglo, un club de hombres modernos, se escribiera borrando nombres de artistas mujeres, curiosamente cuando se trata del artefacto específico para la micción masculina. Pero, más importante que las discusiones sobre la autoría de la obra es el año de la patente del urinario que inventó Thomas Maddock en Trenton: es del año 1873.

Hay que pensar *Fountain* en el horizonte de todo un nuevo mobiliario de baño moderno consecuencia de las transformaciones en las tecnologías sanitarias. A mediados del siglo XIX, Londres era considerada una de las ciudades más nauseabundas y asquerosas de Europa. Por socializar los desechos y dejarlos al aire libre una peste devastó al viejo continente. Es recién entonces cuando aparecen los primeros discursos sobre el higienismo y toda una política de saneamiento de las ciudades, que se traduce en redes de agua potable y cloacales. El sistema de cañerías permitió una verdadera revolución en los baños con la aparición de los *water-closet* o habitaciones de baño, como advierte el Diccionario de Arquitectura de Argentina (Liernur, 2004), poniéndole fin al “nomadismo del baño”. En Buenos Aires, por ejemplo, dos años después de la epidemia de fiebre amarilla del año 1867, se libró el servicio público de abastecimiento de agua purificada (antes que en las ciudades de Estados Unidos). Durante la presidencia de Sarmiento, se ampliaría la red creando la planta Recoleta, sede de bombas, depósitos y filtros, en el actual edificio del Museo de Bellas Artes. Los baños públicos son hijos de esa época. Sin embargo, el mingitorio es el único artefacto que no se incorpora en la vida doméstica sino que su destino son exclusivamente los baños públicos (fábricas, oficinas, estaciones de ferrocarril, escuelas).

Las tensiones entre lo privado y lo público aparecen de múltiples maneras en la obra de Duchamp. Por un lado, claro está, la firma: Duchamp firma un objeto de masas. ¿A quién pertenece un objeto de masas? ¿Y qué relación tiene la fuente con la firma? “Firma, acontecimiento y contexto”, texto que envía Jacques Derrida (1998) para participar en un coloquio sobre comunicación, desentraña el vínculo entre la noción de fuente de la enunciación (en los enunciados verbales) con la de firma (en las enunciaciones escritas) asegurado a través de una idea de presencia e identidad no criticada. Advierte Derrida que, en el análisis de los actos performativos, Austin no duda de que el equivalente de la fuente de un enunciado oral -estar presente en la enunciación y en el enunciado- en las enunciaciones escritas sea la firma. Duchamp sería, como autor que firma, la fuente del enunciado y el productor de la obra *Fountain*. Sin embargo, la firma acarrea la siguiente paradoja: la condición de posibilidad de la firma, que sea repetible, es la condición de imposibilidad de que la firma sea un acontecimiento.

Para funcionar, es decir, para ser legible, una firma debe poseer una forma repetible, iterable, imitable; debe poder desprenderse de la intención presente y singular de su producción. Es su mismidad lo que, alterando su identidad y su singularidad, divide el sello (Derrida, 1998, p. 371).

El conflicto se acentúa cuando la inscripción de la singularidad absoluta de la firma original del artista se

realiza sobre la superficie de porcelana anónima de un mingitorio industrial. Duchamp firma R. Mutt. Podemos decir, se corta la cabeza o silencia su nombre (*mute*), o el de la autora. La firma aparece como última instancia y gesto del autor una vez que la obra se considera terminada, aun cuando desde el comienzo fue el mismo yo el que acompañó a todas las representaciones de la obra. Así, Duchamp hace coincidir el último momento de la firma con el inicio. El objeto comienza a ser artístico en el momento en que es firmado por el artista. El tercer momento del juicio estético de lo bello, la finalidad sin fin, coincide con el momento material de la firma.

Si bien la única condición para participar en la muestra era abonar un arancel de seis dólares y contar con la aprobación de un jurado –integrado por el propio Duchamp–, la obra fue expulsada del espacio de exhibición. Quedó afuera. Pero lo que interesa señalar es que los baños aportan en el siglo XX la forma arquitectónica aséptica y limpia de significaciones características del *white cube* o cubo blanco, que se volvió condición del espaciamento en el horizonte de exhibición de las obras modernas. El mingitorio, así leído, habría sido el caballo de Troya en el pasaje del arte de las primeras vanguardias del siglo XX a las segundas vanguardias de los años sesentas.

