

## ARTE Y VIDA. LOS AÑOS NOVENTA EN BUENOS AIRES

### ART AND LIFE. THE 1990'S IN BUENOS AIRES

**Resumen.** A través de una serie de discursos, obras de arte y experiencias culturales que tuvieron lugar en Buenos Aires durante los años noventa, este artículo indaga en las relaciones estéticas y micropolíticas que presenta la emergencia del vih/sida. Se centra en el desarrollo de la Galería de Artes Visuales del Centro Cultural Rojas y las diferentes formas de supervivencia y resistencia generadas en torno a la epidemia.

**Palabras clave:** arte contemporáneo argentino; micropolíticas; vih/sida

**Abstract.** Through a series of discourses, works of art and cultural experiences that took place in Buenos Aires during the 1990s, this paper explores the aesthetic and micropolitical relationships about the emergence of HIV/AIDS. It focuses on the development of the Galería de Artes Visuales del Centro Cultural Rojas and the different forms of survival and resistance generated around the epidemic.

**Keywords:** argentine contemporary art; micropoltics; HIV/AIDS

En abril de 1995, un mes antes de la reelección del presidente Carlos Menem, el crítico Pierre Restany visitó Buenos Aires por invitación de Jorge Glusberg, director en ese entonces del Museo Nacional de Bellas Artes. La ciudad experimentaba los contrastes de la sociedad bajo el signo del neoliberalismo. Franquicias extranjeras, grandes centros comerciales y barrios cerrados ostentaban el lujo artificial de la convertibilidad económica. En la otra vereda, los trabajadores sufrían la retracción de su salario y el desempleo. La reducción del gasto público y la política privatizadora hacían de la vida una experiencia inestable.

Habían sucedido dos atentados terroristas. El primero fue a la Embajada de Israel el 17 de marzo de 1992: 22 muertos, 242 heridos. El segundo fue a la Asociación Mutual Israelita Argentina el 18 de julio de 1994: 86 muertos, más de 300 heridos. Nada de esto impidió el triunfo electoral. El 3 de noviembre de 1995, hubo otro atentado en el que estuvieron implicados miembros de las fuerzas y algunos funcionarios de turno. Explotaron la Fábrica de Armamentos Militares de Río Tercero. La ciudad cordobesa amaneció repleta de esquirlas y municiones de guerra: 7 muertos, más de 300 heridos.

La lista podría continuar. Los años noventa fueron impunes y sangrientos. Faltaría un tiempo para que la imagen del gobierno se resquebraje por completo ante los escándalos de corrupción, el aumento de la deuda externa y el progresivo empobrecimiento.

Al momento de su visita, los vínculos entre Restany y el arte argentino eran estrechos. En 1964, el crítico participó como jurado de los premios de arte internacional y nacional organizados por el Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella. Un año después, publicó el artículo "Buenos Aires y el nuevo humanismo" en la revista *Domus*. El interés de Restany por el *pop*-lunfardo de Buenos Aires se materializó en un intercambio epistolar con la artista Marta Minujín (Gustavino, 2010). En 1988, volvió a visitar Buenos Aires para participar de las X Jornadas Internacionales de la Crítica organizadas por la Asociación Internacional de Críticos de Arte. Aprovechando la oportunidad, Roberto Jacoby lo invitó a participar como jurado del Festival Body Art ideado por él junto con un numeroso grupo de colaboradores en la discoteca Paladium en el marco de los Museos Bailables de Coco Bedoya. Laura Buccellato, subdirectora del Instituto de Cooperación Iberoamericana, confidente de Restany durante la semana de 1995, cuenta que el panorama con el que se encontró el francés fue muy distinto al de los sesenta y la efervescencia de la posdictadura. Esta vez, todo le pareció decadente<sup>1</sup>.

Entre cenas y copas, Restany visitó la galería Ruth Benzacar, la Fundación Banco Patricios y el espacio dirigido por su amiga. Una noche, asistieron los dos junto a Minujín a una fiesta en un restaurante de la costanera. Se celebraba el cumpleaños de la novia de uno de los ministros del presidente Menem (Restany, 1995). En la fiesta había famosos, políticos y empresarios. Marcas de lujo, cuerpos bronceados, cadenas de oro, pizza y *champagne* fueron parte del menú de la velada. Ante tanto derroche, Restany salió espantado. Al volver de su viaje, escribió para la revista *Lápiz* un artículo que escandalizó a la escena local: "Arte guarango para la Argentina de Menem". El juicio del crítico quedó atrapado por el rechazo que le habían producido los rituales menemistas. La operación discursiva fue incisiva: colocó en una relación de causa y efecto los comportamientos suntuarios de la elite y el arte de una época. Borró lo específico del arte, su dimensión histórica y estética, en favor de construir una instantánea precaria del posmodernismo ilustrada en su mayoría por los artistas de la Galería del Centro Cultural Rojas, espacio dirigido por Jorge Gumier Maier que cobraba prestigio y enfilaba a un gran número de detractores<sup>2</sup>. Restany desconocía cuáles eran las condiciones para hacer arte en Buenos Aires, cuán frágil era el horizonte de posibilidades en un país asfixiado por crisis sociales y económicas. Para los artistas, el glamour oficiado por el menemismo era

tan lejano como el neoconceptualismo y las propuestas artísticas de grandes esfuerzos institucionales de países como México y Brasil que se proyectaron con fuerza en las agendas globales.

En esta historia, hay una experiencia que pocas veces ha sido tomada en cuenta para entender el arte de la década: la del VIH. Experiencia en tanto el virus es un agente de saberes, imágenes, afectos y temporalidades que muchas veces funcionan de manera orgánica, y otras veces se tensan, se contradicen, generan preguntas que aún no podemos responder. Hoy, que vivimos en una pandemia, podemos ser un poco más conscientes de lo que es el VIH. No es que no lo sepamos, pero supongo que las generaciones jóvenes ahora saben lo que es el miedo a una enfermedad desconocida, que en ocasiones desarma la capacidad de acción, la vida en comunidad. El Covid-19 parece haber puesto en suspenso eso que conocíamos como *lo social*, las formas en las que las personas solíamos enlazarnos afectiva y materialmente. La peste subraya la vulnerabilidad de los cuerpos y nos empobrece mes a mes.

En cuestión de semanas, la actual pandemia marcó una temporalidad común que después se fragmentó y regionalizó según las oportunidades de cada nación, de cada grupo poblacional y clase. La crisis es global, pero tiene distintos calces. Durante el fin de siglo pasado, el VIH produjo lo mismo. El tiempo simultáneo provisto por la figura de un paciente cero, buen mozo y cosmopolita, que conectó fronteras impensables, que unió a los ricos con los pobres a través de sus fluidos, rápidamente quedó desechado. El virus adquirió ritmos propios, se alojó de distinta manera en cada rincón del mapa. El fin de la historia —la promesa de una nueva era— mostró sus desajustes, generó un cortocircuito.

