

Las heterotopías queer de Alberto Greco

Fernando Davis (LABIAL - UNLP)

Arte vivo

Quisiera partir de esta imagen. Se trata del único registro fotográfico existente de una acción realizada por el artista argentino Alberto Greco en las calles de París, en marzo de 1962. En la fotografía vemos, de pie y mirando a la cámara, al artista, también argentino, Alberto Heredia. Greco, agachado, dibuja un círculo de tiza sobre la calle, alrededor de su amigo, mientras sostiene un cartel, donde leemos, en francés y español: "Première EXPOSITION Arte VIVO de A. GRECO".



Unos meses antes, Greco había iniciado sus propuestas de “arte vivo” con la exposición de 30 ratas en una galería parisina, como parte de su participación en una muestra colectiva.¹ Pero la nueva acción se postulada como la *primera exposición* de arte vivo (es decir, dedicada enteramente a esta práctica) y tenía como escenario, no ya la galería o cualquier otro espacio artístico institucional, sino la calle. Según los relatos existentes de este episodio, en su inusual “exposición”, Greco firmó y rodeó con un círculo de tiza a personas, objetos y situaciones. Este dispositivo (el círculo de tiza y la firma) volverá a reiterarse en sucesivas acciones de Greco y constituirá incluso una suerte de “identidad visual” de sus Vivo-Dito, si bien los señalamientos del artista adoptaron otras muchas estrategias y formatos. Mencionaré algunas de ellas: hacerse fotografiar con un cartel con su firma junto a personas u objetos, convocar a un “momento Vivo-Dito” en un viaje a pie en el metro de Madrid o a un espectáculo en la galería Bonino de Buenos Aires,² señalar el pueblo de Piedralaves, en la provincia española de Ávila, con un extenso rollo de papel o “firmar” a Jackie Kennedy, con un simple movimiento de su dedo en el aire, en la Quinta Avenida de Nueva York. Como se desprende de esta acotada enumeración, el “arte vivo” supuso en Greco la invención de un dispositivo nómada que adoptó formas múltiples y superpuestas de intervención, más que la única estrategia del círculo de tiza (aunque esta constituyó, sin lugar a dudas, su práctica más reiterada). Me interesa pensar esta estrategia nómada de Greco como un dispositivo *queer*, cuyo desarrollo es indisociable de la experiencia del desplazamiento y la deriva del cuerpo (de su extravío, de la errancia de sus límites, de sus posibilidades de autoinvención).

En julio de 1962, varios meses después de su “Prèmiere EXPOSITION” en las calles de París y de paso por la ciudad de Génova, Greco acuñó el concepto de “vivo dito” (dedo vivo) para referirse a sus acciones de arte vivo y empapeló varios muros con su “Manifiesto Dito dell’arte Vivo”. Allí argumentaba:

El arte vivo es la aventura de lo real. El artista enseñará a ver no con el cuadro sino con el dedo. Enseñará a ver nuevamente aquello que sucede en la calle [...] Deberíamos meternos en contacto directo con los elementos vivos de nuestra realidad: movimiento, tiempo, gente, conversaciones, olores, rumores, lugares, situaciones.

Desde la acción de señalar los cuerpos y el entorno, el Vivo-Dito de Greco llamaba a afectar y desorganizar los sentidos normalizados del cotidiano. El arte vivo estaba lejos de ser una mera postulación de los acontecimientos de la calle como “arte”, por el contrario, se trataba de una estrategia que apuntaba a interrumpir o desplazar

¹ Se trató de la exposición *Curatela Manes y 30 Argentinos de la Nueva Generación*, inaugurada en la galería Creuze-Messine a finales de enero o comienzos de febrero de 1962 y organizada por la crítica y artista francesa Germaine Derbecq, esposa de Pablo Curatela Manes. A apenas 10 minutos de la inauguración de la muestra, Greco apareció con su obra de arte vivo, *30 ratas de la nueva generación* (una obvia ironía al título de la exposición), que tuvo que retirar al día siguiente por exigencia del dueño de la galería, debido al olor de los animales. Francisco Rivas describe este episodio en “Alberto Greco [1931-1965]. La novela de su vida y el sentido de su muerte”, *Alberto Greco*, Valencia, Instituto Valenciano de Arte Moderno y Fundación Cultural Mapfre Vida, 1991, p. 200.

