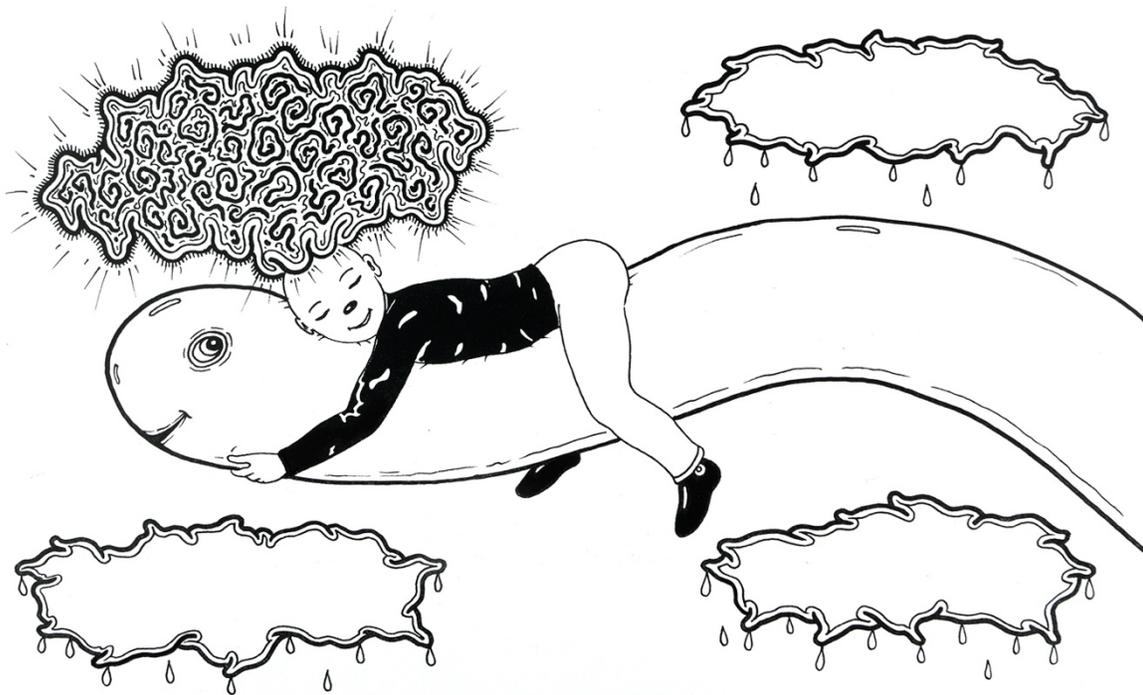


DOSSIER

¿LA ALEGRÍA COMO ESTRATEGIA?



Marcelo Pombo. ST. Marcador sobre papel. 1998

LLEGÓ EL SIDA AIDS ARRIVED

Francisco Lemus

UNTREF - CONICET

Doctor en Teoría Comparada de las Artes y Magíster en Curaduría en Artes Visuales. Docente del Departamento de Estudios Históricos y Sociales de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata y de la Maestría en Estudios y Políticas de Género de la Universidad Nacional de Tres de Febrero. Integra el grupo editor de la revista Estudios Curatoriales.

Contacto: franlemus09@gmail.com

RESUMEN

PALABRAS CLAVE

VIH / SIDA

Arte argentino

Posdictadura

Atendiendo a la emergencia del vih/sida durante la posdictadura argentina, este artículo indaga en un conjunto de respuestas artísticas y políticas a la pandemia que tuvieron lugar en diferentes exposiciones de arte en Buenos Aires. De este modo, es posible observar cómo la escena del arte en sus relaciones con la cultura underground, el activismo y las micropolíticas se vio atravesada por la lógica discursiva del virus.

ABSTRACT

KEYWORDS

AIDS

Argentine Art

Postdictatorship

In response to the emergence of AIDS during the Argentine post-dictatorship, this paper analyzes a group of artistic and political responses to the pandemic that took place in art exhibitions in Buenos Aires. In this way, it is possible to observe how the art world in its relations with counterculture, activism and micropolitics was traversed by the discursive logic of the virus.

Hoy, los que podemos, nos encontramos confinados en nuestras casas ante una pandemia que por sus características parece haber puesto en suspenso eso que conocíamos como “lo social”. Seguramente, nuevas formas se están inventando para contrarrestar el encierro, algo que aliviane el impacto de esta peste que subraya la vulnerabilidad de los cuerpos y acelera la pobreza. Para los que nos dedicamos a pensar las experiencias artísticas que tuvieron lugar a partir de la posdictadura argentina, la actualidad arroja imágenes y, sobre todo, muchas incertezas similares a las que hemos encontrado en nuestros recorridos de investigación.

Al respecto, tengo un recuerdo muy presente. Una mañana de invierno, mientras hojeaba una revista de 1985, encontré una nota titulada “Llegó el sida” escrita por el periodista Daniel Molina.¹ No era lo que estaba buscando ese día en el CeDInCI, pero los archivos se revelan de manera inesperada. A pesar de que llevemos nuestras anotaciones y tengamos varios borradores destinados a la metodología, el archivo tiene esa fuerza de desafiar el reloj para desviarnos de nuestros objetivos.