§3

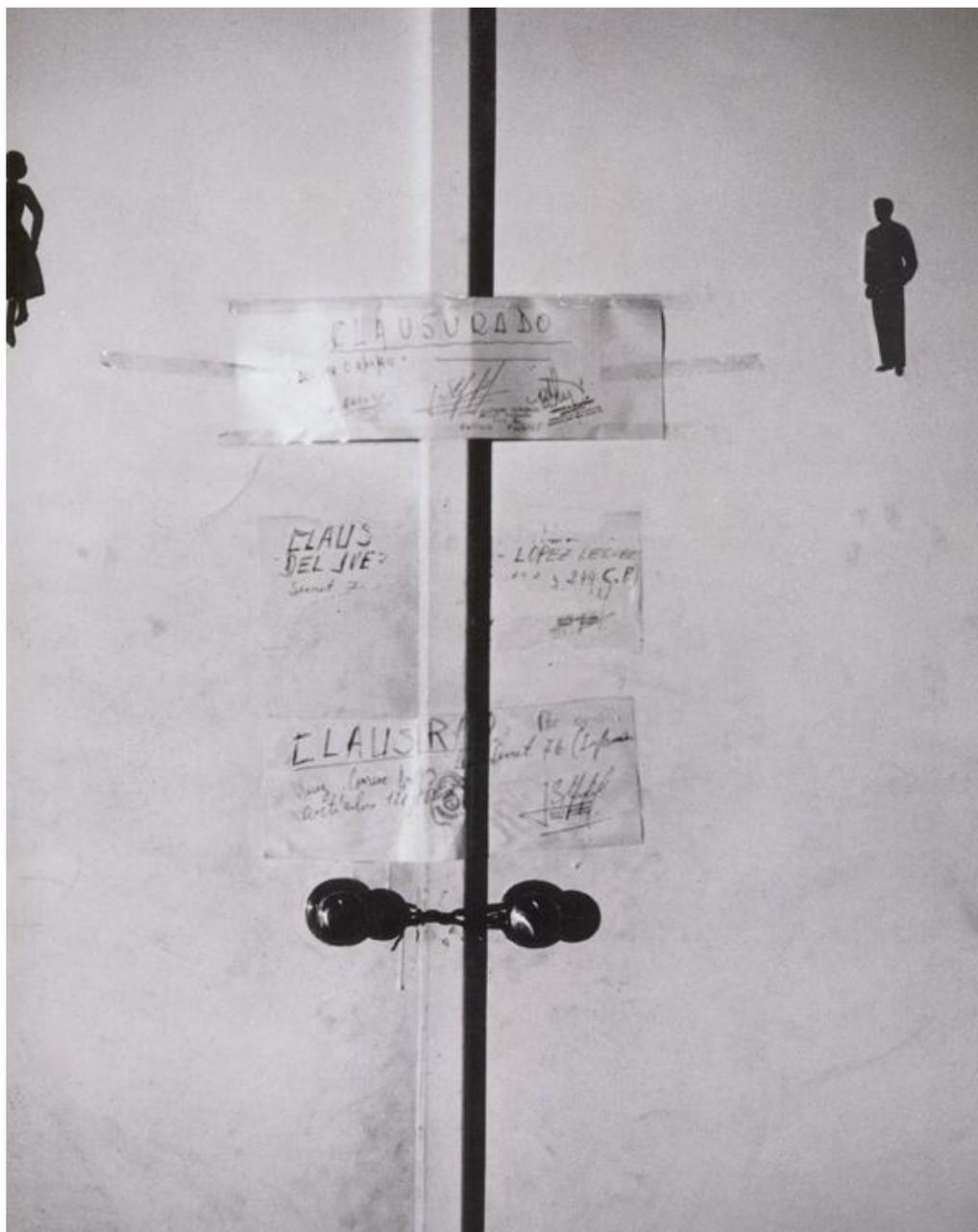
El público de *El Baño*

Imagen 3. *El baño*, Roberto Plate, 1968, Colección Castagnino+macro

La instalación *El baño* (1968) de Roberto Plate, no en los baños del Zonda de San Juan sino en la galería del Instituto Di Tella, es una obra de arte de vanguardia del arte argentino de los años sesentas. Luego de presentar *Ascensores* en el Museo de Arte Moderno, cuando funcionaba en el noveno piso del Teatro San Martín, Plate fue invitado a “Experiencias 68” en el Di Tella. El procedimiento de la obra *El Baño*, así

terminó llamándose la obra, es similar a su obra anterior, basada en una simulación de ascensores que replicaban a los existentes. El público que asistía a la muestra de “Ver y estimar” aguardaba en vano la llegada de los ascensores falsos. En esta oportunidad, la instalación simulaba un baño mixto al que se entraba por puertas señalizadas con las clásicas siluetas de hombre y mujer. Se ingresaba a un espacio para seis excusados sin artefactos sanitarios y con paredes blancas. Así como Duchamp desplazó al mingitorio del baño y lo llevó a la exposición, Plate lleva el baño a la exposición y prescinde de su mobiliario. En el desplazamiento, el mingitorio queda afuera, puesto que ya era un elemento artístico.⁹

Aquel resguardo suficiente que debía percibir el público como para producir “actos de descarga emocional”, que el artista Plate había presentado previamente como justificación de su obra ante el Instituto Di Tella, funcionó mejor de lo previsto. El mismo día de la inauguración las paredes comenzaron a cubrirse espontáneamente de grafitis de contenido sexual y político. Frases y dibujos que en su mayoría tenían como blanco al gobierno de facto de Onganía. Pero, ¿qué frases, qué dibujos, fueron los que el público inscribió en las paredes del baño simulado? No lo sabemos, ni lo sabremos. Está claro que la obra se prestaba para la inscripción y la participación.¹⁰ No solo la anónima del público, a quien en plena Dictadura militar se le ofrecía un espacio anónimo; sino también a la autoridad policial y judicial, que no era anónima, y tuvo también su participación especial.

A raíz de una denuncia, se presentaron un oficial de justicia y la policía con una confusa orden judicial para clausurar las “experiencias”. Según el comunicado oficial la obra “atentaba la moral pública y las buenas costumbres”. El límite en este caso no sería el concepto de arte como en la obra de Duchamp, sino la moral: una vez más fracasaba la autonomía del arte. Frente a una categoría moral como la “obscenidad”, los argumentos estéticos de Romero Brest, curador de la muestra, fueron desestimados. Ni el ansia de verdad de los artistas, el acercamiento del arte a la vida, el espíritu participativo de las obras, ni siquiera la crítica a la propia institución artística –imposible ir más lejos entonces–, resultaron argumentos válidos. Parcialmente fueron oídas las razones de Enrique Oteiza, director del Di Tella, quien argumentó que, al igual que cualquier baño público, sus paredes internas no podían ser supervisadas.

La afirmación con la que intenta excusarse repite justamente aquella función de “excusado” propia de los baños y de la confesión. El excusado o letrina era un espacio que estaba reservado o separado en el fondo del patio y a veces en construcciones independientes. Recién en el año 1885, un artefacto pariente del mingitorio, el inodoro, se incorpora en los *water-closet* o salas de baño. Lo que está reservado o separado puede acumular valor. ¿No es acaso esta la función de los museos al separar ciertos objetos de la

⁹ “Al año siguiente fui invitado a participar en el Instituto Di Tella, en Experiencias 68. Mi obra se hizo famosa, instalé un baño con una puerta para damas y otra para caballeros, que tampoco prestaba ningún servicio salvo la posibilidad de escribir en las paredes frases transgresoras. Casi todas contra el gobierno del general Onganía (recordado por la Noche de los Bastones Largos), pero clausuraron el baño por obsceno y, como respuesta, mis compañeros quemaron sus obras en plena calle Florida. Entonces, clausuraron la muestra y después terminaron cerrando el mismísimo Di Tella”. Así refiere Roberto Plate a su obra.