² Espectáculo que contó con la participación del conocido bailarín Antonio Gades y se vio trasladado a la plaza San Martín, próxima a la galería, por la masiva concurrencia de gente.

transitoriamente, en el efecto dislocatorio y de extrañamiento que habilitaba, las dinámicas naturalizadas del espacio de la calle, los órdenes de poder inscriptos en la circulación y rutinas de los cuerpos. Para Greco, como para muchos y muchas artistas de su generación, el arte debía desbordar sus cercos institucionales y extenderse a la vida, para volverse una estrategia desde donde afectar y transformar las condiciones de existencia y movilizar la invención de nuevas formas de subjetivación. En tal sentido, el Vivo-Dito, según argumentaba Greco, constituía “una actitud artística más que una serie de normas estéticas”. El círculo de tiza (aunque precario en su materialidad y destinado a una permanencia efímera) puede pensarse como un dispositivo que “recorta” y “desmarca” un fragmento de esa realidad cotidiana para deshabituarlo,³ que “suspende” y habilita, en la temporalidad rutinaria y naturalizada del tiempo de la ciudad, un tiempo otro. El círculo de tiza traza una suerte de “contra-espacio” *heterotópico*, provisorio e impermanente, superpuesto al espacio de la calle e incompatible con sus lógicas. Un espacio que puede pensarse como “contra-productivo”, en tanto suspende o desplaza las mecánicas disciplinarias que el orden de la ciudad produce y organiza.

Heterotopías

Entre 1966 y 1967, Michel Foucault utilizó el concepto de heterotopías en dos ocasiones: en una charla radial titulada, precisamente, “Las heterotopías” y en la conferencia “Espacios diferentes”, dictada en el Círculo de Estudios Arquitectónicos de París.⁴ A diferencia de las utopías (emplazamientos sin lugar real), Foucault caracterizó a las heterotopías como lugares reales o efectivos:

“especies de contra-emplazamientos, especies de utopías efectivamente realizadas en las cuales los emplazamientos reales [...] son a la vez representados, impugnados e invertidos, especies de lugares que están fuera de todos los lugares, aunque sin embargo sean efectivamente localizables”.⁵

Se trata de “espacios otros” o “contra-espacios” (en palabras de Foucault) en los que se yuxtaponen varios emplazamientos incompatibles o contradictorios, como en el teatro o el jardín. En ocasiones constituyen lugares transitorios, de paso o de reposo, que interrumpen o suspenden, provisoriamente, las normas que rigen un determinado lugar, espacio-tiempos acumulativos que superponen y contienen temporalidades

³ En relación con el concepto de “deshabitación” como estrategia de la vanguardia en los sesenta, véase su desarrollo en Ana Longoni, “El deshabitador. Ricardo Carreira en los inicios del conceptualismo argentino”, en: Viviana Usubiaga y Ana Longoni, *Arte y literatura en la Argentina del siglo XX*, Buenos Aires, Fundación Espigas y Telefónica, 2006.

⁴ Ambos textos se encuentran publicados en Michel Foucault. *El cuerpo utópico. Las heterotopías*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2010. En un sentido diferente, el concepto de heterotopía también aparece mencionado en 1966 en el prefacio de *Las palabras y las cosas*, a propósito de la referencia a la enciclopedia china ficcionada por Borges en “El idioma analítico de John Wilkins”. Escribe Foucault: “Las *heterotopías* inquietan, sin duda porque minan secretamente el lenguaje, porque impiden nombrar esto y aquello, porque rompen los nombres comunes o los enmarañan, porque arruinan de antemano la ‘sintaxis’ y no sólo la que construye las frases –aquella menos evidente que hace ‘mantenerse juntas’ (unas al otro lado o frente de otras) a las palabras y a las cosas” (Michel Foucault. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, México D.F., Siglo XXI, 1998, p. 3).

⁵ Foucault, op. cit., 2010, p. 70.

diversas (como el museo, la biblioteca o el archivo), o vinculados a recortes de tiempo pasajeros (como las fiestas, las ferias o los viajes). Foucault llama “heterocronías” a estos recortes de tiempo que las heterotopías abren.⁶ Foucault también propuso una analítica, una descripción genealógica sistemática de las heterotopías, que llamó “heteropatología”.

Foucault desarrolló sus planteamientos en torno a las heterotopías en los mismos años en que iniciaba sus investigaciones acerca de la espacialización del poder. En 1976, un año después de la publicación de *Vigilar y castigar*, Foucault mencionó haber conocido *El Panóptico* de Jeremy Bentham (publicado en 1791), cuando estudiaba los orígenes de la medicina clínica y se proponía analizar la arquitectura de los hospitales de la segunda mitad del siglo XVIII.⁷ En esta misma entrevista evocaba su conferencia de 1967 sobre las heterotopías y se refería a “escribir toda una ‘historia de los espacios’ - que sería a la vez toda una ‘historia de los poderes’-, desde las grandes estrategias de la geopolítica hasta las pequeñas tácticas del hábitat, de la arquitectura institucional, de la sala de clase, o de la organización hospitalaria, pasando por las implantaciones económico-políticas”.⁸