Pese a estar acostumbrado a dar vueltas por algunas revistas de los años ochenta, el título de la nota me llamó la atención. Al mismo tiempo que se presentaba como una verdad absoluta, se percibía incertidumbre. El sida aún poseía ese carácter fantasmal mencionado por Néstor Perlongher en un pequeño apartado dentro de la nota de Molina. Años más tarde esa primera entrega desde San Pablo adquirió la forma de un libro, *El fantasma del sida* (1988). En el título de la nota resonaban esas voces serias que en las películas suenan a través de la radio para decir frases contundentes como “estamos en guerra”. También, por qué negarlo, se venían a mi mente las placas rojas de *Crónica* que avisan con la misma gravedad un accidente automovilístico con decenas de muertos y la simple llegada de la primavera. A diferencia de otras páginas de *El Porteño*, plagadas de ilustraciones y collages en blanco y negro, la nota solo estaba acompañada por una fotografía a contraluz digna de un thriller psicológico. En ella se puede observar una mano apoyada por detrás de un vidrio texturado al estilo llovizna. La mano cuelga de un cuerpo con un rostro difuminado al que no logramos identificar. Aún había pocas imágenes para el sida, pero esta fotografía es elocuente. A lo largo de esos años, vimos personas con máscaras en alguna que otra campaña de prevención transmitida por los canales de televisión. En las fotografías de las primeras marchas del orgullo, es posible ver a activistas abrigados y con antifaces, escondiendo sus caras por miedo a ser reconocidos,

¹ La nota se encuentra en el Fondo Marcelo Ferreyra que integra el Programa de Memorias Políticas Feministas y Sexo-genéricas “Sexo y Revolución” del Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas, Universidad Nacional de San Martín, Buenos Aires.

despedidos de sus trabajos o expulsados de sus hogares. El rostro, esa parte del cuerpo que refiere a nuestra identidad –si exceptuamos a las huellas dactilares–, debía ser ocultado frente al daño que produce la injuria.

Durante los primeros años de la década del ochenta se registraron en Estados Unidos casos de un extraño estado clínico caracterizado por infecciones y enfermedades provocadas por la inmunodepresión. En 1983, se llegó a la conclusión que su causa era el Virus de la Inmunodeficiencia Humana. Estos casos se replicaron en diferentes ciudades del mundo. En los archivos de la prensa gráfica que revisé en los últimos años, 1985 se presenta como el año del sida. Rock Hudson, galán de Hollywood, conocido en nuestro país por el culebrón *Dinastía*, falleció en octubre de ese año luego de una persecución mediática obsesionada con su aspecto demacrado. En la historia de esta pandemia hubo años más esperanzadores. En 1987, tuvo lugar la creación de la agrupación Act Up como respuesta a la emergencia sanitaria y social que produjo el sida en Nueva York. El itinerario de acciones llevadas a cabo por Act Up marcaron un punto de inflexión en las formas de protesta y desobediencia civil del activismo contemporáneo. En 1996, se dio a conocer en la XI Conferencia Internacional del Sida en Vancouver la terapia antirretroviral que lleva a niveles indetectables la carga viral. El progresivo acceso a esta medicación hizo que el virus se vuelva una enfermedad crónica.

La “peste rosa”, por su asociación al color rosado de los sarcomas de Kaposi que aparecían en las pieles de los pacientes homosexuales, fue uno de los tantos enunciados virulentos desparramados en la prensa, los programas televisivos y el sentido común que se instaló en la vida cotidiana. De manera temprana, Paula Treichler en su artículo “AIDS, Homophobia and Biomedical Discourse: An Epidemic of Signification” (1987), publicado en la revista *Cultural Studies*, observó que en el primer tramo de su emergencia el sida se constituyó como una “epidemia de significación”. La construcción discursiva del virus entrecruzó saberes científicos, discursos moralizantes y viejos mitos de la homofobia. Su inserción en la cultura generó nuevos signos y actualizó otros que podemos verificar en los registros históricos de las pestes y las enfermedades traducidas con eufemismos en los avisos fúnebres. El miedo se trasladó a la saliva, el tacto y a compartir objetos con otros, cualquier roce y proximidad de los cuerpos resultaba peligrosa. Algunos religiosos adjudicaron un castigo divino, algunos médicos recomendaron evitar las prácticas sexuales y, en ocasiones, los sexólogos aconsejaron, la masturbación y el ratoneo telefónico. Poco se sabía, sin embargo, había mucha letra al respecto.

A finales de los años ochenta, el gobierno presidido por Raúl Alfonsín afrontaba los embates de las Fuerzas Armadas, la economía argentina se encontraba deteriorada y la clase trabajadora atravesaba una fuerte pérdida de su

poder adquisitivo. Los recursos oficiales destinados para campañas de prevención, la obtención de reactivos para los testeos y hospitalizaciones eran escasos. El rápido impacto en la población propició la construcción de diferentes redes a nivel nacional integradas por la comunidad de gays, trans y lesbianas, hombres y mujeres heterosexuales y familiares de personas con vih. Para comienzos de la década del noventa, la agenda de grupos como la Comunidad Homosexual Argentina, Gays Por los Derechos Civiles y la Sociedad de Integración Gay Lésbica Argentina fue tomada por completo para enfrentar el vih. Iniciada la década del noventa, las fantasías de la primera convertibilidad económica, la cultura fitness y el perfil empresarial de los años noventa, contrastaron con el desarrollo crítico de este nuevo virus. Como señala Gabriel Giorgi (2009), el vih maximizó la condición de vulnerabilidad que experimentaban algunas personas por parte de las instituciones: garantizó inmunidad para algunos sujetos “dignos” de ser protegidos y acentuó la condición desnuda de otros, ahí donde el cuerpo encarna formas del deseo –y modos de vida– que desestabilizan el orden de la sociedad patriarcal. Entre transiciones democráticas y la adecuación regional de la política neoliberal, el vih transformó las relaciones sociales y el gobierno de los cuerpos.