¹⁰ Como señalan Marcelo Expósito, Jaime Vindel y Ana Vidal (2014) en la entrada acerca del activismo artístico incluida en *Perder la forma humana*, este busca la no diferenciación entre artistas y público, y “se plantea siempre el horizonte de su propia socialización como práctica, el activismo artístico desublima, desidealiza de manera tan evidente la práctica del arte, evidencia de una forma tan obvia su mecánica, que su mensaje es siempre que cualquier persona tiene la capacidad de hacerlo (p. 24)”.

circulación? Y al mismo tiempo, como señala Tony Bennett (1995), los museos se propusieron a fines del siglo XVIII como educadores de buenas maneras del público. En ese sentido, la clausura del juez no estaba tan alejada de la misión decimonónica de los museos. En vez de clausurar toda la muestra, se decidió clausurar únicamente la obra *El Baño*, sin dar el nombre del denunciante. El sumario fue caratulado “Exhibiciones obscenas y averiguaciones” y bien podría haber sido el título de una muestra.

Si bien no hay registro de los grafitis al interior del baño, excepto aquellas referencias de las notas de diarios y su sanción moral, el único documento que se conserva es una foto de las puertas del baño con la faja de clausura. En el lado de afuera de la obra está la inscripción de clausura de la policía. Otra inscripción previa había en las puertas de los baños: las siluetas femenina de vestido y la masculina de traje que distribuyen los géneros.¹¹ La faja judicial de clausura justamente clausura la relación entre ambos y “faja” con el castigo de la censura a quien supere ese límite. La barra en el medio, que viene a separar y unir, pareciera que ilustra la consigna lacaniana “No hay relación sexual”.

No era la primera vez que el baño generaba conflictos en la historia del arte argentino. La obra *El baño* (1865) del pintor argentino Prilidiano Pueyrredón, que permaneció en el taller del artista sin ser exhibida públicamente, retrata a su criada, una mulata, desnuda. La tensión entre lo público y lo privado, como señala la historiadora de arte Laura Malosetti Costa (1995), está acentuada por el contraste entre la baja condición social de la modelo y la bañadera que era un artículo de lujo para la Buenos Aires del siglo XIX.

¿Qué puede decir una época? A muchos llamó la atención que la muestra fuera clausurada por la obra *El Baño*, y no por otras que en una primera instancia se prestaban mucho mejor para ello. Integraban “Experiencias 68” obras más deliberadamente “políticas” como *La familia obrera* de Oscar Bony, o más contestatarias como *El mensaje* de Roberto Jacoby, donde se afirmaba, por ejemplo, que “Todos los fenómenos de la vida social se han convertido en materia de comunicación de masas”. Pero lo que el baño público puso en juego fue la experiencia del cuarto oscuro, una escena democrática reprimida por la dictadura. Lo que tiene de oscuro el cuarto no es la ausencia de luz y visión interior, sino la preservación de la mirada del otro a la hora de elegir. Quien queda ciego, es quien queda fuera del recinto. El acto público por antonomasia de la democracia supone la privacidad absoluta del acto de elegir. En ese sentido, si bien antes de ingresar, aparecía la elección de género en las puertas, adentro del baño esa distinción de género quedaba anulada.

El final es conocido: ante la censura, los artistas retiraron sus obras y las destruyeron frente al Di Tella en la calle Florida. Así como en la Noche de los Bastones Largos, la policía de Onganía había violado la autonomía universitaria y expulsaba a los estudiantes de la universidad, los artistas invertían la acción y realizan un desalojo de obras. La declaración de repudio de los artistas a la decisión judicial fue contundente: “Esta es la tercera vez en menos de un año que la policía suplanta las armas de la crítica por

¹¹ Asoma la “silueta” en la escena artística, figura que será clave en obras posteriores, algunas de ellas previas al difundido *Siluetazo*.

la crítica de las armas, atribuyéndose un papel que no le corresponde: el de ejercer la censura estética”.¹² El juicio de “la crítica de las armas” al atender a la moral no es estético, a diferencia del juicio estético cuya relación con el objeto es desinteresada –es decir, no tiene relevancia la existencia del objeto, sino el sentimiento de placer o no del sujeto–. Por la acción de destrucción de obras en la vía pública, nuevamente intervino la policía y arrestaron a varios artistas.

Los baños, para la época, eran un lugar de inscripción y circulación de consignas. Los creadores de la autodenominada anti-revista *SOBRE la cultura de la liberación*, una publicación que reunía contenidos dentro de un sobre de papel manila (Longoni, 1995), alentaban en forma casi imperativa la intervención del lector: “SOBRE no es sólo para leer: / es para usar / No lo guarde en un cajón ni lo colecciona en su biblioteca. / Lo que SOBRE contiene se puede clavar, colgar, pegar en su casa, en los baños, en la calle, / puede dejarlo olvidado en lugares específicos, / puede repartirlo a sus amigos o enemigos” (Longoni, 1995, p. 136).¹³ Sin embargo, el baño no era por estas experiencias considerado un espacio de resistencia vital.

12 Revista Así, 1ro de junio de 1968. Fuente: <https://archivosenuso.org/viewer/2235>

13 Longoni, Ana, Revista Causas y Azares, Número 2, Buenos Aires, 1995, pp. 136.

§4 Teteras



Imagen 4. *Mingitorio público ubicado en Av. Callao al 1800, Archivo General de la Nación.*

Al baño en inglés se lo llama “toilet room”, y con esa facilidad y ansiedad por abreviar las palabras que tiene la lengua anglosajona, se lo acorta a “t-room”, una abreviatura que suena igual que la expresión “tea-room”, es decir, salón de té en inglés. Este sería el origen, según el escritor y sociólogo argentino Juan José Sebrelli (1997), de las “teteras” o baños públicos convertidos en lugares de encuentro entre varones. Ya en el primer relato homosexual de la literatura argentina, que también fue censurado, “La narración de la historia” (1959) de Carlos Correas, publicado por el Centro de estudiantes de la Facultad de Filosofía y

Letras, los personajes se encuentran en los baños de la estación ferroviaria Constitución. En este relato aparece tempranamente una conexión del dispositivo cine y baño en las prácticas homosexuales. Imágenes y cuerpos se acoplan y montan en la sala oscura del cine, como una especie de cuarto oscuro donde las elecciones de género y los cuerpos se ejercen libremente.