Estudiar las formas de espacialización del poder implica entender los espacios que ocupamos, las arquitecturas y emplazamientos, como tecnologías que operan en la producción de cuerpos y subjetividades. En este sentido, las heterotopías, como me interesa pensarlas aquí, involucran la posibilidad de alterar o abrir una fisura en dichos órdenes de poder, interrumpiendo, desplazando o invirtiendo la productividad disciplinaria de los espacios que ocupamos. Constituyen formas de invención y contraproductivización a través de las cuales diversos emplazamientos son susceptibles de ser apropiados u ocupados en una dirección que tensiona o desvía sus usos corrientes o naturalizados.⁹

Los análisis de Foucault fueron retomados y complejizados por distintos investigadores como José Miguel Cortés, Didier Eribon, Jack Halberstam, Angela Jones y Paul B. Preciado,¹⁰ entre muchos otros, que situaron la pregunta acerca de la espacialización

⁶ *Ibíd.*, p. 76.

⁷ En 1963, años antes de utilizar el concepto de “heterotopía”, Foucault publicó *El nacimiento de la clínica. Una arqueología de la mirada médica* (Buenos Aires, Siglo XXI, 2003). Allí se refiere a la espacialización del cuerpo y de la enfermedad que construye la mirada médica. Seguramente Foucault conoció el concepto de heterotopía a partir de su utilización en el siglo XIX por la Academia Médica de París. A partir de los estudios sobre tumores de Lébert, esta institución había acuñado el concepto de heterotopía para hacer referencia a un tejido o a un órgano ubicados en un lugar que no les es propio.

⁸ “El ojo del poder. Conversación con Michel Foucault”. Prólogo a Jeremy Bentham. *El Panóptico*, Puebla, Premià Editora, 1989, p. 14.

⁹ La idea de contraproductivización parte de la concepción del poder de Foucault, para quien el poder es fundamentalmente productivo (el poder produce cuerpos, subjetividades, efectos de verdad). En el análisis foucaultiano no existe un “afuera” del poder, sino resistencias que operan mediante estrategias de contraproductivización o formas de contradisciplina que desvían, impugnan, tuercen, desplazan, interrumpen, su productividad disciplinaria.

¹⁰ José Miguel G. Cortés. *Políticas del espacio. Arquitectura, género y control social*, Barcelona, IAAC, 2006; Didier Eribon. *Reflexiones sobre la cuestión gay*, Barcelona, Anagrama, 2001; Jack Halberstam. *In a Queer Time and Place. Transgender Bodies, Subcultural Lives*, Nueva York, New York University Press, 2005; Angela Jones. “Queer Heterotopias: Homonormativity and the Future of Queerness”, en: *InterAlia. A Journal of Queer Studies* nº 4, 2009: http://www.interalia.org.pl/en/artykuly/2009_4/13_queer_heterotopias_homonormativity_and_the_future_of_queerness.htm; Paul B. Preciado. “Cartografías queer: el flâneur perverso, la lesbiana topofóbica y la puta multicartográfica, o como hacer una cartografía ‘zorra’ con Annie Sprinkle”, en: José Miguel G.

del poder en los modos a través de los cuales el poder produce cuerpos y subjetividades sexogenéricas, pero asimismo en torno a las posibilidades de resistencias contempladas en la misma perspectiva foucaultiana, que supone que toda tecnología de poder es susceptible de ser apropiada crítica y políticamente, e invertida o desviada de sus usos normalizados. Es posible hablar de “heterotopías queer” para hacer referencia a la invención de “contra-espacios” que interfieren las mecánicas heteronormadas de productivización disciplinaria de los lugares que ocupamos y, por lo tanto, los modos en que estos operan en la producción biopolítica de cuerpos y subjetividades.

El *flâneur* puto

Toda la producción de Greco aparece atravesada por la experiencia del viaje, por las condiciones de extravío y discontinuidad que supone el viajar, en cuanto desplazamiento geográfico y simbólico en el que las coordenadas que referencian y ordenan el paisaje cotidiano se ven afectadas y desorientadas en la estabilidad de sus marcos de sentido, pero también por la deriva dislocatoria del artista migrante que no solo desplaza en el viaje sus rutinas domiciliadas, sino que a la vez descentra y trastorna las del lugar de destino.¹¹ Enumero rápidamente los viajes de Greco: en 1950 viajó junto a la artista Marta Gavensky por el altiplano andino. En 1954 viajó a París con una beca otorgada por el gobierno francés para continuar sus estudios de pintura y se quedó allí hasta 1956. Alternó su estancia parisina con viajes a Italia y Austria (en 1955) y a Arlés y Londres (en 1956). También en 1956 regresó a Buenos Aires y en 1957 se fue a Brasil y se estableció en Río de Janeiro. En 1958 viajó a São Paulo y, más tarde, volvió a Buenos Aires, donde permaneció hasta finales de 1961, cuando volvió a viajar a París. Durante 1962 vivió en París, pero también visitó las ciudades de Génova y Venecia y se instaló más tarde en Roma. En 1963 se instaló en Madrid, alternando su estancia por períodos que pasó en Piedralaves. Ese mismo año viajó también a Lisboa, Galicia y París. En 1964 vivió en Madrid, viajó a Canarias, a Buenos Aires y, a final de año, a Nueva York. En mayo de 1965 volvió a España. Viajó a Ibiza, Madrid y Barcelona, ciudad en la que se suicidó en octubre de 1965.