En un escenario caracterizado por la precariedad, el arte se experimentó como una práctica de libertad, funcionó como un respiradero, una pequeña ranura destinada a lo sensible en un contexto que se presentaba hostil. En las instituciones oficiales y el underground de Buenos Aires la nueva generación de artistas se apropió con avidez de las tendencias influenciadas por el neoexpresionismo, pero también desprogramó los saberes aprendidos en las escuelas de arte en favor de transitar por experiencias más disruptivas. Desde los márgenes hacia los espacios centrales, el arte se vio contaminado por la contracultura, la moda, la música y los consumos juveniles.² A medida que estas transformaciones se desplegaron por la ciudad, incluso, asumieron un perfil masivo, el vih avanzó sobre los cuerpos. Se creaba de manera vertiginosa, pero también se despedían amigos y amantes. La belleza se mezcló con los rituales de la muerte.

Los artistas de la Galería del Centro Cultural Rojas –espacio emblemático para las artes visuales en la década de los años noventa dirigido por Jorge Gumier Maier–recuerdan el velatorio de Omar Schiliro en 1994. Se llevaron algunas de sus obras a la casa de sepelios, el cuerpo fue maquillado y el cajón se decoró con perlas, frasquitos de perfumes y una varita mágica de plástico. Ese mismo año, la artista Liliana Maresca fue despedida en el cementerio con magnolias, ese fue uno

² Para indagar en las prácticas artísticas y las experiencias contraculturales que tuvieron lugar en la posdictadura en Buenos Aires, recomiendo las lecturas de Usubiaga (2012) y Laboureau y Lucena (2016).

de sus últimos deseos transmitido al grupo de amigas que se turnaba noche y día para cuidarla. Años antes, en 1991, el adiós a Batato Barea estuvo repleto de globos. Sergio Avello, su amigo, confeccionó una cruz con pequeños globos amarillos y la dispuso a modo de corona de flores. Batato no solo había torcido las lógicas del clown y la representación teatral, sino también la de su propio cuerpo.³ Sin dudas, el arte en Buenos Aires está atravesado por la aparición del virus y su desarrollo mortífero entre dos décadas. El VIH instaló otro tiempo, un tiempo asociado al devenir de los cuerpos y la ciencia. La producción artística se intensificó, se trazaron lazos de solidaridad y cuidado en una generación de artistas también golpeada por la dictadura militar y una crisis económica que inhabilitó la proyección del futuro. Las transformaciones que hicieron al arte contemporáneo pueden ser miradas con detenimiento a través de un prisma seropositivo.

Situó este texto a finales de los años ochenta, me interesa poner atención en un conjunto de experiencias y obras que funcionan como una caja de resonancia “entre décadas”. Propongo relacionar imágenes que responden de manera directa a la aparición del virus y otras que también iluminan una serie de signos asociados a la condición vulnerable de los cuerpos en esa época. Estas imágenes son bastante efímeras, en el mejor de los casos existe un registro acotado. Algunas obras desaparecieron, otras fueron tiradas a la basura, en ellas subyace una inclemencia del tiempo que se condice con la fuerza que aún tiene el sida paracancelar las trayectorias de vida, sobre todo, aquellas más jóvenes. En el transcurso de la investigación, que traspasa las páginas de este artículo, la lectura del trabajo crítico de Douglas Crimp fue fundamental para pensar las respuestas artísticas generadas en Buenos Aires. Como historiador del arte y miembro de Act Up, Crimp (2005) reflexionó en primera persona sobre las formas del duelo y la militancia durante la crisis del sida en Estados Unidos, también examinó las representaciones no moralizantes de personas con sida y su contrapartida, retratos que borran toda marca del deseo y la sexualidad en favor de fijar los estereotipos del dolor y la pasividad de las víctimas. Las obras que elegí pensar en este texto oscilan entre diferentes imaginarios y saberes. Son imágenes que poseen un registro histórico, artístico y afectivo incentivado por la pandemia. A pesar de sus diferencias, tienen algo en común, no son los rostros del sida, tampoco caen en la distribución moral de la estética: algunas tuercen las representaciones normativas, otras trabajan con los recuerdos de lo perdido y, desde ese lugar, seleccionan y simbolizan los restos.

3 Agradezco esta información a María Moreno y Marcelo Pombo, quienes compartieron el recuerdo de sus amistades. A su vez, algunas de estas menciones pueden encontrarse en Giunta (2009).

II

En la historia reciente del arte feminista, el proyecto *Mitominas* constituye un punto de fuerte visibilidad. En sus ediciones realizadas en 1986 y 1988, convergieron artistas, escritoras, poetas, músicos, feministas y algunos activistas de los primeros años de la posdictadura. Estas exposiciones tuvieron lugar en las instalaciones de una institución que dinamizó la escena del arte en aquellos años, el Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires –actual Centro Cultural Recoleta– ubicado en uno de los límites de Plaza Francia sobre la avenida Junín. La primera versión, *Mitominas 1*, se realizó a partir de una iniciativa de la feminista Monique Altschul y la escritora Angélica Gorodischer, tomaba como punto de partida los mitos en torno a la idea de “mujer” en la cultura patriarcal.