Ernesto llegó al cine y entró en la mitad de la primera película; se sentó al lado de un jovencito y por accidente se tocaron bruscamente las piernas. En el intervalo, Ernesto buscó bastante, casi desesperado. Fue al baño. En el hall del cine vio a un muchachito delgado, oriental; como un soldado asirio o babilónico o un esclavo al servicio del rey (Correa, 1959, p. 6).

A través del relato de viejos usuarios de teteras, Flavio Rapisardi y Alejandro Modarelli trazan en su investigación “Fiestas, baños y exilios”, un mapa muy completo de las “rutas inestables de yiro o peregrinación libidinal de las locas” en la vida cotidiana bajo la última dictadura militar, época en la cual “el verdadero auge era el de las teteras”. Los baños públicos eran estaciones obligadas del tránsito erótico en el que coincidían no solo las locas, sino también quienes formaban parte de las brigadas de moralidad: los policías y milicos. A diferencia de las prácticas artísticas, hacía tiempo que las prácticas homosexuales funcionaban en la clandestinidad. Allí funcionaba cierto sistema de pactos silenciosos y un código común: “Gestos, frases cortas, distribución de los espacios y gente que hacía de campana, generalmente voyeurs. Era todo silencioso, de sobreentendidos” (Modarelli y Rapisardi, 2019, p. 37). Y, en todo caso, quienes recordaban a los practicantes que todo tenía un límite, eran regentas de las teteras como la Lisette del grafiti “Ama y generala de las teteras” de la estación Belgrano R.

La capacidad desestructurante del deseo homosexual implicaba una subversión de lo urbano.¹⁴ Toda la ciudad podía ser escenario de aventuras y se volvía un gran teatro de operaciones desestabilizadoras. El peregrino de las teteras formaba “comunidades de paso” en un dominio urbano público a la vez marginal, oscuro y nauseabundo. No podían estar interesados, señalan los autores, en otro tipo de disputa cultural o legal que no fuese la derogación de los edictos policiales. Porque el precio altísimo que debían pagar, en muchos casos peor que pasar la noche en la comisaría, era volver pública su homosexualidad (*coming out*) ante su familia, es decir, una salida forzada del closet. Las “locas del Proceso” estaban lejos de cualquier forma de conciencia social u orgullo social, no pensaban en “congregarse en torno de una identidad comunitaria y hacer uso estratégico de ella para obtener reconocimiento por parte del mismo Estado heterosexista que nos bautizada con el nombre de la diferencia” (Modarelli y Rapisardi, 2019, p. 32).

14 Donde se evidencia la influencia de los debates instalados por grupos como el Frente de Liberación Homosexual, cuyos militantes habían logrado sumar la sexualidad a los debates políticos, y aquella consigna de uno de los grupos menos integracionistas como Eros, “no hay que liberar al heterosexual, sino liberar lo homosexual”, es decir, dejarlo fluir en el interior mismo del heterosexual.

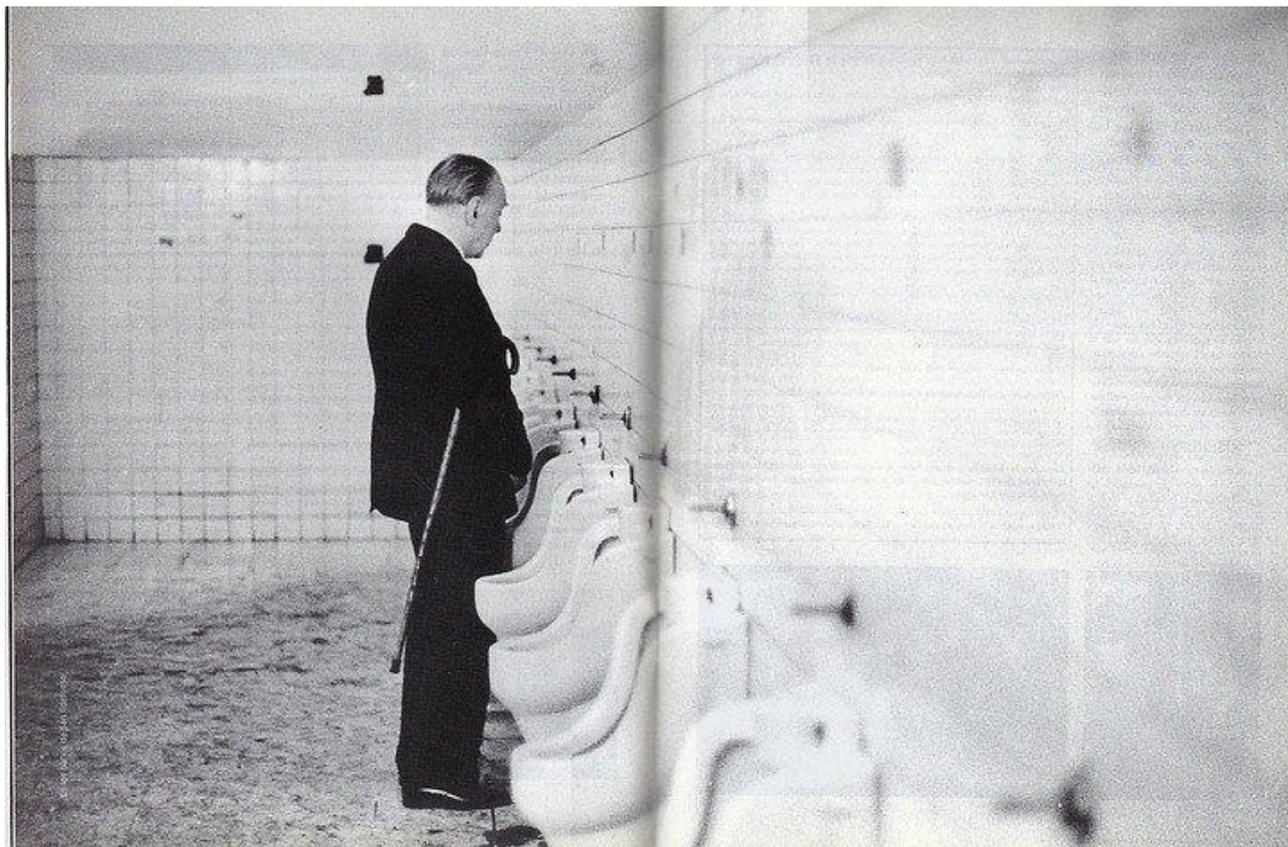


Imagen 5. *Baño Colegio de San Idelfonso*, Rogelio Cuéllar, 1973.