Entre los primeros años de la vuelta de la democracia y el transcurso de la década del noventa, la irrupción del VIH transformó las relaciones sociales. El acelerado impacto sobre la población, en especial en los adultos jóvenes, propició la construcción de diferentes redes de activación a nivel nacional integradas por gays, trans, travestis y lesbianas, hombres y mujeres heterosexuales y familiares de personas con VIH<sup>3</sup>. La inscripción cultural del virus entrecruzó saberes científicos, viejos mitos de la homofobia, discursos moralizantes y, como sostiene Gabriel Giorgi (2004), actualizó los sueños de exterminio que se proyectan sobre los disidentes sexuales. La presencia de activistas como los hermanos Carlos y Roberto Jáuregui, Ilse Fuskova y Rafael Freda en las calles y los programas de televisión fueron fundamentales para desactivar los estigmas generados por la prensa, las telenovelas y los estereotipos de las campañas oficiales.

Para mediados de la década, el grupo de artistas de la Galería Rojas se vio atravesado por el VIH. El escenario fue paradójico. A medida que los artistas lograban una mayor visibilidad, enfrentaban la proximidad de la muerte. En 1994, fallecieron de causas relacionadas al sida, Liliana Maresca y Omar Schiliro, dos años más tarde murió Feliciano Centurión. Junto a la muerte de amigos jóvenes, amantes y colegas se experimentaba incertidumbre, discriminación y desamparo institucional. Se generaron heridas colectivas y procesos de duelo que en la memoria se mezclan con las marcas de la represión de la última dictadura militar.

A diferencia de otras regiones donde el desarrollo crítico del virus se situó hacia finales de los años ochenta, en Argentina el crecimiento marcado de la enfermedad se presenta en el transcurso de años noventa. Hacia 1996, este proceso comenzó a modificarse a través de la implementación de la terapia combinada y un acceso gratuito que llevó años de nuevas luchas<sup>4</sup>. En un contexto condicionado por la racionalidad neoliberal, en el cual criterios como modernización, competencia, consumo y buena imagen se establecieron como una forma ideal de ciudadanía, la irrupción del virus puso un límite inmediato a la existencia. El día a día de los guarangos de Restany tenía que ver más con la supervivencia que con los beneficios directos de la convertibilidad económica.

A través de este panorama, en las páginas que siguen indago en una cuestión clave que atraviesa al arte argentino de los años noventa: la micropolítica<sup>5</sup>. Hay un doble movimiento, que no siempre es exacto, que caracteriza a las trayectorias de los artistas y sus obras, que entrelaza el arte y la vida sin las exigencias de la vanguardia. La subjetividad se proyectó en los temas, las operaciones, los materiales, los discursos y lo personal adquirió una jerarquía inédita en la representación. Esto no significó una retirada de la política con mayúsculas, tampoco la evasión total de lo público, sino el ingreso de la micropolítica como forma legítima de ordenar los signos de una época. Mientras estas transformaciones se afianzaron, el VIH avanzó sobre los cuerpos. Se creaba de manera vertiginosa, pero también se vivía al día. Me interesa indagar en ese anudamiento entre el uso informal de la política, la amistad y el sentimiento de un grupo reducido. ¿Cómo trazar puntos de encuentro y acuerdos con una sociedad que estigmatiza? Incluso, ¿cómo hacer arte cuando la enfermedad deteriora la vida?

## El metro cuadrado

Una de las imágenes que aún circula entre los especialistas de los años noventa es la del *metro cuadrado*. Están los que han polemizado pensándola como una forma de individualismo y los que ven en ella la cultura de lo cotidiano que aún pervive en el arte contemporáneo<sup>6</sup>. El metro cuadrado fue una expresión utilizada por Marcelo Pombo durante una charla pública en la Fundación Banco Patricios en abril de 1994. El marco: la exposición *906090* curada por Elena Oliveras, una propuesta alejada del historicismo que estableció cercanías y distancias entre los referentes del Di Tella y los jóvenes artistas. En el catálogo de la muestra, Oliveras sostuvo una idea recurrente en años donde las teorías posmodernas acapararon las bibliotecas: el pasaje del espíritu utópico —asociado la modernidad— al espíritu de defensa de las nuevas generaciones ante la disolución de los programa radicales (Oliveras, 1994)<sup>7</sup>.

La charla fue moderada por el crítico Jorge López Anaya —que para ese entonces había acuñado la idea de arte *light*— y también participaron León Ferrari y Luis Felipe Noé<sup>8</sup>. En la mesa se desplegaron las miradas de los artistas sobre sus obras y el compromiso social del arte. Andrea Giunta, que formaba parte del público, años después relató brevemente el clima del encuentro. Ferrari señaló que la Biblia era el fundamento de la violencia en Occidente, Noé discutió con López Anaya, ya que el crítico dio a entender que era un artista póstumo de sí mismo, y Marcelo Pombo afirmó que “no le interesaba nada que sucediera más allá de un metro de distancia de él mismo” (Giunta, 2009, p. 247).

Como adelanté, en su momento esta afirmación fue tomada de manera negativa. Se adjuntó a los efectos discursivos del término *light* y se hizo extensiva a las preocupaciones de los artistas de la Galería del Rojas. La frase circuló de diversas maneras, siempre desprovista de las oraciones que permiten comprenderla mejor. A comienzos de 1995, Pombo mantuvo una larga conversación con Oliveras que fue grabada y transcrita en la trastienda de la exposición *1999: fin de siglo*, también realizada en la Fundación Banco Patricios. El artista aclaró a qué se refería con su interés por lo más próximo:

Lo dije porque me sentía como una isla, con todo lo que tiene de aislado una isla y pensaba que a mis semejantes les pasaba lo mismo, y también lo hice como reacción a un comentario de León Ferrari, que planteó una ética absolutamente solidaria y comprometida, y comenzó a enumerar las cosas con las que él se sentía consustanciado, como por ejemplo las mujeres golpeadas y los problemas

indígenas. Mi experiencia personal es otra; estoy desilusionado de los compromisos en abstracto. A mí, mi vida todo el tiempo me mueve el piso y me supera. Todo lo que tengo a mí alrededor es importante. Para mí lo prioritario es mi conducta ética y me retrotraigo a lo mínimo y elemental, que es con lo que puedo estar comprometido seriamente y no como una cosa declamatoria. Cuando hablo de este metro es que estoy a kilómetros del problema de un aborígen argentino. Sería absolutamente fácil y aliviador de mi consciencia algún tipo de declamación, firma o exposición en donde yo sea solidario con el aborígen. La talla de uno, la ética, se ve en el *ring* en que se está, en el chiquero, en el barro. Cuando hablo de ese metro, hablo de mis vecinos, de mis amigos, de mis amigos enfermos de sida, de mis colegas en la plástica. (Pombo, 1995, p.4)

En las palabras de Pombo subyace una moral minoritaria que es clave para comprender el protagonismo que adquirió la subjetividad en el arte de Buenos Aires (su ingreso real, descarnado, con pocas mediaciones intelectuales)<sup>9</sup>. La idea del metro cuadrado es la imagen del desplazamiento de los grandes temas —muchas veces gastados por los significantes vacíos, secuestrados por las masculinidades heroicas— en favor de gestos mínimos y personales que no se desligan de la primera persona —en tanto ésta es una garantía de la identidad— y tampoco renuncian a la capacidad de transformación de la cultura.