La segunda versión, *Mitominas 2. Los mitos de la sangre*, inauguró en noviembre de 1988. Esta exposición tenía como objetivo concientizar acerca de la violencia de género y la emergencia del vih/sida. La sangre se presentaba como un fluido capaz de aglutinar en una exposición agendas compartidas entre mujeres y hombres, artistas y público general. Charlas, mesas redondas, talleres de lectura, intervenciones escénicas, espectáculos y una participación numerosa de artistas tuvieron lugar en el transcurso de un mes en las salas del centro cultural. Al igual que otras propuestas colectivas de los años ochenta, la muestra conectó distintas esferas del campo cultural, la política y el arte. A través de las obras y las actividades que se hicieron, *Mitominas 2* se presenta como un dispositivo complejo que desbordó los límites institucionales y los aspectos más planificados de una exposición. Al mismo tiempo que dio lugar a numerosas artistas feministas, amplió las imágenes del vih y pensó la problemática de manera interseccional. De este modo, la muestra constituyó un antecedente capaz de desajustar la fuerte asociación entre el virus y la homosexualidad, dando lugar a otras experiencias con la enfermedad.

Liliana Maresca presentó su obra *Cristo*, pocos meses antes había sido diagnosticada vih positivo luego de transitar por una meningitis que se había extendido más de la cuenta. El paradero de la obra es desconocido, quizás fue destruida, sin embargo, en la fotografía de registro que existe se puede observar la figura de un Cristo de santería, crucificado, del cual cuelga una manguera y un pequeño sachet transparente con tinta roja que simulan una autotransfusión.⁴ La

4 Un primer abordaje a la obra de Maresca tuvo lugar en la exposición retrospectiva *Liliana Maresca. Transmutaciones* (2008) curada por Adriana Lauria en el Centro Cultural Recoleta de la ciudad de Buenos Aires. La muestra fue acompañada por un exhaustivo catálogo en el que participaron de la asistencia de investigación Andrea Wain y Natalia March.

imaginación en torno a la sangre también tuvo lugar en una serie de fotografías de la artista y activista lesbiana Ilse Fusková que mostraba a dos mujeres desnudas pintando su cuerpo con sangre, aparentemente, menstrual. En la fotografía las retratadas gozan, exhiben sus placeres a partir de una práctica considerada riesgosa. Según María Laura Rosa (2014), una de las primeras historiadoras feministas en investigar a esta exposición, para llevar a cabo estas fotografías Fusková tomó como referencia las ideas sobre el orgasmo femenino volcadas por la sexóloga Shere Hite en uno de sus libros más controversiales titulado *The Hite Report on Female Sexuality* (1976). Realizado a través de cuestionarios anónimos, el estudio advertía que la mayoría de las mujeres no habían tenido orgasmos por medio de la penetración, pero sí a través de la masturbación.

Pese a que los desnudos y las escenas sangrientas son recurrentes en el universo del arte, sobre todo en tradiciones valoradas como la pintura, las obras de Maresca y Fusková fueron motivo de censura. Las propuestas desplazaban los límites de lo representable en una época en la que aún se experimentaban los códigos represivos de la dictadura militar. Sumado a la baja tolerancia a las imágenes desafiantes que produjo el sida en algunos sectores. Al conectar el virus con el sacrificio y el castigo, Maresca profanó un icono religioso. Fusková introdujo de manera provocativa el placer lésbico en un territorio que aún mostraba sus límites. El *Cristo* escandalizó a un grupo de católicos de la Iglesia del Pilar, motivo por el cual fue colocado en una de las salas con menor acceso. Mientras que las fotografías de Fusková fueron retiradas de la exposición por una decisión mayoritaria de las artistas que organizaban la muestra (Rosa,2014). En ese entonces, el feminismo aún planteaba fricciones con respecto al lesbianismo, la moral heterosexual aún orientaba los propósitos de su agenda pese al obstinado accionar político de las lesbianas en la transición democrática a través de publicaciones como *Cuadernos de existencia lesbiana*, las acciones del Grupo Feminista de Denuncia y el Grupo Autogestivo de Lesbianas (Cano,2017; Bellucci,2020).

En otra sintonía, Marcelo Pombo exhibió una pintura que también condensa las primeras impresiones en torno al virus en las artes visuales. En una imagen de fondo verde se pueden observar flores anaranjadas con la inscripción “virus” que rodean a una flor central más grande del mismo tipo con la leyenda “adorando la vitalidad”. A través de un estilo cercano a la gráfica pop influenciado por el imaginario psicodélico sobre la música, la obra traza una referencia al grupo Virus y la condición de vih positivo de Federico Moura, quien falleció a finales de ese año. El verso de la canción “Una luna de miel en la mano”, compuesta por el artista Eduardo Costa y Moura, se desprende de las líneas que

le dieron origen y adquiere un nuevo sentido en torno a la irrupción del sida. A finales de los años ochenta, la obra de Pombo se hace eco de la escisión generada por el virus en los modos de vida que involucraron al libre ejercicio de la sexualidad y la cultura hedónica que se generó pasada la dictadura.