“Qué mira, envidioso”, “Siento orgullo”, “Aquí viene Araña”, “Pa la rubia, cuándo”, son solo algunas de las inscripciones en los carros que Borges (1930) lee como poesía o “yapas expresivas” en Evaristo Carriego. También las paredes azulejadas o no de los baños son y fueron siempre tierra fértil para las “flores corraloneras” de una escritura barroca.

Los restos de orines y de mierda, y como fondo el ruido del tren, avivaban los sentidos de los amantes de paso, que se apareaban contra natura entre las paredes de los retretes. No los detenía el intenso olor; al contrario, el tufo los ayudaba a separarse del mundo cotidiano. Así como los novios o esposos corrientes perfuman sus bendecidos placeres de rosas y jazmines que agonizan en floreros, los aventureros sarasas del baño de la estación cultivaban sobre la roña los capullos de su deseo clandestino (Modarelli, 2011, p 11).

Ya no en los ochentas, sino en los noventas, las teteras se vuelven un objeto estético en obras teatrales y literarias. *Al calor de la tetera* (1990), por ejemplo, es una pieza teatral escrita por Norberto Le Vatte y dirigida por Talo Atalante, que transcurre en un baño de hombres de una estación de trenes. El género de la obra está hecho a la medida de la recepción de la época respecto de la homosexualidad: el policial.¹⁵ Como tam-

¹⁵ El conflicto de la historia versa sobre la investigación del asesinato de un cura que había entrado a la tetera en busca de una experiencia sexual. Tomy, personaje interpretado por Mosquito Sancineto, se gana la vida vendiendo papel higiénico y jabón en el baño y casi no tiene parlamento en la obra. Su aspecto andrógino, sumado a una voz pronunciadamente grave y masculina, dejaban perplejo al público que quisiera encasillarlo. No obstante, es el testigo de todo lo que sucede en el baño y, cuando queda solo, las máscaras se caen y su personaje habla sobre todo lo que vio y escuchó.

bién muchas de las incontables escenas de sexo narradas en la novela *Un año sin amor* de Pablo Pérez, que lleva un diario de HIV, suceden en los baños. Desde los baños de los cines, por ejemplo, el cine Arte donde tienen relaciones “los tres encerrados en el escusado”, hasta los clásicos baños de Constitución “donde no había puesto más el pie desde la vez en que un policía de civil me detuvo y me dijo que no quería verme nunca más por ahí” (Pérez, 2018, p. 38).

Sin embargo, la transformación de los espacios públicos durante el salto modernizador del neoliberalismo, implicó la privatización del circuito sexual urbano y las teteras fueron reemplazadas por los brillantes espacios interiores de los toilettes de los shoppings con menos escondites y siempre vigilados. Para Modarelli y Rapisardi, ni la coacción, el legalismo policial o el SIDA terminaron con las teteras, sino el libre mercado que al descubrir la potencialidad de negocios en el interior del mundo homosexual hizo de ellos nuevos ciudadanos. Aparecieron los *sex-shops*, las cabinas individuales, distintas formas de captura del mercado de aquellos circuitos del goce. Al mismo tiempo surgieron sustitutos de las teteras y sus orgías gratuitas: los “túneles” en los boliches y megadiscos, los *dark-rooms* (cuartos oscuros, en este caso, ambientes literalmente con poca luz en reservados de los boliches).

Un factor relevante es la emergencia de otro “tipo de disidente sexual”. Ya no el sodomita burgués que hacía escapadas a los bajos fondos de la ciudad y no se atrevía a nombrar su deseo “invertido” -Oscar Wilde o Jean Genet, Correas podríamos agregar-, sino el *gay* norteamericano que se hace público en los medios de comunicación masiva y en los discursos políticos. Tampoco el modelo perlongheriano de la mariquita escandalosa que subvierte, sino el *gay* viril sobreadaptado que ya no invade el espacio público con sus prácticas sino que tiene sitios destinados exclusivamente para ejercerlas. Así y todo, el ocaso de las teteras no implica la desaparición de su práctica que no suplen del todo otras instancias de sexo urbano rentado.

§5

Baño Revolution

“Robate todos los carteles, los va a usar de souvenir”

Baño Revolution, Syd Krochmalny y Nacho Marciano



Imagen 6. *Baño Revolution*, Syd Krochmalny, 2009.

¿Decirlo o no decirlo? Hace aproximadamente un año me ocurrió lo siguiente: entré en el baño de un café de la calle Callao... En las paredes había dibujos e inscripciones. Pero aquel deseo delirante nunca me hubiera atravesado como un aguijón envenenado de no haber palpado por azar un lápiz en mi bolsillo. Un lápiz de color.

Encerrado, aislado, con la seguridad de que nadie me veía, en una especie de intimidad... el murmullo del agua me susurraba: hazlo, hazlo, hazlo, saqué el lápiz. Moje la punta con la saliva. Escribí algo en la pared, en la parte superior para que fuera más difícil borrarlo, escribí algo en español, ¡bah! Completamente anodino, del género de: “Señoras y señores tengan la bondad de...” (Gombrowicz, 2006, p. 145).

La confesión, en la entrada del día Jueves del *Diario argentino*, termina con aquel sentimiento “raro y embriagador” que proviene de “la terrible evidencia del escrito que está allá en la pared unido al absoluto secreto del autor”, porque se nos revela su artífice: Witold Gombrowicz. Pero nos presenta esa multiplicidad de sensaciones que pone en juego el baño como escenario de escritura. Es curioso que en la práctica de una escritura clandestina vuelva justamente esa división “señoras y señores”, que está del lado de la ley (en las

puertas de ingreso a los baños). Al igual que en la obra de Plate, *El Baño*, lo que había sido intervenido era el interior del baño, no así las siluetas de “damas y caballeros” que dividían las puertas de ingreso. Esa división que había permanecido intocada y naturalizada es la que pusieron en cuestión un grupo de artistas vinculados a la carrera de sociología con una acción en el hall y en el baño del segundo piso del edificio de Marcelo T. de Alvear de la Facultad de Ciencias Sociales (UBA). Intervinieron, en abril del año 2009, todos los baños de la facultad y realizaron diferentes acciones en torno a esa intervención a la que llamaron *Baño Revolution*. Bajo la dirección de Syd Krochmanly, el eje de la propuesta consistió en problematizar una forma de clasificación, que es la división de los baños entre “baños de hombres” y “baños de mujeres”. Pero, ¿cómo trabaja esa división?