Un posible origen para esta idea, como emergente del discurso de los artistas del Rojas, puede encontrarse en las prácticas contraculturales y el activismo gay de artistas como Gumier Maier y Pombo en los primeros años de la vuelta de la democracia. Fue en esos años donde comenzó a construirse una matriz de imágenes y saberes marginales que se proyectó con fuerza en la escena de los noventa. Al interior del Grupo de Acción Gay (1983-1985)<sup>10</sup> y en la cartografía donde éste se insertó, los artistas se distanciaron de las lógicas mayoritarias, en especial de los discursos que hicieron del pensamiento heterosexual una forma de vida dominante<sup>11</sup>. En esa experiencia, como en tantas otras de los homosexuales que atravesaron su despertar sexual en una sociedad convulsionada por la lucha armada y el terrorismo de Estado, se produjo el rechazo a los comportamientos y los rituales que configuraban la política tradicional y los canales oficiales de circulación del arte y la cultura.

Justamente, uno de los efectos inmediatos de la vuelta de la democracia fue la posibilidad de acción, en diferentes grados y esferas, de personas hasta antaño relegadas por su género, su identidad sexual y también su condición de clase —como es el caso de Pombo, gay, profesor especial, proveniente de una familia de clase trabajadora que vivía en un monoblock de Boulogne, provincia de Buenos Aires (Cerviño,

2017) —. Para el sociólogo Didier Eribon (2004) la moral de lo minoritario es un conjunto de costumbres y normas que caracteriza a los sujetos atravesados por un interés profundo por lo cercano y una indiferencia por el imaginario social y político en el que son tratados de manera degradante. Esta moral traspasa lo gay, incluso la disidencia sexual, la podemos encontrar en grupos y sectores que ocupan una posición subalterna. Los alcances de esta moral fueron más allá de las relaciones sociales, no solo se situaron en las formas del *camp* y la cultura *underground*, sino en la producción de un discurso crítico con respecto al *status quo* y la apelación a imágenes carentes de prestigio en la autonomía moderna del arte. Se estableció un perfil de artista paradigmático en el arte argentino: artesano, decorador, *freak*, etcétera. Ante el desarrollo del giro social del arte en las agendas globales y el tratamiento homogéneo del multiculturalismo (Katzenstein, 2003 y Bang Larsen, 2016), el metro cuadrado involucró una posición sobre lo cercano, sobre la amistad y los vínculos creativos que se generaron en los contornos de lo local.

El metro cuadrado ilumina la posibilidad de modelación de los sujetos, minorizados por la cultura patriarcal, en una comunidad reducida que estableció políticas del cuidado y estrategias de supervivencia. Implicó un trabajo sobre lo más próximo, esto se evidencia en las respuestas artísticas al vih Las afinidades se presentan en las operaciones y los materiales elegidos, en la mirada positiva sobre formas desprestigiadas por su relación con el *mundo femenino*, la *baja cultura*, las superficies cotidianas, la intimidad que puede resultar ominosa: una indefinición estética y disciplinar que el arte contemporáneo ha sabido jerarquizar.

Al interior del metro cuadrado subyace la capacidad de representar mundos personales en los que el drama es atenuado con el humor y el gesto errático de las imágenes se distancia de la nobleza de los comportamientos. Esta actitud no solo reorganizó los signos del arte, sino también propuso nuevos modos de hacer público lo personal y recuperar la belleza desde un lugar popular sin idealismos.



Marcelo Pombo, *Baldosa*, 1996, baldosa pintada con esmalte sintético y moños de acetato sobre exhibidor de plástico, 20 x 20 cm. Colección particular.

## Salud

¿Quién fue Omar Schiliro? Es una pregunta que circula de manera frecuente en el mundo del arte y entre tantos otros que se han cruzado alguna vez con su obra. Poco es lo que sabemos de él, su paso fue fugaz. En 1991, cuando tomó noticia de su diagnóstico de vih positivo, Schiliro se involucró en el arte y comenzó de manera frenética a producir obras. Expuso por primera vez ese mismo año en la muestra colectiva *Bienvenida primavera* en la Galería del Centro Cultural Rojas y luego en otras salas de Buenos Aires. Falleció a los 32 años como consecuencia del sida. Gumier Maier, su pareja, conservó en su casa gran parte de sus obras y resguardó en una pequeña caja unos pocos documentos que dan cuenta de su labor en los primeros años noventa. Otros papeles —

quizás los más tristes, pero llenos de dicha— evocan la despedida que recibió de sus amigos. Schiliro dejó una marca en la memoria artística de Buenos Aires.

Hay algo en torno a su figura que resulta indescifrable. A primera vista sus obras son enigmáticas, nos atraen, no sabemos por qué pero generan encanto. Luego, cuando empezamos a ver con más atención los materiales con los que están hechas, nuestra relación se vuelve más cercana. Poseen un trabajo artesanal excéntrico: se asemejan a esos objetos que uno conserva en su casa por su rareza y porque, cada vez que alguien los ve, ocurre una revelación. Podrían ser parte de una escenografía de ciencia ficción, lámparas de alguna decoración estrambótica y el cáliz de una religión misteriosa. No lo son pero están ahí, el tiempo pasó y se volvieron más frágiles, sin embargo su exuberancia se mantiene intacta.

El recorrido de Schiliro está atravesado por distintas precariedades que nos proponen un desafío. Es un artista que produjo durante un período muy breve pero que fue crucial para el desarrollo del programa artístico de la Galería del Rojas. José Esteban Muñoz (2009) indaga en ese anhelo redentor y utópico que encontramos en los momentos más efímeros de la intimidad, incluso en las experiencias estéticas que a veces escapan al ojo historicista; gestos *queer* que sostienen la vida en contextos que atentan contra la existencia y que apuestan por la belleza en tiempos compartidos por grupos pequeños. Por lo general, podemos ver esta condición imaginativa en personas que han vivido por fuera de los marcadores sociales convencionales. Schiliro es un artista arquetípico de la Galería del Rojas porque expandió los límites de su imaginario — gracias a una posición ajena al mundo del arte— al mismo tiempo que diseñó una forma de supervivencia. Esta fue una de las respuestas al virus: la invención de una vida más bella. Esta idea no significa inscribirse en una posición romántica con respecto al arte, sino todo lo contrario, pensar cómo la identidad, la sexualidad y la enfermedad funcionan como un nexo de producción, una manera de afirmarse para compensar los efectos de una realidad poco favorable.

Schiliro nació en un hogar pobre de Villa Lugano sostenido por una madre soltera. Su madre era testigo de Jehová, religión que él no profesó pero que marcó un interés hacia diferentes religiosidades y corrientes como la *New Age*; formas místicas que atraviesan a su producción. En los primeros años de los ochenta, trabajó como disc-jockey y bailarín en discotecas del Gran Buenos Aires. Más adelante empezó a confeccionar collares y pulseras, objetos únicos sin ningún patrón que comercializaba en locales y ferias del país que recorría en colectivo. En 1985, conoció a Gumier Maier en la

redacción de la revista *Diferentes*. Al igual que varias publicaciones de la época, esta revista contenía una sección de anuncios de citas para personas gay. Un día Schiliro fue a dejar su aviso y quién abrió la puerta fue Gumier Maier, que trabajaba allí como periodista. Arreglaron para volver a encontrarse y a las pocas semanas comenzaron a salir. Este encuentro produjo un desvío en la trayectoria de Schiliro, lo acercó por primera vez a un universo distinto. Schiliro se mudó a la casa de Gumier Maier y comenzó a participar de la escena *under* de la posdictadura. Producía joyas con fantasías de plástico, asistía a las fiestas en el Club Eros organizadas por Roberto Jacoby y Sergio Avello y compartía las tardes con Batato Barea, que falleció por causas relacionadas al sida en 1991. Ese mismo año Schiliro se enteró de que vivía con el virus. El diagnóstico fue otro punto de inflexión en su vida. En la inmediatez de la muerte decidió ser artista y hacer obra con algunos de los materiales que tenía en su casa. Hacer arte con nada:

Yo hacía *bijouterie* y pensaba en la plástica, pero nunca me había lanzado. Pasó el tiempo, me enfermé de sida y estaba muy deprimido y Gumier me invitó a participar de la muestra *Bienvenida primavera*, para la cual hice una obra que veo como una explosión de angustias, depresiones que se tornaron primaverales. Esto lo relaciono con síntomas míos, llagas, manchas en la piel; todo se transformó en eso. Mi intención es manifestar un estado de hiper alegría, incluso yo trabajo con el virus, lo pongo afuera de distintas formas, porque el virus se transforma... La intención general es transmitir lo mejor. (Ameijeiras, 1993, p.40)

En esta primera obra, Schiliro pegó cuentas y perlas de plástico en la tapa de un ventilador. Generó una textura granulada similar a las mutaciones que sufre la piel a partir de la enfermedad. A medida que la obra crece en altura, unas cuentas se agrupan en formas orgánicas, otras desaparecen y algunas se vuelven más pequeñas y dan lugar a finos tubos y conos que salen como flores y anteras. Endeble y colorida, la obra está entre la artesanía y el *ready-made* casero. En poco tiempo, Schiliro perfeccionó este procedimiento para encastrar recipientes domésticos y luego ornamentarlos con piedras y luces.

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 por la prensa. El sentido común más peligroso se instaló en la vida cotidiana. El miedo se trasladó a la saliva, el tacto y a compartir objetos con otros. Algunos religiosos adjudicaron un castigo divino como el de Sodoma, los médicos recomendaron las relaciones monogámicas, los sexólogos aconsejaron la masturbación y el ratoneo telefónico. Poco se sabía, sin embargo, había mucha letra al respecto. Ante la ausencia de una medicación que volviera crónica la enfermedad o que no deteriora los

órganos del cuerpo, las personas con vih practicaron terapias alternativas, integraron grupos de contención y leyeron libros de autoayuda. Los artistas asumieron la espiritualidad alternativa como una forma de supervivencia capaz de evadir el dispositivo médico que muchas veces se comportaba de manera hostil y disciplinante.



Omar Schiliro, *Bienvenida primavera*, 1991, objeto de elementos de plástico, vidrio, madera, cuentas de plástico y tapa de ventilador ensamblados, 146 x 56 cm. Colección particular. Fotografía de Pablo Messil. Cortesía de la Colección AMALITA, Buenos Aires, Argentina.

“Que en nuestras almas no entre el terror”, dice una obra de Feliciano Centurión. La frase está bordada sobre una servilleta adherida al recorte de una frazada barata que la encuadra y la protege. En 1992, Feliciano se enteró que tenía VIH y lo mantuvo en secreto hasta poco tiempo antes de morir, solo algunos amigos lo sabían. Abandonó la pintura sobre bastidor —un lenguaje masculinizado con el que estaba en crisis— y comenzó a pintar sobre frazadas grandes que compraba en las tiendas del barrio del Once en Buenos Aires (Lemus, 2020). Ese mismo año, expuso por primera vez de manera individual en la Galería del Rojas. Como metáfora de este cambio a un soporte doméstico, la muestra se tituló *Pinturas*. Sin parar, pintaba sus sueños, animales, flores, usaba los motivos y las texturas de las mantas. Al mismo tiempo que supo que tenía algo entre las manos, la enfermedad avanzó sobre su cuerpo. Sumó piezas de tejido crochet y ñandutí que le regalaban las mujeres de su familia de Asunción del Paraguay. Las disponía como ornamentos que decoran una pared. “Calor. Abrigo, protección. Soporte afectivo sensorial” (Centurión, 1990), a través de estas palabras Centurión definía las sensaciones que producía su trabajo: una comunión poética entre el origen de sus piezas textiles y su esperanza de vida.

Hacia 1996, la salud de Feliciano desmejoró. Esta situación lo obligó a trabajar desde la cama en obras más pequeñas. Servilletas, fundas de almohadas y otros soportes blandos dieron lugar a frases en las que se mezclan sus creencias, sus temores, las afirmaciones positivas que anotaba en su diario íntimo, los poemas que le regalaban sus amigos. Su amiga, la periodista Marta Dillon (2004), cuenta que lo que Feliciano no podía decir, por temor, por tabú, lo bordaba. Si bien Feliciano mantuvo diálogos continuos con su ciudad natal, exponía regularmente en galerías y centros culturales, en su obra está el gesto del arte argentino de los años noventa: encontrar en los objetos cotidianos una imagen sagrada.

Al morir, el taller de Feliciano estaba repleto de obras con frases bordadas de manera rápida, obras que se le escapaban de las manos, que revelaban el mundo privado que se traza entre las cuatro paredes de una casa y un grupo de amigos. Había encontrado un modo de aferrarse a la vida y, a la vez, construir un legado. Esto era una preocupación constante para los artistas que ante esta situación anhelaban dejar una huella de su existencia.

Como curador de la Galería del Rojas, Gumier Maier fue quien puso palabras a estas experiencias. En cada seminario que dictó en la Universidad de Buenos Aires y en otras ciudades del país y en los textos que publicó, Gumier Maier hizo explícita la

mención al virus para dar cuenta de las condiciones afectivas y materiales de los artistas, incluso, para confrontar con los juicios peyorativos que se desprendieron del término *light* (Gumier Maier, 1997). Esta posición se presenta de manera contundente en el borrador de una exposición que no llegó a realizarse, “Tres artistas con sida” (1995), para la cual Gumier Maier había seleccionado obras de Alejandro Kuropatwa, Liliana Maresca y Omar Schiliro. El objetivo del proyecto era denunciar el silencio institucional frente a la enfermedad. Las ideas de mayor claridad sobre este tema fueron desarrolladas en un texto curatorial sobre Centurión que acompañó la primera exposición antológica del artista en Asunción<sup>12</sup>. Aquí, un fragmento:

La aparición del sida generó en los países del hemisferio norte diversas manifestaciones en el mundo del arte. Desde la elaboración de una gráfica militante y combativa como la de los anónimos artistas que trabajan para ACT UP, hasta el testimonio lacerante del derrotero de la enfermedad en los cuerpos y en las vidas. Lo artístico fue reconsiderado como herramienta, espacio fecundo para luchar por lo que siempre pareció excederlo: la vida misma. En nuestras latitudes los artistas afectados no hicieron inicialmente pública su condición. Tampoco sus obras hablan de ello de modo manifiesto. Pero este engañoso repliegue podría ser la ocasión de profundidades maravillosas. (Gumier Maier, 1999)

Al igual que en otras intervenciones, Gumier Maier aprovechó para sentar una vez más su posición sobre el valor autónomo del arte, no como gesto elitista, sino como posibilidad estética de lo personal. Plantea una distancia con un tipo de producción excesivamente testimonial y dramática sobre el tema que por esos años se extendió en el arte contemporáneo y los museos de los países del primer mundo. En un viaje a Nueva York con otros artistas, para participar de la exposición colectiva *The Rational Twist* (1995) curada por Carlos Basualdo en Apex Art, Gumier Maier visitó distintas galerías en las que puedo ver el tipo de producción que define líneas arriba: imágenes hospitalarias, retóricas sangrientas, cuerpos fotografiados o filmados, un ingreso excesivo del lenguaje de la ciencia, etcétera<sup>13</sup>. El sida no era un tema ajeno para él, meses antes de ese viaje había fallecido Schiliro. Pese a esto, consideraba que las poéticas de los artistas del Rojas habían logrado conciliar el arte y la enfermedad a través de la pregunta por la belleza y la puesta al día del hacer artístico por medio de la cultura de lo cotidiano.