Para ese entonces, Pombo había participado del Grupo de Acción Gay (GAG), activo en Buenos Aires entre 1983 y 1985. Al igual que otros grupos que integraban la Coordinadora de Grupos Gays, el GAG combatía las detenciones arbitrarias, las razias policiales en locales nocturnos, la violencia y la discriminación a los disidentes sexuales. Además de su agenda de lucha, el grupo dio lugar a la reflexión y difusión de textos relacionados a la liberación sexual, el posestructuralismo, las teorías sobre la homosexualidad y la literatura gay. Los miembros del grupo, en el cual se destacan las participaciones de Gumier Maier, Oscar Gómez y Carlos R. Luis, generaron un espacio de sociabilidad y toma de conciencia para personas interesadas en mantener una posición radical con respecto a la heterosexualidad normativa y su extensión en los modos de vida gay. En sus volantes y las páginas de la revista *Sodoma*, que contó únicamente con dos números, puede observarse un imaginario sexual que a través del collage y la ilustración conecta la contracultura, el arte y los consumos gay de los años ochenta (Cerviño, 2013; Cuello y Lemus, 2016). Editoriales combativas, notas y textos que hacía al imaginario gay fueron ilustradas con dibujos de Gumier Maier y collages de Pombo. En las páginas de la revista pueden verse desde hombres lánguidos desnudos constituidos por la ambigüedad de una línea mínima hasta figuras revulsivas de Mickey Mouse y cuerpos musculosos de fisicoculturistas.

Con una impronta melancólica similar a la pintura de Pombo expuesta en *Mitominas 2*, la “performance” *Lady Anemia* de Carlos Cassini permite observar el cruce paródico entre el drama de la enfermedad y los códigos del camp. Por ese entonces, Cassini era actor del teatro off, estudiante de psicología y había participado de manera periférica en el GAG. Cassini ingresó a una de las salas de la exposición con un vestido de tul sobre el cual había pegado distintas cajas y blisters de medicamentos y se puso a bailar temas de Billie Holiday que sonaban desde un pequeño grabador. Al rato, llegaron algunos amigos del grupo –entre ellos Jorge Alessandria y Pombo– y se pusieron a bailar la pegadiza canción “Raspberry Beret” del cantante Prince. Terminó la canción, desenchufaron el grabador y se retiraron. Si bien para finales de los años ochenta el GAG se había disuelto, sus integrantes mantenían amistad y en ocasiones participaban de algunas convocatorias. Supe de estas últimas intervenciones a través de los comentarios de algunos integrantes del grupo, su carácter fugaz y el hecho de haber sido realizadas por personas ajenas al mundo del arte impidieron su presencia en las revisiones históricas sobre la exposición. Sin embargo, en ellas encuentro resonancias que traspasan la muestra y permiten pensar la dimensión

micropolítica de estas experiencias fuertemente anudadas al desenfado de la cultura underground y al activismo más contestatario a la norma sexual.

Si los flujos de la sangre que Maresca y Fusková presentaron en sus obras conectan las imágenes del placer, la religión y el contagio, las participaciones fugaces de Pombo y Cassini otorgan una imagen de los contrastes que hacían a la vida cotidiana. Entre el disfrute y la enfermedad, entre el humor marica y los relatos sobre la muerte que comenzaban a ser desgarradores, el cuerpo se presenta como ese umbral inmediato trastocado por lógica discursiva del virus. En los contextos más hostiles, estas acciones mínimas propusieron una idea celebratoria y desprejuiciada del arte, anclada en los afectos. De algún modo, esta instantánea de finales de los ochenta permite entender el programa curatorial de la Galería del Centro Cultural Rojas en los años noventa: una intersección entre la propia subjetividad y el sentido de pertenencia a una comunidad reducida que fue definitoria al momento de pensar los procedimientos artísticos, seleccionar los materiales y, sobre todo, qué era digno de ser representado.

III

Poco tiempo después de haberse radicado en Buenos Aires, luego de una estadía de varios años en Nueva York, Alejandro Kuropatwa recibió su diagnóstico de vih positivo. Había expuesto en diferentes discotecas de Manhattan y en algunas galerías comerciales, pero a partir de esta noticia su producción asumió mayor continuidad dando lugar a distintas series fotográficas mostradas una o dos veces al año en paralelo a las fotografías de rock en las que retrató a músicos como Charly García, Fito Paéz y Fabiana Cantilo. Vistas en retrospectiva, gran parte de las imágenes de Kuropatwa funcionan como un relato de su experiencia con el virus, las vueltas de la salud y la sobrevida generada por medio del cóctel de medicación tripartita que logró hacer del virus una enfermedad crónica. Kuropatwa es conocido por su perfil mediático, asociado a las noches glamorosas y la vida social, sin embargo, su obra desborda este aspecto que muchas veces obnubiló una mirada más profunda sobre su obra. En su archivo habitan infinidad de fotografías y proyectos inconclusos que permiten adentrarse en los años ochenta y noventa como un continuado de imágenes que pasan del blanco y negro al color, de los rollos rayados por el tiempo a la textura luminosa de varias de sus impresiones. Algunas fotografías toman la intimidad de una ducha en unas vacaciones compartidas con amigos, otras hacen un foco extraño en los símbolos patrios. También, están las tomas espontáneas robadas a los personajes nocturnos que bailaban hasta al amanecer las discotecas de la ciudad, ahí donde comulgaban ricos, bohemios y hacedores de la belleza. A pesar de esta variedad de imágenes en la que superponen diferentes modos de concebir la práctica,

Kuropatwa fue el fotógrafo de las composiciones perfectas. Desde las flores hasta una pastilla de AZT, todo era sustraído de su entorno inmediato y acomodado en un fondo neutro antes de pasar por la lente de su cámara.