En “Basura y género. Mear/Cagar Masculino/Femenino”, ensayo cuya lectura bien podría haber inspirado la intervención artística, Paul B. Preciado (2006) analiza el baño como una de las más discretas y efectivas “tecnologías de género”, en tanto participan en la producción de masculinidades y feminidades. Los baños públicos, instituciones burguesas que fueron pensados como espacios de gestión de la basura corporal en los espacios públicos de las ciudades europeas a partir del siglo XIX, se convirtieron progresivamente en “cabinas de vigilancia de género”. No casualmente la nueva disciplina fecal impuesta a la burguesía es contemporánea del establecimiento de nuevos códigos conyugales y domésticos. Los baños públicos, en ese sentido, son efecto de la redefinición espacial de los géneros y, sobre todo, cómplices de la normalización de la heterosexualidad y la patologización de la homosexualidad. Así, afirma Preciado, “en el siglo XX, los retretes se vuelven auténticas células públicas de inspección en las que se evalúa la adecuación de cada cuerpo a los códigos vigentes de masculinidad y femineidad (p. 33).”

Dos lógicas opuestas dominan los baños de señoras y caballeros, a partir de ese signo en la puerta que es una interpretación de género, bigote o flor, sombrero o pamelita, silueta con traje o con vestido. El baño de señoras es la reproducción de un espacio doméstico en medio del espacio público y opera como un mini-panóptico en el que las mujeres vigilan colectivamente su grado de feminidad heterosexual. Las cabinas que son habitaciones de 1 x 1,50 metros cuadrados, como una parodia del orden doméstico, preservan la desnudez de la mirada del otro. La feminidad se produce justamente por la sustracción de toda función fisiológica de la mirada pública. Por otra parte, el váter femenino reúne dos funciones diferenciadas tanto por su consistencia (sólido/líquido) como por su punto anatómico de evacuación (conducto urinario/ano), bajo una misma postura y un mismo gesto: femenino equivale a sentado.

Por el contrario, en el baño de hombres, la única ley arquitectónica común es la separación de funciones: mear de pie en el urinario y cagar sentado en el inodoro. La producción eficaz de la masculinidad heterosexual depende de la separación imperativa de genitalidad y analidad. A diferencia de las cabinas enclaustradas del baño de mujeres, los urinarios están en espacios abiertos a la mirada colectiva. La actividad cultural de orinar de pie públicamente es, según Preciado, “una de las performances constitutivas de la masculinidad heterosexual moderna (p. 36)”. Sumado a que se intensifican las leyes de visibilidad y posición erecta

que tradicionalmente definían el espacio público como espacio de masculinidad. En cambio, lo que es preciso preservar de la mirada y tentación homosexual es el orificio del ano, para ello están los inodoros, símbolos de feminidad sentada. En ese sentido, las teteras funcionan como una puesta en suspenso y crisis de esa separación entre ano y genitales propia de la producción de masculinidades. Los urinarios, gracias a la generosa publicidad de miembros, sirven como invitación a mezclar lo que la arquitectura había separado.



Imagen 7. *Xuxa*, Marcelo Pombo, 1993.

Si tomamos en consideración exclusivamente las medidas, cuando el artista argentino Marcelo Pombo afirmaba en los años noventa que su arte era el del metro cuadrado –todo lo que le importa es lo que está a su más inmediato alcance–, podríamos pensar que el suyo era un arte de cabina de baño. La frase no solo refiere al modelo del “artista de artistas” (característico de los noventa en Argentina) cuyo trabajo se dirige exclusivamente a sus artistas amigos, como señala Claudio Iglesias, sino también al tratamiento de lo “a la mano”.¹⁶ Deshechos, residuos de la cultura, son sus materiales de trabajo. No se trata de aprisionar mierda en una lata y afirmar en ese gesto la soberanía del artista, sino de mostrar lo elevado en lo bajo, lo sacro en lo profano, una distancia que salva la mano al vincular corazón y mente. A diferencia del salón de Sarmiento donde pinta la famosa frase, estos mundos privados e íntimos –la devoción por artistas pop como Xuxa o Michael Jackson– son elaborados con técnicas y materiales domésticos y rompen el contexto al ser exhibidos públicamente. Si bien los salones o livings suelen ser el destino de las obras de arte fuera de los museos, en este caso, lo que pasa al living es una habitación adolescente impudorosa.

Los artistas de *Baño Revolution* taparon los carteles que dicen en un caso “damas” y en otro “caballeros” y los sustituyeron por signos e imágenes humanas que sugieren múltiples identidades sexuales. La consigna era la demanda de “baños universales”. Se podría pensar que la experiencia de una cabina individual de un

16 Iglesias, Claudio. (15 de julio de 2012) El cielo del arte, *Suplemento Radar* Página 12. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-8079-2012-07-15.html>

baño público es una instancia proclive para que la conciencia se encuentre consigo misma. Y que en esa comunión, sin la mediación humana con la divinidad como en el confesionario, el ser humano se encuentra con el universal que iguala horizontalmente a toda la humanidad. La universalidad pretendida por la Ilustración se da en el baño: mear y cagar es tan propio del rey como del esclavo.

§6

***Shit storm* o linchamiento digital**

Imagen 8. Instalación “*Diarios del odio*”, Roberto Jacoby, 2014.

Cincuenta años después del “Antihappening o el happening para un jabalí difunto”, el artista argentino Roberto Jacoby junto a Syd Krochmalny vuelve a ser noticia por trabajar con ella. Pero, así como en 1966 en el contexto del arte de medios creaba una falsa noticia que era levantada por los medios –una gacetilla de prensa con fotos y la descripción de un happening que no había sucedido– y revelaba la forma en que los medios de comunicación construyen aquello que los lectores toman como hechos; en este caso, su material son los comentarios de lectores que acompañan las noticias de los diarios en su versión digital, principalmente La Nación y Clarín. La obra titulada *Los diarios del odio* consiste en una instalación de dos paredes en L donde aparecen pintadas las frases de los foristas: “loka”, “viuda negra”, “salgamos a la calle con armas en las manos”. Se presentó estratégicamente en la Casa de la Cultura del Fondo Nacional de las Artes, es decir, la casa de Victoria Ocampo y sede original de la revista Sur en el paquete Barrio Parque.