Una postura cercana, más combativa, mantuvo el historiador de arte Douglas Crimp, miembro fundador de ACT UP, en su ensayo “Retratos de gente con sida” publicado por primera vez en la compilación *Cultural Studies* (1992). A partir de los retratos realizados por los fotógrafos Nicholas Nixon y Rosalind Solomon<sup>14</sup>, Crimp (2005) sostuvo que ese tipo de registro contribuía a la estigmatización en tanto los sujetos eran

mostrados demacrados, solitarios, pasivos, desprovistos de sus nombres reales, de sus comunidades y grupos de pertenencia. En su momento, los retratos fueron vistos por la crítica como honestos, no sentimentales y comprometidos, pero Crimp, vio todo lo contrario: en esas imágenes no había lugar para la agencia, lejos estaban de respetar la diferencia, eran la mera apropiación. En su afán documental, las fotografías se hacían eco de una imagen mediática, y, a veces, escabrosa. La sexualidad y el deseo estaban borrados, tampoco había una chance para la belleza de los cuerpos más allá de la enfermedad, se privilegiaba el estereotipo de la víctima o el paciente por sobre la persona<sup>15</sup>.



Feliciano Centurión, *Que en nuestras almas no entre el terror*, 1992, bordado en tela, 37 x 42,5 cm. Familia Feliciano Centurión. Cortesía de The Americas Society, Nueva York.

**Yo tengo sida**

A diferencia de la mezcla de los años ochenta, donde la contracultura, el activismo y el arte convivían de diferentes formas y se tensaban en el contacto con las instituciones, en los años noventa las prácticas artísticas entraron en una zona de desconexión con respecto al activismo del vih. Atrás quedaron proyectos como *Mitominas 2. Los mitos de la sangre* (1988), exposición organizada por la artista feminista Monique Altschul que tuvo como objetivo concientizar acerca de la violencia de género y la emergencia del vih (Rosa, 2014). Al filo del cambio de década, el virus logró aunar intereses artísticos y activistas entre feministas, gays, artistas, escritores, actores y una gran público que participó de las actividades que proponía la muestra en las salas del Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires —hoy Centro Cultural Recoleta—. *Mitominas* desbordó los límites de lo que se entiende por una exposición. Al mismo tiempo que dio lugar al arte feminista, amplió las imágenes del vih, pensó la problemática de manera interseccional.

En parte, las palabras de Gumier Maier dan cuenta de la distancia que se generó entre el campo artístico y el territorio de acción que muchos activistas eligieron en esos años. Esta desconexión tuvo que ver con la profesionalización de las artes visuales. Lo que había funcionado en el *underground* y en el ejercicio de la política minoritaria, con el paso del tiempo se segmentó, adquirió sus propios canales de circulación. En la escena del arte fue constante el choque entre fuerzas transformadoras, efecto inminente de la vida en democracia, y fuerzas conservadoras propias de las elites y remanentes de la cultura en dictadura. En esa disputa, el margen de acción tuvo sus límites. El vih se concebía como una experiencia ominosa. Fue la televisión de los noventa —hipersexualizada y amarillista— la que habilitó las declaraciones más contundentes de los activistas. Decir que se era gay y que se vivía con vih traspasaba la mera salida del clóset, era una toma de posición radical en la esfera pública, un gesto de resistencia a la imagen prístina que estableció el neoliberalismo. La desconexión hizo que las obras no estén atravesadas por la eficacia del activismo y sí, ancladas a una genealogía del arte contemporáneo en la que prevaleció la autonomía del campo. El precio fueron las impugnaciones, la imposibilidad de anudar, hasta hace unos pocos años, el arte con la micropolítica, el virus con una estética.

En un texto publicado en la revista *Ramona*, Roberto Jacoby (2003), un artista interesado en la generación de nuevas formas de vida y sociedades experimentales, propone pensar este proceso gestado en la Galería del Rojas como un acto de resistencia. Se corre de la idea de supervivencia, o por lo menos, amplía su alcance:

Contra lo que se sostiene en forma irresponsable, el Centro Cultural Rojas es un caso ejemplar y probablemente único desde el punto de vista político. Fue un acto de resistencia a la eliminación, emprendido por un pequeño grupo de seres sensibles y talentosos que buscaban la belleza en su entorno y el amor en sus amigos, pero más aún el Rojas instituyó cierta poética que hizo más tolerables las limitaciones de la enfermedad, de la pobreza, de la posición subalterna, de la desdicha: en cierto modo inventó su propio mundo, sus propios criterios, por otra parte muy amplios. (Jacoby, 2003, p.60)

Siguiendo de cerca la vulnerabilidad que afrontaban muchos de los artistas, Jacoby y Kiwi Sainz crearon la campaña *Yo tengo sida* (1993-1995) a través de una agencia publicitaria ficticia que llamaron Fabulous Nobodies<sup>16</sup>. En ocasiones, definió estas experiencias como microtopías: equipamientos que poseen una existencia pequeña, fugaz y aislada pero que expanden al infinito la imaginación (Ali-Brouchoud, 2007).

La campaña consistió en la producción de remeras impresas con la leyenda “Yo tengo sida”. Las remeras fueron repartidas y vendidas entre amigos, artistas y usadas por Jacoby y Sainz para andar por las calles de Buenos Aires. Eran entregadas junto a un volante explicativo acerca del VIH. En un principio, el proyecto iba a contar con el apoyo económico de la Fundación Huésped, sin embargo, por diferencias sobre el tipo de comunicación que ofrecía la obra, decidieron realizarlo de manera independiente<sup>17</sup>. En un contexto en el que prevalecía el desconocimiento sobre el virus y proliferaban los estigmas, las remeras desplegaron un componente que escaseaba en la comunicación de la época: la solidaridad con las personas que vivían con el virus. Como señala Marta Dillon (1997), por esos años las campañas estaban únicamente destinadas a la prevención y regulación de las prácticas de las personas con VIH. Usar una camiseta con esa leyenda tenía como objetivo deconstruir la ajenidad del virus para borrar los límites entre lo propio y lo impropio. A través de la primera persona, los Fabulous Nobodies buscaron llevar el virus al terreno de lo común: decir “Yo tengo sida” es anticiparse al llamado policial sobre los cuerpos. Aunque sea por un segundo, la afirmación deja sin efecto la construcción del estigma, le gana de mano, hace política con el cuerpo vestido.