En noviembre de 1986, inauguró en una de las salas del Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires la exposición *Naturalezas muertas*. A partir de esta muestra, Kuropatwa apeló al género en diferentes variantes. Sin atender a los debates entre la fotografía como una práctica experimental y el amateurismo del fotoclub, Kuropatwa transitó en los contornos de ese género, a veces considerado menor, otras veces concebido como banal y decorativo; aunque sabemos que las naturalezas muertas involucran una extensa metáfora sobre la cultura material y la finitud de la vida. En estas primeras fotografías, Kuropatwa armó distintas composiciones con los objetos encontrados en la vieja casona de un campo familiar. Herramientas deterioradas y vendadas, trapos viejos, canastos y otros objetos fueron retratados en blanco y negro como parte de un ejercicio de memoria sobre su infancia. Dentro del conjunto, exhibió una fotografía en la que se presenta un corral de bebé vacío y al lado un florero con crisantemos entrados en descomposición —una flor común en los arreglos de los cementerios y las coronas funerarias—. Ese objeto estrechamente relacionado con la vida por delante, al futuro que se proyecta sobre los niños, contrasta con una flor asociada a la vida en su máxima potencia. Las fotografías de Kuropatwa reverberan cierta melancolía, no en su definición más clara, sino a través de algunos de los elementos que permiten identificarla como una mezcla de emociones sosegadas.

En la exposición colectiva *La escena intangible. Fotografía de emergencia* (1989), realizada en el Instituto de Cooperación Iberoamericana ubicado sobre la calle Florida, la infancia volvió a unirse con la muerte. Junto a pinturas escolares de edificios históricos realizadas sobre las paredes de la sala, láminas de próceres y guirnalda de papel blancas y celestes, se presentan fotografías de ramos de flores, frutas y verduras en putrefacción, algunas secas, otras hechas trizas. El sida contaminó las imágenes, incluso aquellas que se presentan por fuera de las representaciones de la ciencia y la sexualidad: se anudó, hasta confundirse, con los conflictos de la nación y sus imágenes más representativas en constante desgaste, entrecruzó la memoria colectiva con los recuerdos personales.

IV

Días más tarde de la entrega anticipada del mando presidencial que dio inicio al gobierno de Carlos Menem, más precisamente el 13 de julio de 1989, Gumier Maier inauguraba su gestión al mando de la Galería del Centro Cultural Rojas,

usina creativa de la Universidad de Buenos Aires. El Rojas está ubicado en el barrio del Once, una zona comercial en la que se mezclan locales a la calle, departamentos modestos y un gran flujo de personas por su estación de trenes. A partir de su creación, poco tiempo después de la vuelta de la democracia, el centro cultural se consolidó como una institución clave para la experimentación artística.

La primera exposición del itinerario curatorial de Gumier Maier fue *La cochambre. Lo que el viento se llevó* de Liliana Maresca. La propuesta consistía en una instalación con muebles de jardín derruidos encontrados en el edificio abandonado de un recreo sindical ubicado en el Delta del Paraná. Sillas y sombrillas oxidadas, desprovistas de su comodidad original, fueron dispuestas a lo largo de ese pasillo amplio de la galería que aún ostentaba sus paredes pintadas al igual que una dependencia estatal. Hace aproximadamente un año, gracias a Almendra Vilela, hija de Maresca, logré acceder al registro de la inauguración: un video casero, con un sonido arenoso que alterna con música folklore, que se detiene poco en la obra de Maresca y sí en las personas, en sus rostros y las prendas que llevan, en las conversaciones y secretos que suelen mantenerse con cierta vergüenza en una muestra de arte. En el público se mezclaban universitarios, artistas del underground y los punks frecuentes que se concentraban en la entrada del Rojas. Gumier Maier aún poseía algunos de sus rasgos alternativos, pelo largo, ojos delineados y una camisola realizada con serigrafías de ilustraciones de Andy Warhol. La obra de Maresca producía extrañeza en algunas personas y también en las reglas internas de la institución: luego de la apertura, los ordenanzas barrieron la muestra. La institución aún no estaba preparada para los códigos ultrajantes del arte. Por ese entonces, la galería era un pasillo amplio, mal iluminado y pintado a dos colores por el que transitaban las personas que iban a ver alguna obra de teatro o asistir a uno de los tantos cursos que se dictaban en el Rojas.

En una ocasión, tuve la oportunidad de ver el video junto a Molina y Pombo. Intentando hacer un reconocimiento, tomé un anotador para escuchar con atención los nombres que decían.⁵ Pero esto resultó inútil, el relato únicamente advertía, con un dejo de tristeza, todos los que habían muerto al poco tiempo. Ese momento inaugural de la Galería del Rojas no se presentaba alegre, sino ofrecía, en silencio, una imagen de las duras circunstancias en las que aún se había alojado el deseo de hacer arte. El inicio de un programa que marcó las coordenadas del arte contemporáneo en Buenos Aires se enlaza con el desarrollo

5 Exhibí el video en la exposición *Tácticas luminosas. Artistas mujeres en torno a la Galería del Rojas* (2019) que curé en la Colección Amalia Lacroze de Fortabat de Buenos Aires.

del virus. En la modesta hoja de exposición repartida esa tarde en galería, Gumier Maier recupera la palabra de Maresca:

[...] encontré estas sillas en un recreo del Tigre, El Galeón de Oro, construido en los 60' con toda una mezcla de modernismo progre y kitsch –contaba Maresca en una carta– Fue intervenido por la dictadura siendo descuidado y saqueado...estas sillas, como muchas otras cosas, al ser descuidadas se mojaron, inundaron, les llegó el tiempo de la descomposición. Cuando las vi me hicieron sentir un deterioro universal, una cosa de la soledad frente a otros, un mirarme en un espejo y ver nada más que mi cara [...] Una sudestada de aquellas y baja (o sube) la camalotada con víboras y todo, y al otro día de todo ese vendaval quedamos así, esqueleto solo, sin pintura, sin ropa [...] Desolación, devastación, la sombrilla no repara del sol, la silla no tiene apoya-culo. Una caricatura del confort del cuerpo, del alma y de la cabeza (Gumier Maier, 1989).