El anglicismo *shitstorm* (literalmente “tormenta de mierda”) hace referencia a un aluvión de críticas, a menudo insultantes o con intención de humillar, que se desencadena a raíz de la publicación de algún comentario en medios o redes sociales. Es dentro de este género, una verborragia que es tanto hemorragia –sangra por la herida– como diarrea –es incontinente–, que podemos ubicar a la catarata de posteos de

los foristas. Lejos están de aquellos lectores de principio de siglo XX, cuyos comentarios señalaba Walter Benjamin eran incorporados en los diarios soviéticos como un modo de formar futuros escritores. Y más alejados aun de los salones literarios a mediados del siglo XVIII, donde la burguesía se entrenó como clase para entrar en la política. Los foros, en cambio, son estos salones contemporáneos donde pareciera que es posible permanecer “fuera” de la política y adentro al mismo tiempo.

“MATEN AL PESCADO Y A LA YEGUA”, “Peronchos”, “Quebrar el tejido social”, “MOROCHO ARGENTINO = VIOLENCIA”, “K-BEZA”, ¿quién habla así? Algunos de los firmantes, la obra no los incluye, son: “serafin_de_ano”, “HossDuran”, “angel_1971”, “marat1789”. Este último, hasta la fecha, ha publicado en el diario La Nación un total de 6089 comentarios. Es lo único que podemos saber del usuario. El lugar de enunciación de los foristas es por definición anónimo. Son identidades virtuales protegidas por la contraseña de una cuenta. A partir de ese margen de sombra, los lectores que realizan comentarios en medios o redes sociales se sienten autorizados para juzgar cualquier cosa. Todo lo contrario al *Niño Mierda*, personaje creado por Lux Linder y M. Fernández Rajoy, que enumera hechos cotidianos sucedidos durante la dictadura. ¿Quién es el Niño Mierda? Es un sujeto desautorizado para hablar de la dictadura porque en su familia no hay desaparecidos ni sobrevivientes de un campo de concentración. Sin querer, señala Silvia Schwarzbock en *Los Espantos*, queda del lado de los vencedores, es decir, los representantes del poder económico y la vida de derecha, con la maldición de tener un desconocimiento absoluto de la vida de izquierda.¹⁷ Así como el enemigo administraba la victoria disfrazándola de derrota y manteniendo el silencio, en los foros se despachan y dan rienda suelta a su odio e irracionalidad.

Pero ¿cómo hablan cuando pueden decirlo todo? Josefina Ludmer señalaba en la gauchesca el uso del cuerpo del gaucho para la milicia y de la lengua para la literatura, hay también aquí un uso de la lengua del “negro” aplicada contra sí mismo. Hablar la lengua del otro, el mal hablado, para referirse a él y descalificarlo, es posible porque el letrado puede llevar esa oralidad a la escritura y adueñarse de ella. Pero cuando la oralidad ingresa a la escritura la violenta, “kk”, no la respeta. Su fuerza también está en que, dentro de la oralidad, toca palabras “subidas de tono”. Sin embargo, se trata de una lengua que solo toca de oído, porque “no tiene calle”, sino más bien teclado. Su virtualidad le permite estar desencarnado y serlo en sus comentarios.¹⁸ Llama la atención también que, desde discursos higienistas, son una cloaca: “negros de mierda”. Hablan literalmente para el culo, el habla se desplaza de la boca al ano, se aleja de la cabeza y sale por las partes inferiores del cuerpo. Pareciera que comentarios en las redes sociales ejercen una función de purificación que tanto los griegos como los romanos le otorgaban al teatro, y podríamos agregar, al baño.

17 Silvia Schwarzbock propone pensar en *Los Espantos* la relación entre estética y derrota en la posdictadura, como concepto estético cuya representación demanda para ser leído una estética de lo explícito. “El Niño Mierda no conoce al Pueblo irrepresentable y sublime portador de otra vida, sino al Pueblo representado que vota y se convierte en número” (Schwarzbock, 2016, p. 51).

18 “Los fragmentos elegidos” —señalan Roberto Jacoby y Syd Krochamalny en el epílogo— “rastrean específicamente aquellos núcleos discursivos donde se produce la deshumanización de sectores enteros de la sociedad argentina.”

En el ensayo “La literatura y el odio”, Gabriel Giorgi (2018) señala que el odio es inseparable de una transformación de los modos de escribir, de las tecnologías y sus públicos. En ese sentido, los *Diarios del odio* registran con ese reconocible “goce en el juego verbal” un desplazamiento o una reinención, “no necesariamente emancipadora ni liberadora, de lo democrático que implica el derecho a la libre expresión”. El ejercicio de ese derecho está desde la modernidad ligado al diario, como espacio donde se forma y articula la esfera de la opinión pública. ¿Qué es posible escribir en público? ¿cuál es el límite de lo decible de una época? Los comentarios de los lectores que incluye la obra, al haber sido admitidos por los portales de los diarios muestran los límites de lo que se puede decir y publicar. La pregunta por lo literario, señala Giorgi, emerge aquí, justamente, “en el momento de transformación de circuitos y tecnologías de lo escrito”.

Hay ciertas denominaciones como “republiketa”, “gronchópolis”, “argenzuela”, “la kamporonga” alentadas por un tono contagioso que configuran un enemigo en común. Esa comunidad del odio es efecto de divisiones y antagonismos de clase “morocho”, animalizaciones “la yegua” y “el pescado”, de raza “negros de mierda”, y de género. Por agregación o acumulación los comentarios van creando una misma bolsa o común denominador trabajada por el odio compartido que se ejerce desde los distintos aportes de individuos privados. Ese resentimiento que es capaz de descalificar al otro, se mantiene incapaz de nombrar a un “nosotros”. Para Kant, más allá de ser individual, todo juicio estético pretende la aprobación universal. Se trata de una necesidad subjetiva pero que es representada como objetiva bajo la suposición de un sentido común. A través del sentimiento de placer o displacer, y no por medio de conceptos, quien juzga puede determinar con validez universal qué place o qué disgusta. Este cuarto momento del juicio de gusto, según la modalidad de la satisfacción en los objetos, permitiría fundamentar esta comunidad del “disgusto”. Si en algo coinciden es en aquellos sujetos/objetos que detestan. El sujeto al sentir de qué modo es afectado por esas representaciones, “negros”, “yegua”, les une la sensación de satisfacción. Como no es un juicio de conocimiento que refiere al objeto a través de conceptos, sino uno estético, poco importa si “MOROCHO ARGENTINO igual VIOLENCIA” es lógico a pesar de presentarse como una ecuación.