La experiencia del viaje, en Greco, supone una situación de desterritorialización, en la que el cuerpo y la subjetividad son descentrados, puestos fuera de sí, extraviados respecto de sus límites, de sus enclaves identitarios estables. El viaje se presenta en Greco como una experiencia de extrañamiento radical, desde la que se articula la doble apuesta por desafiar los órdenes disciplinarios del cuerpo y la posibilidad de la autoinvención de sí mismo. Desde esta perspectiva, me parece posible pensar la producción de Greco, la errancia de los límites de la pintura informalista que deriva en

Cortés (dir.). *Cartografías disidentes*, Barcelona, SEACEX, 2008; Paul B. Preciado. *Pornotopía. Arquitectura y sexualidad en “Playboy” durante la guerra fría*, Barcelona, Anagrama, 2010.

¹¹ Véase Ana Longoni. “Artista mendigo / artista turista: migraciones descentradas”, en: Cuauhtémoc Medina (ed.). *Sur, sur, sur, sur. VII Simposio Internacional de Teoría sobre Arte Contemporáneo*, México D.F., Patronato de Arte Contemporáneo, 2010.

el Vivo-Dito, en relación con la experiencia de extravío y desterritorialización de los límites del cuerpo que implica el viajar.¹²

Pero a la situación del viaje, me parece inevitable superponer, en el caso de Greco, la deriva en la ciudad, como una experiencia que descentra los órdenes de poder que la cartografía urbana diagrama y administra y, por lo tanto, las lógicas de productividad con que el trazado de la ciudad regula y disciplina la circulación de los cuerpos. La deriva, en cuanto errancia improductiva u ocio improductivo (contrario a las lógicas del ocio administrado por el capital), remite al deambular del vago, de quien desafía o se sale de las trayectorias con que la disciplina urbana ordena y normaliza cuerpos, territorios y circuitos. La deriva en Greco es la de un cuerpo doblemente marcado como improductivo -como no rentable para las lógicas de productividad capitalista-, por lumpen y homosexual. La errancia del vago se superpone al yiro marica, articulándose con otras prácticas callejeras, como la adivinación del porvenir y la venta de acuarelas. En numerosas cartas enviadas a su amigo, el crítico de arte Ernesto Schoo, Greco narra extensamente sus aventuras amorosas en París, sus paseos por bares y “teteras”, que presenta en una suerte de novela epistolar, “Hombres de mi vida”. Algunos de estos episodios también aparecen en su novela *Besos brujos*, que escribió en Ibiza en 1965. La deriva callejera del cuerpo homosexual diagrama una cartografía libidinal que desafía y desplaza, en el promiscuo nomadismo de los itinerarios que traza y desarma torcidamente, la circulación regulada de los cuerpos que el orden reglamentado (heteronormado) de la ciudad administra y disciplina. Si “lo que caracteriza al espacio público en la modernidad occidental es ser un espacio de producción de masculinidad heterosexual”,¹³ la deriva marica hace de la calle un “espacio de circulación deseante, de ‘errancia sexual’”,¹⁴ que interrumpe y desorganiza las mecánicas de poder por medio de las cuales la arquitectura urbana opera en la producción disciplinaria de la masculinidad hegemónica. En los descentramientos que habilita, la deriva desterritorializa, pero también traza e inventa territorios. Así, el deambular del *flâneur* marica moviliza la creación disidente de *contraespacios*, territorios que se inventan en el mismo momento en que son habitados. No se trata, por lo tanto, de lugares delimitados y perfectamente reconocibles de la ciudad, sino que suponen una “actitud de apropiación” de la ciudad que desafía y desarma la autoridad normalizada del trazado urbano, volviéndose una estrategia “para la permanente idea de autoconstrucción”.¹⁵ La deriva en la ciudad desorganiza las mecánicas de poder por medio de las cuales la arquitectura urbana trabaja en la producción disciplinaria de los cuerpos, para movilizar la invención de contra-espacios heterotópicos *queer* que tuercen la estabilidad de los espacios construidos y sus marcaciones identitarias estables.

Me interesa pensar el dispositivo heterotópico que Greco activa con el Vivo-Dito a partir de la experiencia de la deriva lumpen-marica de su cuerpo en la ciudad. De hecho, él mismo, al apuntar una especie de sintética genealogía del Vivo-Dito, conecta esta

¹² En futuros escritos cabría preguntarse también por cierto extravío de la lengua, cierto tránsito nómada de la lengua del viajero o del migrante, por ejemplo, en el cartel de la primera exposición de arte vivo, escrito en francés y español: “Première EXPOSITION Arte VIVO de A. GRECO”.