Este proyecto traspasó los contornos del medio artístico y logró notoriedad en algunos diarios y revistas gracias a su lenguaje eficaz. Los artistas recurrieron a un principio clave de los medios, generar la identificación en el receptor a partir de un anuncio sugestivo. Pero no recurrieron al dramatismo que caracterizaba a otras representaciones del virus, las camisetas fueron confeccionadas en colores llamativos

como verde, azul y rojo y en talles para todas las edades. La frase fue diseñada con letras minúsculas en una combinación de colores pasteles fáciles de situar en las imágenes más alegres y juveniles. El temerario uso de la sigla SIDA, en mayúsculas y color rojo, fue reemplazado por una imagen vital que intenta hacer del virus una experiencia cotidiana con la cual no es posible mantener distancia alguna.



Fabulous Nobodies (Roberto Jacoby y Mariana "Kiwi" Sainz), *Yo tengo sida*, 1994, remera con serigrafía. Área de Documentación y Registro, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina.

### **Coda: ahora que vamos a vivir**

Las narrativas históricas del virus cambiaron su curso en 1996, año en el que tuvo lugar la XI Conferencia Mundial sobre el sida en Vancouver. Los médicos llamaron a este evento la "Conferencia de la Esperanza" porque se divulgaron los resultados del tratamiento capaz de reducir la carga viral del virus a niveles indetectables. Si la

emergencia del vih adquirió un tiempo específico en cada región, en el Sur la vuelta crónica de la enfermedad estableció una nueva lucha por la accesibilidad a la medicación que en algunos países aún no logra saldarse (Meruane, 2012). El primer ciclo del vih comenzaba a cerrarse.

¿Cómo será la vida ahora que vamos a vivir? Esta es la pregunta que subyace en las fotografías de la serie *Cóctel* tomadas por Alejandro Kuropatwa cuando logró acceder al tratamiento (Jacoby, 1996). Kuropatwa se convirtió en uno de los portavoces que le exigía a un Estado, desplazado por el mercado, la distribución y la regulación de los recursos para los antirretrovirales. El impacto que generaron sus fotografías tomadas en el transcurso de 1996, la participación en programas de televisión y la publicación de una solicitada en el diario *Clarín*, generaron una inflexión en esta historia de las imágenes que parecía cerrarse sobre la lógica del campo del arte al mantener distancia con el activismo. En *Cóctel*, las cápsulas de nevirapina, indinavir, entre otras drogas, fueron dispuestas sobre un pimpollo de rosa, junto a un vaso, entre toallas, en un pastillero, en la boca del fotógrafo. La nueva vida conectada a los fármacos por tiempo indeterminado fue mostrada como un producto de lujo encerrado en una composición perfecta. A primera vista, parecen sacadas de un catálogo de compras. Al mirarlas otra vez, vemos las vanitas de un virus que comenzaba a adquirir otra forma en esta parte del planeta. El tiempo de la supervivencia, ganado a la historia, ahora era el tiempo de las prótesis químicas que proveían de inmunidad al cuerpo<sup>18</sup>.

Sobrevivir y resistir en épocas donde la vida quedó despojada de sus marcas de protección fue el llamado de estos artistas; una experiencia alojada en lo minoritario que se multiplicó en diferentes imágenes y formas de acción. Entre el gesto personal y la solidaridad colectiva, se trazó una estética que desestabilizó la lectura convencional del vivir de las personas que conviven con el virus. La cercanía de la muerte incentivó el hacer artístico como una manera de anclarse a la vida. Esto no significa que el vínculo entre el arte y la enfermedad haya sido terapéutico, tampoco estrictamente contestatario. Si hay algo que fue definitorio para esta escena es el afianzamiento de las relaciones con lo más próximo, una experiencia que no se sitúa de manera exclusiva en la representación, sí en la producción de subjetividad.



Alejandro Kuropatwa, de la serie *Cóctel*, 1996, fotografía color, 130 x 100 cm. Archivo Alejandro Kuropatwa, Buenos Aires.

## Referencias

---

<sup>1</sup> Laura Buccellato, en entrevista con el autor, Buenos Aires, marzo de 2019.

<sup>2</sup> En los inicios de la posdictadura Jorge Gumier Maier integró el Grupo de Acción Gay y formó parte de revistas culturales como *El Porteño*, *Cerdos & Peces* y *Fin de siglo*, en esta última comenzó a escribir sobre muestras de arte. Por esos mismos años, exhibió sus primeras pinturas. En 1989, fue nombrado Coordinador del Departamento de Artes Plásticas del Centro Cultural

Rojas, cargo que rápidamente fue sustituido de manera informal por el de curador de la Galería de Artes Visuales. A finales de 1996, abandonó su actividad como curador de la galería habiendo desarrollado exposiciones individuales y colectivas de numerosos artistas como también dictado seminarios y escrito textos sobre el estado del arte de la época.

<sup>3</sup> En el transcurso de los años noventa, el activismo y la gestión institucional sobre el VIH se acrecentó a partir de la labor de grupos y organizaciones como Sociedad de Integración Gay Lésbica, Gays D.C, Comunidad Homosexual Argentina, ACT UP Buenos Aires, Red Argentina de Personas viviendo con VIH/SIDA, Fundación Huésped, Fundación Spes, entre otras. La emergencia del virus implicó el desarrollo temprano de legislaciones cuyos objetivos, al día de hoy, son la detección, investigación y prevención del virus, la no discriminación, la cobertura de tratamientos farmacológicos (obras sociales y prepagas) y el acceso al test con consentimiento informado. Una primera bibliografía sobre los nuevos actores sociales en relación al desarrollo de la epidemia en Argentina se presenta en Cecilia Biagini y Marita Sánchez (1995).

<sup>4</sup> Durante el período 1990-2009, las defunciones anuales por sida en Argentina se acrecentaron y pasaron de 286 a 1423. Hubo un crecimiento marcado a principios de los noventa que culminó en el año 1996 con más de 2000 defunciones anuales. Durante los inicios de la década de los noventa, la tasa de mortalidad en varones superaba en cinco veces a la de las mujeres. Cfr. Carlos Guevel, et al. (2009). En 1997 se implementó la provisión y acceso gratuito al TARGA (Tratamientos Antirretrovirales de Gran Actividad) en el sistema público de salud y en las obras sociales, convirtiéndose en un punto de inflexión de los indicadores epidemiológicos específicos del VIH/sida. Cfr. Adriana Duran, et al. (2014).

<sup>5</sup> El libro *Micropolítica. Cartografías del deseo*, publicado en 1986 por Félix Guattari y Suely Rolnik, es una bitácora clave para pensar las transformaciones artísticas y políticas que tuvieron lugar en Buenos Aires a partir de la vuelta de la democracia, en especial, las zonas de afinidad que tuvieron lugar en el campo cultural, atravesado por la diferencia y el distanciamiento de las lógicas mayoritarias que, hasta en ese entonces, configuraban el curso de la política y la cultura con mayúsculas. Guattari y Rolnik (2013) dan cuenta del clima de agitación social que acontecía en Brasil a partir de la apertura política, ese largo camino trazado por alianzas ciudadanas, partidos, agrupaciones y manifestaciones populares, en el cual los devenires minoritarios amplificaron las resonancias de la época. Si bien la posdictadura argentina posee características específicas de su coyuntura, el ejercicio la micropolítica forma parte de una cartografía común en América Latina que se caracteriza por experiencias de ruptura, acontecimientos de diferente grado que habilitaron la creación de imágenes y formas de acción que se dirimieron en el terreno del arte.