La operación de traer el espacio virtual del foro al material del mural que realiza la instalación *Diarios del odio* implica un desplazamiento de soporte. Se trata de una técnica de distanciamiento que Jameson (2013) señala en la obra de Brecht, esto es, la operación de exponer un conflicto actual a través de una tecnología anterior. En el caso de Brecht, mostrar el capitalismo a través de formas precapitalistas. La pintada de Sarmiento, que analizamos al comienzo, sería un buen ejemplo de ello al transponer una frase de la página a la piedra. Los comentarios de los foros se presentan visualmente como un largo pergamino desplegable hacia arriba y hacia abajo. La red social *Facebook*, por ejemplo, refiere a su plantilla como muro. Es notable cómo las nuevas tecnologías virtuales se sirven de las anteriores como referencia: metáforas marítimas (navegar en Internet, puertos USB) o de la tecnología del libro (páginas web). Las páginas web de los diarios están más próxima a los rollos o pergaminos que a la tecnología posterior del códex y en pliegos de los libros. *Diarios del odio* trabaja literalmente sobre la idea de muro con las dos paredes en forma de L.

Pero lo interesante es que, en este desplazamiento de los comentarios virtuales a la pintada, se politiza y activa forzosamente pero sin violencia a un sujeto que en general se sostiene como “apolítico” y meramente espectador. La puesta en escena y en pared de los comentarios inscribe lo escrito en lo público. La escritura se sitúa de otro modo. No solo porque los comentarios reunidos muestran un “nosotros” organizado por un sentido común del disgusto y del odio, sino también porque el gesto de la pintada a mano alzada politiza lo escrito.

En ese sentido, la frontera de clases en el color que actúa en “negros de mierda”, es recuperada en *Diarios del odio* a través del negro de la carbonilla que fue el material con el que las frases fueron escritas en los bastidores blancos. A diferencia del público que escribió las paredes en *El Baño* de Plate, en este caso fueron amigos de los artistas quienes colaboraron en la fabricación del mural dejando la impronta de caligrafías y tamaños de letras desiguales que le dan entidad visual al coro de voces virtuales. La carbonilla como material, además de ser sucio y quemado, es volátil y efímero como las opiniones. Para Jacoby, en cambio, “el primer dibujo de la humanidad está hecho con la carbonilla, esto tenía el sentido de mostrar el primitivismo y la barbarie del supuesto civilizado”. Sarmiento también utilizó el carbón para la primera pintada política argentina.

Bibliografía

- AA. VV. (2014). *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Barthes, R. (2015). *El grado cero de la escritura*. Siglo XXI.
- Bennet, T. (1995). *The birth of the museum*. Routledge.
- Borges, J. L. (1965). *Evaristo Carriego*. Emecé.
- Correas, C. (1959). La narración de la historia, *Centro Revista del Centro de Estudiantes de Filosofía y Letras*, 14.
- Echeverría, E. (1958). *El Matadero*. Ediciones Peuser.
- Derrida, J. (1998). Firma, acontecimiento y contexto. *Márgenes de la filosofía*. Editorial Cátedra.
- Habermas, J. (1997). *Historia y crítica de la opinión pública*. Ediciones G. Gili.
- Foucault, M. (2017). Esto no es una pipa. Eterna Cadencia.
- Foucault, M. (2018). *La arqueología del saber*. Siglo XXI.
- Giorgi, G. (2018). La literatura y el odio. Escrituras públicas y guerras de subjetividad. *Revista Transas*. En línea: <https://www.revistatransas.com/2018/03/29/la-literatura-y-el-odio-escrituras-publicas-y-guerras-de-subjetividad/>.

- Giorgi, G. y Kiffer, A. (2020). *Las vueltas del odio*. Eterna Cadencia.
- Gombrowicz, W. (2006). *Diario argentino*. Adriana Hidalgo.
- Jameson, F. (2013). *Brecht y el método*. Manantial.
- Kant, I. (2011). *Crítica del Juicio*. Editorial Tecnos. Traducción de Manuel García Morente.
- Lacan, J. (2012). *Hablo a las paredes*. Editorial Paidós.
- Liernur, F. y Aliata, F. (2004). *Diccionario de Arquitectura en la Argentina. Estilos, obras, biografías, instituciones, ciudades*. Clarín.
- Malosetti Costa, L. (1995). Los desnudos de Prilidiano Pueyrredón como punto de tensión entre lo público y lo privado”, *El arte entre lo público y lo privado. VI Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*. Buenos Aires: CAIA.
- Modarelli, A. (2011). *Rosa Prepucio*. Editorial Mansalva.
- Modarelli, A. y Rapisardi, F. (2019). *Baños, fiestas y exilios*. Editorial Página 12.
- Piglia, R. (1980). Notas sobre Facundo. Punto de Vista, III (8).
- Piglia, R. (1998). Sarmiento escritor. *Filología*, XXXI.
- Pérez, P. (2018). *Un año sin amor*. Blatt Ríos.
- Preciado, P. (2017). *El museo apagado: pornografía, arquitectura, neoliberalismo*. MALBA. Colección POSMUSEO.
- Sarmiento, D. (2009). *Facundo*. EDUVIM.
- Schvartzman, J. (1996). Facundo y la lucha por el sentido. *Microcríticas*. Biblos.
- Schwarzbock, S. (2016). *Los Espantos*. Cuarenta Ríos.
- Sebreli, J. (1997). Historia secreta de los homosexuales. *Escritos sobre escritos: ciudades bajo ciudades*. Sudamericana.
- Viñas, D. (2017). *Literatura argentina y realidad política*. Santiago Arcos.