¹³ Preciado, op. cit., 2008.

¹⁴ Néstor Perlongher. *La prostitución masculina*. Buenos Aires, Ediciones de la Urraca, 1993, p. 76.

¹⁵ Cortés, op. cit., 2006, p. 203.

propuesta con la experiencia del yiro homosexual en París. En 1963, establecido en Piedralaves, Greco realizó su *Gran manifiesto-rollo arte Vivo-Dito*, un largo rollo de papel de unos 300 metros por 10 centímetros, con collages de fotografías e imágenes publicitarias intervenidas, manchas y dibujos en tinta de cuerpos abyectos, escrituras, letras de tango, anotaciones diversas y fragmentos de conversaciones. Un artefacto inclasificable que inscribía y hacía proliferar en su propio cuerpo escritural el tránsito nómada y *queer* de la deriva, infectando promiscuamente el collage y el dibujo con la literatura, el objeto con el señalamiento, el manifiesto (o el contra-manifiesto) con el relato autobiográfico. En la mutabilidad desterritorializante de las fugas y torsiones que habilitaba revulsivamente, el *Gran manifiesto-rollo* hacía del tráfico y diferimiento de representaciones e identidades su operatividad poético-crítica. Es precisamente en el rollo donde Greco presenta una apretada genealogía del Vivo-Dito (concepto que, recordemos, acuña en 1962) y referencia, como sus “primeras firmas”, las inscripciones realizadas en 1954 en baños públicos de París, espacios de encuentro e intercambio sexual conocidos en la jerga homosexual como “teteras”. Por la exhaustiva biografía de Francisco Rivas, sabemos que Greco firmaba su paso por las teteras parisinas con la inscripción (presumiblemente en español), “GRECO PUTO”.¹⁶ ¿No constituyen las teteras, precisamente, contra-espacios heterotópicos que desafían la arquitectura disciplinaria del baño público, el modo en que esta opera en la producción de la subjetividad del varón heterosexual?¹⁷ Me importa insistir en el hecho de que Greco, en 1963, se refiere retrospectivamente a las firmas en los baños como el gesto inaugural que, años más tarde, es retomado en el Vivo-Dito. A partir de esta valoración retrospectiva que Greco construye (y que anota, por otro lado, en la que probablemente sea una de sus obras más importantes), ¿cómo interpretar este desplazamiento de la firma, del contra-espacio reservado y clandestino de la tetera al espacio abierto de la calle? ¿Era una forma de “trasladar” la tetera marica a la calle, de dispersar su gesto desafiante en la deriva del cuerpo por la ciudad? ¿de desafiar el orden reglamentado de la ciudad -de la misma manera que la tetera lo hacía al impugnar la arquitectura disciplinaria de los mingitorios públicos- para descentrarlo en la activación de contra-espacios heterotópicos?

¹⁶ Rivas, op. cit., p. 182.

¹⁷ Preciado sostiene: “los retretes públicos, instituciones burguesas generalizadas en las ciudades europeas a partir del siglo XIX [...] van a convertirse progresivamente en cabinas de vigilancia del género [...] El urinario, como una protuberancia arquitectónica que crece desde la pared y se ajusta al cuerpo, actúa como una prótesis de la masculinidad facilitando la postura vertical para mear sin recibir salpicaduras. Mear de pie públicamente es una de las performances constitutivas de la masculinidad heterosexual moderna. De este modo, el discreto urinario no es tanto un instrumento de higiene como una tecnología de género que participa a la producción de la masculinidad en el espacio público. Por ello, los urinarios no están enclaustrados en cabinas opacas, sino en espacios abiertos a la mirada colectiva, puesto que *mear-de-pie-entre-tíos* es una actividad cultural que genera vínculos de sociabilidad compartidos por todos aquellos, que al hacerlo públicamente, son reconocidos como hombres” (Paul B. Preciado. “Basura y género. Mear/cagar. Masculino/femenino”, en: <http://www.hartza.com/basura.htm>).