<sup>6</sup> Federico Baeza (2017) sostiene que la posición de Pombo no solo da cuenta de las condiciones materiales y afectivas de los años noventa, sino también de una genealogía del arte contemporáneo de los primeros años dos mil asociada al porvenir de la vida cotidiana. Por su parte, Claudio Iglesias (2014) analiza la frase del artista como un grado de *autoconciencia* extensivo a su trabajo y al de sus pares definitorio para la impronta local del arte de los años noventa.

<sup>7</sup> La exposición contó con una importante difusión en la prensa gráfica y el desarrollo de actividades públicas, entre ellas distintos desfiles de moda en los que participaron diseñadores jóvenes como Sergio De Loof, Cristian Dios, Andrés Baño, Gabriela Bunader, Pablo Simón, entre otros. El aporte de coleccionistas de arte y funcionarios públicos, entre ellos Marcos Curi, Jorge Helft y Guido Di Tella y la galerista Ruth Benzacar, permitió exhibir obras emblemáticas de los años sesenta.

<sup>8</sup> En agosto de 1992, el crítico de arte Jorge López Anaya publicó en el diario *La Nación* una reseña titulada "El absurdo y la ficción en una notable muestra" con motivo de la exposición *Gumier Maier Alfredo Londaibere Benito Laren Omar Schiliro* en el Espacio Giesso del barrio de San Telmo. En su texto, López Anaya trazó un punto de inflexión en la legibilidad del arte de los años noventa a partir de la introducción del término *light* para dar cuenta de la sensibilidad *posmoderna* que se presentaba en las obras exhibidas. Esta palabra fue utilizada de manera degradante por algunas voces autorizadas del campo artístico para referir a la irrupción de la cultura gay, la feminidad y las estéticas de la diferencia en el arte (Lemus, 2015; 2017 y Pineau, 2017).

<sup>9</sup> A través del concepto de *extimidad* de Lacan, Tamara Kamenszain (2016) ubica un gesto similar en la literatura de contemporánea.

<sup>10</sup> El Grupo de Acción Gay generó experiencias disidentes y reflexiones críticas sobre la integración de la homosexualidad a la sociedad patriarcal. A la vez que produjo una imagen singular —establecida por los códigos más abyectos de la cultura gay y el *camp*—, se interiorizó en los saberes de las tradiciones intelectuales marginales y estableció diálogos entre activistas gais, feministas y distintos sujetos que en los años ochenta pulsaron por sus derechos y los modos de vida alternativos (Cuello y Lemus, 2016).

<sup>11</sup> Al respecto, Mario Pecheny (2008) sostiene que la heteronormatividad se presenta como un principio que tiende a organizar el orden de las relaciones sociales política, institucional y culturalmente de acuerdo a la heterosexualidad reproductiva. Funciona como parámetro desde el cual se juzga —acepta o condena— la diversidad de prácticas, identidades y relaciones sexuales, afectivas y amorosas existentes.

<sup>12</sup> La exposición se tituló *Feliciano Centurión. Últimas obras*, fue curada por Gumier Maier y Ticio Escobar en el Centro Cultural de España “Juan de Salazar” entre mayo y junio de 1999.

<sup>13</sup> Jorge Gumier Maier, en entrevista con el autor, Delta del Paraná, marzo de 2013.

<sup>14</sup> La exposición de Nixon se llamó *Retratos de gente* (1988). Activistas de ACT UP realizaron una pequeña protesta en la sala del Museo de Arte Moderno de Nueva York donde se exhibían las fotografías. Repartieron un panfleto titulado “No más imágenes sin contexto”. La muestra de Solomon tuvo lugar en la Grey Art Gallery de la New York University, bajo el nombre de *Retratos en tiempos del SIDA* (Crimp, 2005).

<sup>15</sup> Para analizar las fotos de Solomon, Crimp (2005) cita las lúcidas palabras de William Olander, curador del New Museum fallecido de causas relacionadas al sida en 1989: “La mayoría de los modelos aparecen solos; muchos están en el hospital; o en casa, enfermos, en la cama. Un 90 por 100 son hombres. Algunos son fotografiados con sus padres, o al menos con sus madres. Sólo se ve a cuatro con sus amantes o amigos masculinos [...] Ninguno aparece en un ambiente laboral; sólo unos pocos aparecen en el exterior. Ninguno de los modelos aparece identificado. Sólo tienen como identidad la de ser víctimas del sida (p. 144).

<sup>16</sup> Entre 1992 y 1994, los Fabulous Nobodies crearon avisos publicitarios en los que auspiciaron sucursales inexistentes ubicadas en capitales del mundo y participaron de diferentes eventos públicos. Jacoby se presentaba vistiendo un traje smoking y Sainz llevaba un vestuario realizado por el artista Omar Schiliro a partir de baldes, palanganas y caireles. En 1993, junto a la artista Liliana Maresca, produjeron el aviso *Maresca se entrega a todo destino* que salió publicado en el N° 8 de la revista erótica *El Libertino*. La artista aparece con poca ropa, junto a su número telefónico. Las fotografías utilizadas fueron tomadas por Alejandro Kuropatwa, el estilismo estuvo a cargo de Sergio De Loof y el maquillaje en manos de Sergio Avello. Ese mismo año, Jacoby y Sainz comenzaron a planear la campaña *Yo tengo sida*.

<sup>17</sup> En noviembre de 1993, Jacoby publicó un texto en *La Hoja del Rojas* que da cuenta de la posición del artista en relación a las campañas oficiales, la falta de información sobre el virus y las dificultades del proyecto *Yo tengo sida* para obtener fondos para su financiamiento.

<sup>18</sup> La ausencia de carga viral en el cuerpo a la vez que extiende la vida impone una nueva relación, Daniel Link (2006) apela a la figura del *cyborg* para definir este tipo de existencia contemporánea vinculada de manera permanente con los beneficios de la biotecnología.

## Bibliografía

Ali-Brouchoud, F. (2007). Roberto Jacoby. Cómo ganar amigos. *Otra parte*, 11.

Recuperado de

<https://www.revistaotraparteimpresa.tk/n%C2%BA-11-oto%C3%B1o-2007/roberto-jacoby-c%C3%B3mo-ganar-amigos>