A través de estas anotaciones Maresca esboza de manera sencilla una metáfora de la historia reciente, inscripta entre las utopías y la violencia de la última dictadura militar. Hacia finales de los años ochenta este relato pesimista se activó en un contexto de crisis que puso en jaque las garantías de la democracia. Al igual que en otras voces de la época, la imagen de desolación se extiende a las posibilidades del arte argentino en una coyuntura en la que se experimentaban los efectos tardíos del terrorismo de Estado y el paulatino empobrecimiento de la sociedad.

En la inauguración de la galería también participó Batato Barea que frecuentaba asiduamente el Rojas. Vestido con una túnica blanca, una vincha en el pelo y un largo collar, Batato repartió entre los asistentes algunos muñecos infantiles y ejemplares de la enciclopedia escolar *Lo sé todo*. Algunos se animaron y leyeron breves fragmentos que en ese escenario parecían disparatados y anacrónicos, similares al guión de una ficción ambiciosa y previsible. Minutos más tarde, Batato sacó un papel de un baúl antiguo y leyó el poema *Sombra de Conchas* escrito por Alejandro Urdapilleta. En medio del paisaje de ruinas creado por Maresca, la presencia de Batato se integraba con el desparpajo de un payaso. Irina Garbatzky (2012), propone pensar las lecturas de Batato a través de una declamación exagerada y escuelista, es decir, un gesto paródico que tuerce la codificación disciplinaria del lenguaje y el cuerpo asociada a la identidad argentina y, sobre todo, a los discursos oficiales de las últimas décadas. La instalación de Maresca esboza un orden estético para los restos del deterioro del país, pero esta dimensión, dada por acontecimientos sociales y económicos, se tensaba con el propio cuerpo, con la enfermedad. Batato sexualizaba los hechos heroicos de la nación y, en ese procedimiento, daba lugar a los síntomas que la aquejan. Al igual

que la figura de la loca y los cadáveres de Perlongher, desatada en los contornos de una ciudad represiva como Buenos Aires, la concha de Urdapilleta invade todo el paisaje, adquiere representaciones animadas, mantiene la polivalencia entre el órgano sexual y el molusco, incluso su presencia erotiza la trama social y económica materializada en las góndolas de la crisis.

V

Estos primeros gestos artísticos en torno al VIH dan cuenta de un modo específico de trabajar con la enfermedad, dan inicio a un tipo de experiencia que se proyectó posteriormente en el arte argentino. El virus se presenta de manera ubicua, otras veces como un subtexto o una evocación parcial que se resiste a ser fijada en una imagen cuya eficacia solo radica en el carácter ilustrativo. Pensar en el desarrollo del virus implica situar distintos procesos delimitados entre lo global y local, entre las políticas públicas y el ejercicio de la diferencia que podemos leer desde la micropolítica, entre el placer y la medicalización del cuerpo, entre distintos afectos que incentivaron la agencia y la producción artística.

A finales de 1992, Maresca llevó cabo *Espacio disponible* en el Casal de Catalunya ubicado en el barrio de San Telmo. Entre las cuatro paredes blancas de la sala únicamente se presentaban tres carteles parecidos a los utilizados por las inmobiliarias: uno central en el piso con la leyenda “Espacio disponible. Apto todo destino. Liliana Maresca. 23-5457. Del 3-12 al 24-12-92” y otros dos colocados sobre las paredes laterales de la sala que replicaban los mismos datos. En una de las paredes se encontraba un texto sobre el vacío del filósofo de la antigua China, Chuang Tsé. En el texto que acompañó la instalación, el crítico Fabián Lebenglik (1992) señaló que la propuesta daba cuenta de las tensiones entre el arte, la política y la sociedad, en especial, a partir de las relaciones trazadas por el mercado y las distintas formas que adquiriría la privatización en la ciudad de Buenos Aires. Más allá de esta lectura, la artista diseñó un espacio para ser aprovechado y ocupado por personas desconocidas que previamente debían contactarse con ella. La sala despojada, libre de uso y convocante, generó un espacio que interrumpe la linealidad del tiempo en favor de generar un tiempo y espacios otros, efímeros, al que se podía acceder por medio de una acción mínima como lo es un llamado telefónico. Si pensamos en los términos de Foucault ([1984]1997), sin dudas estamos frente a una heterotopía. La obra de Maresca invitaba al encuentro, ponía en suspenso la reclusión de lo privado como garantía de seguridad y confort.

Intentar estar juntos y crear los espacios necesarios para eso –aunque sean momentáneos–, desobedecer la fuerza moldeadora de la injuria, hacer de

la historia clínica un material poético fue el llamado de estos artistas en épocas en las que la vida resultaba inestable.