Mear el cuerpo de la pintura

En su genealogía del Vivo-Dito en el *Gran rollo*, Greco apunta otro episodio que me interesa señalar. Lo presenta de esta manera: “1962. Museo de Arte Moderno París. me consagro y me expongo como obra de arte”. El episodio en cuestión tiene lugar en marzo de 1962, poco después de la “Première EXPOSITION Arte VIVO” en las calles de París (a la que me referí al comienzo de esta presentación) y no en el Museo de Arte Moderno, como apunta Greco, sino en el Musée des Arts Décoratifs. Allí tenía lugar la multitudinaria exposición *Antagonismes 2. L’Objet*, que reunía a 150 artistas y cerca de 500 obras. Greco no era parte de los artistas expositores y asistió portando un cartel sobre su cuerpo, como “hombre sándwich”, con la leyenda “Alberto Greco, obra de arte fuera de catálogo”. Si ese mismo mes Greco había realizado su primera exposición de arte vivo en la calle, en esta nueva intervención, en un gesto de signo contrario, era el territorio de la calle el que ingresaba al museo, a través del dispositivo del cartel publicitario. Haciendo cuerpo el artefacto publicitario y sus estrategias de interpelación, Greco se autopostulaba como obra mediante un dispositivo ambulante que inscribía en la arquitectura disciplinaria del museo (para desnaturalizar o contrariar sus órdenes de poder normalizados) el gesto contraproducente de la deriva callejera.¹⁸ La relación entre la obra y el cuerpo del artista constituye una pregunta central en Greco y está presente, como problema, también en su producción pictórica informalista. En 1959 Greco había iniciado su serie de pinturas negras, “telas y maderas en las que el óleo trabaja con agregados de brea, orina, exposiciones a la lluvia y el viento”.¹⁹ Para Greco eran importantes las posibles “reacciones orgánicas de la materia” y los “resultados inesperados” que él aducía obtener mediante estas intervenciones en sus cuadros.²⁰ Pero tales operaciones no constituían una mera alternativa técnica, que apuntaba solo a desafiar los presupuestos de la buena factura pictórica. Por el contrario, se trataba, para Greco, de *transformar el cuerpo de la pintura* (de volverlo un cuerpo vivo, pulsante), de ponerlo fuera de sus límites; una exigencia que se traducirá, poco después, en una puesta al límite del propio cuerpo del artista. Con este argumento, no pretendo trazar una especie de pasaje coherente del cuadro al cuerpo. Muy por el contrario, me interesa entender el cuerpo como una dimensión que está presente en la práctica pictórica de Greco, como estrategia de afectación de las condiciones de productivización de la pintura y no como una etapa posterior a su actividad como pintor. El orinar sobre los cuadros (e invitar a sus amigos a hacerlo) introducía en el proceso de producción de las obras una acción del cuerpo que, a diferencia del trabajo de la mano que al pintar dispone y controla la materia sobre la tela, ingresaba a través de sus desechos, del trabajo imprevisible y no controlado de un fluido expulsado por el cuerpo -para modificar o volver inestable el cuerpo de la pintura misma-, pero también a las resonancias homoeróticas del mear público en mingitorios y teteras.

¹⁸ Rivas también señala que por entonces se hizo hacer una tarjeta personal con el texto “Alberto Greco. Objet d’art” (Rivas, op. cit., p. 206).

¹⁹ Marcelo Pacheco. “De lo moderno a lo contemporáneo. Tránsitos del arte argentino 1958-1965”, en: Inés Katzenstein (ed.). *Escritos de vanguardia. Arte argentino de los años ’60*, Nueva York y Buenos Aires, The Museum of Modern Art, Fundación Proa y Fundación Espigas, 2007, p. 21.

²⁰ María Amalia García. “Monocromos: Lygia Clark y Alberto Greco en el cruce de la pintura y el espacio”, en: *Blanco sobre blanco* n° 1, Buenos Aires, 2011, p. 53.

En 1961, Greco presenta su exposición individual *Las Monjas* en la galería Pizarro de Buenos Aires, donde exhibe una serie de pinturas informalistas. En *Monja asesinada* vuelve a exhibir la tensión entre el cuadro y el cuerpo del artista, a partir de la exhibición de una camisa del mismo Greco manchada con alquitrán y montada sobre la estructura del bastidor, desbordando los límites del cuadro. La referencia al cuerpo (o, más precisamente, su cita elíptica en la exhibición de la prenda de vestir) ingresaba en el mismo gesto en el que la estructura del cuadro se veía desbordada, como incapaz de contener ese cuerpo que sobrepasaba sus límites.

A un año de la exposición *Las Monjas* y poco después de haber escrito el manifiesto del Vivo-Dito, mientras se encontraba establecido en Roma, Greco se hizo tomar una serie de fotografías en homenaje a dicha muestra. En las fotos aparece vestido como monja, en una suerte de montaje *drag*, con su tupida barba y los típicos ropajes religiosos, el hábito y la cofia sobre la cabeza, en poses piadosas. Greco titula la serie de fotos *Albertus Grecus XXXII* -en lo que puede pensarse como una alusión al Papa Juan XXIII, elegido unos años antes.²¹ Pero el conjunto no solo constituía una provocación frente al dogma religioso, sino que, fundamentalmente, llamaba a desacatar los regímenes de poder que trabajan en la construcción disciplinada de los cuerpos, en una suerte de desterritorialización *queer*, nómade, susceptible de habilitar corporalidades y procesos de subjetivación disidentes.