- Baeza, F. (2017). *Proximidad y distancia. Arte y vida cotidiana en la escena argentina de los dos mil*. Buenos Aires: Biblos.
- Bang Larsen, Lars (2016). *Arte y norma. La sociedad sin atributos y otros textos*. Buenos Aires: Cruce.
- Biagini, C. y Sánchez, M. (1995). *Actores sociales y Sida. Nuevos movimientos sociales, nuevos agentes de salud*. Buenos Aires: Editorial Espacio.
- Centurión, F. (mayo-1990). Muestra de pintura sobre "frazadas". *Hoy*. Asunción del Paraguay.
- Cerviño, M. (2017). Marcelo Pombo: condiciones de formación de un artista improbable. *Tiempo social*, 29 (3), 287-291. Recuperado de [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-20702017000300287](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-20702017000300287)
- Cerviño, M. (2012). La herejía del Rojas. Ethos disidentes e innovación artística en Buenos Aires en la posdictadura. En Wortman, A. (Comp.). *Mi Buenos Aires querido. Entre la democratización cultural y la desigualdad educativa* (pp.129-147). Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Crimp, D. (2005). Retratos de personas con sida. En Crimp, D. (Comp.) *Posiciones críticas. Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad* (pp. 137-154). Madrid: Akal.
- Cuello, N. y Lemus, F. (septiembre, 2016). "De cómo ser una verdadera loca." Grupo de Acción Gay y la revista *Sodoma* como geografías ficcionales de la utopía marica. *Badebec*, 11 (6), 250-275. Recuperado de <https://revista.badebec.org/index.php/badebec/article/view/222/202>
- Dillon, M. (abril-2004). El mandato de los sueños. *Página 12*. Buenos Aires. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-1350-2004-04-11.html>
- Dillon, M. (1997). *Convivir con virus*. *Página 12*. Buenos Aires.
- Duran, A., et al. (2014). Mortalidad por sida en Argentina. Perfil de las personas fallecidas por sida en el área metropolitana de Buenos Aires durante el año 2010. Recuperado de <https://bancos.salud.gob.ar/sites/default/files/2020-07/mortalidad-por-sida-en-la-argentina-2010.pdf>
- Eribon, D. (2004). *Una moral de lo minoritario. Variaciones sobre un tema de Jean Genet*. Barcelona: Anagrama.

- Giorgi, G. (2004). *Sueños de exterminio. Homosexualidad y representación de la homosexualidad en la literatura argentina contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Giunta, A. (2009). Te saco el Pombo y te pongo el Sacco: el debate de los noventa. En (Comp.)Giunta, A. *Poscrisis: arte argentino después del 2001* (pp. 244-248). Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Guattari, F. y Rolnik, S. (2013). Minorías: los devenires de la sociedad. En Guattari, F. y Rolnik, S. *Micropolíticas. Cartografías del deseo* (pp. 105-180). Buenos Aires: Tinta Limón.
- Guevel, C., et al. (2009). *Mortalidad por sida en la Argentina: análisis de tendencias y estimación de subregistro*. Recuperado de [https://bancos.salud.gob.ar/sites/default/files/2018-10/0000000142cnt-2013-06\\_mortalidad-sida.pdf](https://bancos.salud.gob.ar/sites/default/files/2018-10/0000000142cnt-2013-06_mortalidad-sida.pdf)
- Gumier Maier, J. (diciembre-marzo, 2000-2001). ¡Abajo el trabajo! *Ramona*, 9 (10), 22-23. Recuperado de [http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASH0168/600263fb.dir/r9y10\\_16nota.pdf](http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASH0168/600263fb.dir/r9y10_16nota.pdf)
- Gumier Maier, J. (1999). Feliciano Centurión. En *Feliciano Centurión* (cat. exp.). Asunción: AECI-Centro Cultural de España “Juan de Salazar”.
- Gumier Maier, J. (1997). El Tao del Arte. En *El Tao del Arte* (cat. exp.). Buenos Aires: Centro Cultural Recoleta-Centro Cultural Rector Ricardo Rojas, Universidad de Buenos Aires.
- Gumier Maier, J. (1995). *Tres artistas con sida* (inédito).
- Gustavino, B. (2010). Críticos y artistas. Algunos intercambios epistolares. *Figuraciones. Teoría y crítica de arte*, 10, 2-9. Recuperado de <https://1library.co/document/q06r6nxq-criticos-y-artistas-algunos-intercambios-epistolares.html>
- Iglesias, C. (2014). Marcelo Pombo y la topografía del metro cuadrado. En Iglesias, C. (Comp.) *Falsa conciencia. Ensayos sobre la industria del arte* (pp. 47-64). Santiago de Chile: Metales Pesados.
- Jacoby, R. (abril, 2003). Enfadado snob, contrariedades de legitimación y linajes suplen el análisis crítico. *Ramona*, 31, 60-72. Recuperado de

[http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASH01a0/3e46c3bc.dir/r31\\_12nota.pdf](http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASH01a0/3e46c3bc.dir/r31_12nota.pdf)

- Jacoby, R. (1996). Cóctel. En *Alejandro Kuropatwa* (cat. exp.). Buenos Aires: Galería Ruth Benzacar.
- Jacoby, R. (noviembre-1993). Folleto fallido para un folleto sobre sida. *La Hoja del Rojas*, 49.
- Kamenszain, T. (2016). *Una intimidad inofensiva. Los que escriben con lo que hay*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Katzenstein, I. (diciembre, 2003). Acá lejos: arte en Buenos Aires durante los noventa. *Ramona*, 37, 4-15. Recuperado de <http://www.ramona.org.ar/files/r37.pdf>
- Lemus, F. (2020). Soul's Divine Light. Francisco Lemus in conversation with Ana López, Marcelo Pombo, and Cristina Schiavi. En Iglesias Lukin, A. y Marta, K. (Eds.). *Feliciano Centurión* (pp. 69-77). Nueva York: Americas Society-ISLAA.
- Lemus, F. (2018). La supervivencia de Omar Schiliro. En Cerviño, M. et al. *Ahora voy a brillar: Omar Schiliro* (pp. 69-76). Buenos Aires: Colección de Arte Amalia Lacroze de Fortabat.
- Lemus, F. (octubre-2015). Sobre el color rosa: arte argentino de los años noventa. *Argus-a. Artes & Humanidades*, 8, 1-22. Recuperado de <https://www.argus-a.com/archivos-dinamicas/sobre-el-color-rosa.pdf>
- Link, D. (2006). Enfermedad y cultura: política del monstruo. En Bongers, W. y Tanja Olbrich (Comps.). *Literatura, cultura, enfermedad* (pp. 249-265). Buenos Aires: Paidós.
- López Anaya, J. (agosto-1992). El absurdo y la ficción en una notable muestra. *La Nación*, 8.
- Meruane, L. (2012). *Viajes virales: la crisis del contagio global en la escritura del sida*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica.
- Muñoz, J. E. (2009). *Cruising Utopia. The Then and There of Queer Futurity*. Nueva York-Londres: New York University Press.
- Oliveras, E. (1995). La representación del presente. En *1999: fin de siglo* (cat. exp.). Buenos Aires: Fundación Banco Patricios.
- Oliveras, E. (1994). Noventa sesenta noventa. En *906090* (cat. exp.). Buenos Aires: Fundación Banco Patricios.
- Pecheny, M. (2008). Introducción. Investigar sobre sujetos sexuales. En Pecheny, M.,

- Figari, C. y Jones, D. (Comps.). *Todo sexo es político. Estudios sobre sexualidades en Argentina* (pp. 9-17). Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Pineau, N. (2017). Jorge López Anaya. En Szir, S. y García, M. A. (eds.). *Entre la academia y la crítica. La construcción discursiva y disciplinar de la historia del arte. Argentina Siglo XX* (pp. 316-323). Sáenz Peña: EDUNTREF.
- Restany, P. (noviembre, 1995). Arte guarango para la Argentina de Menem. *Lápiz*, 116 (13), 50-55.
- Rosa, M. L. (2014). *Legados de libertad: el arte feminista en la efervescencia democrática*. Buenos Aires: Biblos.

Fecha de recepción: 12 de mayo de 2021

Fecha de aceptación: 2 de junio de 2021



Licencia Atribución – No Comercial – Compartir Igual (by-nc-sa):

No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.