Bibliografía:

- Bellucci, Mabel. "Apasionadamente lesbianas", *Moléculas Malucas*. Recuperado de <https://www.moleculasmalucas.com/post/codo-a-codo?fbclid=IwAR3pBjgm9G2eRDFcXGOlofoJRxAepzCBV-qxo76EFS6QgPw-MwDNB4bIj2U>, acceso 15 de junio de 2020.
- Bevacqua, Guillermina. "Miradas teóricas y testimoniales sobre la vida y obra de Batato Barea", *Telón de fondo*, núm. 12, 2010.
- , Gutiérrez, María Laura y Francisco Lemus. "Imágenes y contagios de un frenesí lúdico: Batato Barea, Liliana Maresca y Omar Schiliro", en Mariano López Seoane (ed.), *Los mil pequeños sexos: intervenciones críticas sobre políticas de género y sexualidades*. Saénz Peña: EDUNTREF, 2019.
- Cano, Virginia. "Políticas de archivo y memorias tortilleras: Una lectura de los Cuadernos de existencia lesbiana y Potencia tortillera", *Boletín Onteaiken*, núm. 24, 2017.
- Cerviño, Mariana. "Jorge Gumier Maier y Marcelo Pombo. Activistas gays en el campo artístico de Buenos Aires", *Sexualidad, salud y sociedad*, núm. 14, 2013.
- Crimp, Douglas. *Posiciones críticas. Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*. Madrid: Akal, 2005.
- Cuello, Nicolás y Lemus, Francisco. "'De cómo ser una verdadera loca'. Grupo de Acción Gay y la revista *Sodoma* como geografías ficcionales de la utopía marica". *Badebec*, vol. 6, núm. 11, 2016.
- Davis, Fernando. "Tráficos y torsiones queer/cuir en el arte: cuerpos, contraescrituras". *Errata*, núm. 12, 2014.
- Foucault, Michel. "De los espacios otros. Conferencia dictada en el Cercle des études architecturales, 14 de marzo de 1967". *Astrágalo*, núm. 7, 1997.
- Gainza, María. "Alejandro Kuropatwa: Fondo blanco", en Andrés Duprat (ed.). *Kuropatwa en technicolor*. Buenos Aires: MALBA-Fundación Costantini, 2005.
- Garbatzky, Irina. *Los ochentas recién vivos. Poesía y performance en el Río de la Plata*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2012.
- Gasparri, Javier. *Néstor Perlongher: por una política sexual*. Rosario: Humanidades y Artes Ediciones, 2017.
- Giorgi, Gabriel. "Después de la salud. La escritura del virus", *Estudios. Revista de investigaciones literarias y culturales*, vol. 33, núm. 17, 2009.
- Giunta, Andrea. *Poscrisis. Arte argentino después de 2001*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2009.
-

- Harvey, David. *Breve historia del neoliberalismo*. Madrid: Akal, 2007.
- Laboureau, Ana Gisela y Lucena, Daniela. *Modo mata moda: Arte, cuerpo y (micro)política en los 80*. La Plata: Edulp, 2016.
- Lauria, Adriana. *Liliana Maresca. Transmutaciones* (cat. exp.). Buenos Aires: Museo Castagnino + Macro/Malba-Fundación Costantini, 2008.
- Lemus, Francisco. “Imágenes seropositivas. Prácticas artísticas en torno al vih durante los años noventa en Buenos Aires”, en Irene Depetris Chauvin y Natalia Taccetta (comps.). *Afectos, historia y cultura visual: Una aproximación indisciplina*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2019.
- Meruane, Lina. *Viajes virales: la crisis del contagio global en la escritura del sida*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2012.
- Palmeiro, Cecilia. *Desbunde y felicidad. De la Cartonera a Perlongher*. Buenos Aires: Título, 2011.
- Pecheny, Mario. “Introducción: Investigar sobre sujetos sexuales”, en Mario Pecheny, Carlos Figari y Daniel Jones (comps.), *Todo sexo espolítico. Estudios sobre sexualidades en Argentina*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2008.
- Rosa, María Laura. *Legados de libertad: el arte feminista en la efervescencia democrática*. Buenos Aires: Biblos, 2014.
- Rosa, María Laura. “El rol de las exposiciones en la escritura de la historia. Mitomías y el origen de la relación arte-feminismo en Buenos Aires”, en María José Herrera (dir.), *Exposiciones de arte argentino 1956-2006. La confluencia de historiadores, curadores e instituciones en la escritura de la historia*. Buenos Aires: Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2009.
- Treichler, Paula. “AIDS, Homophobia and Biomedical Discourse: An Epidemic of Signification”, *Cultural Studies*, año 1, núm. 3, 1987.
- Usubiaga, Viviana. *Imágenes inestables. Artes visuales, dictadura, democracia en Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa, 2012.
- Vaggione, Alicia. *Literatura/Enfermedad. Escritura sobre sida en América Latina*. Córdoba: Editorial CEA, Universidad Nacional de Córdoba, 2013.

Documentos

- Gumier Maier, Jorge. “La cochambre”, en *La cochambre. Lo que el viento se llevó* (hoj. Exp.). Buenos Aires: Galería del Centro Cultural Rojas, Universidad de Buenos Aires, 1989.
- Lebenglik, Fabián. “Maresca se vende”, en *Espacio Disponible* (cat. exp.). Buenos Aires: Casal de Catalunya, 1992.
- Molina, Daniel. “Llegó el sida”, *El Porteño*, núm. 41, mayo de 1985.
- Perlongher, Néstor. *El fantasma del sida*. Buenos Aires: Puntosur Editores, 1988.

Urdapilleta, Alejandro. “Sombra de conchas”, en *Vagones que transportan humo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008.