En las fotos, Greco *hacía cuerpo* el gesto de desafuero de los límites de la pintura presente, un año antes, en la exposición en Pizarro. El tipo de transformación que la obra de Greco auspiciaba no podía traducirse en los términos de una ruptura al nivel del lenguaje pictórico, sino como un desbordamiento del “cuerpo vivo” de la pintura (ese cuerpo pulsante, susceptible de deformarse o afectarse por la lluvia, la tierra o la orina) a la posibilidad de transformar o afectar el propio cuerpo. El desacato del cuerpo pictórico en la exposición *Las Monjas*, devenía en desacato del cuerpo del artista.²²

“Fuera de catálogo”

Quisiera retomar la intervención de Greco en el Musée des Arts Décoratifs en marzo de 1962. ¿Cómo interpretar el “fuera de catálogo” a través del cual Greco se autopublicitaba como obra de arte? ¿era solo una forma de señalar su no inclusión en la muestra? ¿constituía su provocativo gesto, también él mismo “fuera de catálogo”, un tipo de intervención crítica cuya radicalidad venía a desmarcarse de las obras que la exposición presentaba? Al autopostularse como obra de arte en el contexto de una exposición, Greco también parecía señalar las mecánicas del mismo dispositivo institucional, presentándose (en un gesto no exento de autopromoción) como un cuerpo-obra disponible susceptible de participar en las dinámicas de intercambio y consumo del arte. La acción de Greco constituía una potente vuelta de tuerca de la operación crítica abierta por el *ready-made* de Marcel Duchamp. Como éste, Greco

²¹ La inversión del número puede leerse como parte del juego de desplazamientos que la serie de fotos moviliza en la artificialidad de su puesta en escena.

²² También Teresa Riccardi se ha referido, aunque en una dirección diferente a la propuesta aquí, a este pasaje de *Las Monjas* a las fotografías de *Albertus Grecus XXXII*, en: “De las Monjas a Albertus Grecus XXXII: La fotoperformance en Alberto Greco. Cuerpo como dispositivo de exhibición en la construcción del sujeto”, en: *VIII Jornadas de Estudios e Investigaciones*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró, 2008.

apuntaba a trastornar las mecánicas de poder de la institución artística, al poner en evidencia la operación legitimadora del dispositivo museo y el modo en que su misma arquitectura opera como tecnología disciplinaria en la sanción de las obras. Pero en la acción de Greco el gesto duchampiano aparecía radicalizado en la medida que aquello que anunciaba como obra -el mismo cuerpo del artista- no podía ser coleccionado o conservado por el museo.²³ En el museo, el cuerpo-obra ambulante de Greco, contrariaba los órdenes perceptuales, discursivos e institucionales del “cubo blanco”. Más precisamente, al introducir el ritmo de la deriva callejera en el espacio del museo (mediante el dispositivo del cartel de publicidad urbana), la acción de Greco diagramaba un gesto heterotópico, que advertía sobre el modo en que la arquitectura de la sala de exposición involucra una producción disciplinaria de los cuerpos, a la vez que llamaba a superponer, a la temporalidad del museo, una temporalidad que remitía al tránsito en la ciudad. El gesto de Greco en el museo contrariaba asimismo la temporalidad de las condiciones de consumo artístico “aurático” (de la obra destinada a ser contemplada), frente a las formas de consumo habilitadas por la publicidad.

En varias de sus intervenciones y obras, Greco movilizó irónicamente, en torno a su nombre o a su firma, la relación entre mercancía, deseo y consumo. Así, por ejemplo, en 1961 cubrió las paredes de Buenos Aires con carteles con las consignas “Alberto Greco, qué grande sos” y “Alberto Greco: el pintor informalista más grande de América” (acciones que eran además una forma de anunciar su regreso a Buenos Aires), y en 1964 realizó una serie de collages con imágenes publicitarias en las que su nombre, reemplazando a marcas de cigarrillos, jabón para la ropa o protector solar, aparecía acompañando diferentes eslóganes, como “GRECO, claro que me ha conquistado” o “Yo también me he cambiado a GRECO”. En un sentido, estas intervenciones de Greco parecen llamar la atención sobre el hecho de que, en un contexto en el que el gesto “antiartístico” del *ready-made* duchampiano había sido institucionalizado como arte, la firma del artista, devenía en marca. El capitalismo de consumo hacía suyas las estrategias de recusación de las primeras vanguardias y la publicidad y la industria cultural eran los espacios que auspiciaban, en la apropiación instrumentalizante de las operaciones radicales de la vanguardia, una estetización del cotidiano. Pero interpretar la acción de Greco bajo esta única coordenada me parece que aplana la complejidad crítica de su propuesta. Después de todo, las referencias a la cultura de masas y a los medios de comunicación fueron recurrentes en su trabajo. A Greco le gustaba estar en boca de todos y su fascinación por Palito Ortega involucraba, seguramente, también su propio deseo de volverse un ícono popular.

Hay algo del orden del deseo que me interesa pensar en este punto, en relación con los collages publicitarios y con la acción “fuera de catálogo” en el museo. ¿No era acaso el “fuera de catálogo” un señalamiento de ese cuerpo como un cuerpo fuera de las lógicas de productividad capitalista y, por lo tanto, ajeno a los circuitos del deseo

²³ Ana Longoni se ha referido a los *Vivo-Dito* de Greco como inversión del *ready-made* de Duchamp: “en lugar de sustraer un objeto común o industrial de su contexto usual anulando su función al convertirlo irónicamente en ‘obra de arte’, la clave de las acciones de Greco es no intervenir o separar, sino apenas señalar como arte algo o alguien que sigue inmerso en su devenir cotidiano. Por otra parte, no hay azar en su elección, sino una voluntad en la mirada del artista que se arroga la capacidad de señalar que hay arte en la vida, y a la que no le cabe representar sino evidenciar esa presencia” (Ana Longoni. *Vanguardia y revolución. Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta*, Buenos Aires, Ariel, 2014, p. 32).

que el capitalismo agencia y administra a través de la publicidad? Es posible pensar esta acción de Greco como una operación crítica que señala la producción y marcación disciplinaria de los cuerpos y, en el mismo gesto, tuerce o desvía dicha inscripción al hacer del propio cuerpo un lugar de enunciación política desde donde desorganizar la autoridad reglamentada de la norma y sus ordenamientos de poder. Un gesto de contraproductivización que opera politizando el cuerpo, desafiando las mecánicas de poder con que la biopolítica moderna *produce* al homosexual o al vago como cuerpos *improductivos*. En este sentido, el “fuera de catálogo” de Greco implicaba una práctica de descentramiento *queer* del cuerpo que apuntaba a desorganizar su producción disciplinaria. No eran solo los límites de la pintura que abandonaba el soporte tradicional del cuadro lo que allí estaba en juego. Estas experiencias de Greco eran a su vez una poderosa pregunta sobre los límites del cuerpo y una impugnación radical de su “verdad”: la introducción de las marcas de lo contingente, con la que Greco desafiaba los cercos disciplinarios de la práctica pictórica, era también una apuesta por hacer de su cuerpo (y del de otros) un territorio político desde donde desafiar la norma y movilizar la posibilidad de formas de autoinvención. En los collages publicitarios, el nombre de Greco era, a la vez, gesto de autopromoción y señalamiento irónico sobre la institucionalización de la firma del artista como marca, pero también, en un nivel más secreto (y por eso mismo más inquietante y poderoso), constituía un señalamiento de ese cuerpo “improductivo” lumpen y marica, “fuera de catálogo”, que se filtraba en los circuitos de producción deseante del capitalismo y reclamaba ser deseado.²⁴

Contra-espacios pulsantes

Voy a terminar con esta imagen, una de las pocas fotos que existen de los Vivo-Dito realizados por Greco en las calles de Madrid en 1963. En ella Greco aparece trazando un círculo de tiza, pero no alrededor de otra persona o de un objeto, como era usual en su práctica, sino delimitando un espacio vacío en la vereda. En la precariedad de la línea de tiza, en su existencia efímera, casi invisible, el *Vivo-Dito vacío* de Greco dispone un espacio *otro* que interrumpe o extraña el orden normalizado del cotidiano. Es posible pensarlo, como he intentado argumentar a lo largo de esta presentación, como un espacio *queer*, un contra-espacio heterotópico que interpela el orden disciplinario de la ciudad y, a la vez, lo interroga políticamente, recorta un territorio (transitorio) y mantiene pulsante en ese gesto la pregunta por aquellos *posibles* que la disciplina urbana excluye o vuelve impensables. Pero la acción de Greco es también una incitación a inventar esos posibles, desafiando las mecánicas de poder a través de la cual la arquitectura de la ciudad nos produce políticamente como sujetos. Un contra-espacio vacante y pulsante, dispuesto para ser ocupado, casi a la espera de que algo ocurra.

²⁴ Agradezco a Nicolás Cuello el sugerirme esta idea. La apropiación de los dispositivos publicitarios en Greco, como ha analizado Ana Longoni (op. cit., 2014), inauguran una operación crítica que será recuperada por otras experiencias de la vanguardia de los 60. Pero también me interesa pensar que ese llamado marica a ser deseado que señalo a propósito de estas obras de Greco, también está presente (aunque sin ninguna conexión con Greco y dirigido no ya desde el arte, sino desde el activismo) en el llamado que hace Néstor Perlongher a comienzos de los 70 desde el Frente de Liberación Homosexual: “queremos que nos deseen”.

