

# Arte e vida: os anos 1990 em Buenos Aires

*Arte y vida: los años noventa en buenos aires*  
*Art and life: the nineties in Buenos Aires*

Artigo originalmente publicado como LEMUS, F.. Arte y vida. Los años noventa en Buenos Aires. *Heterotopías*, n. 4, v. 7, 30 jun. 2021, pp. 1–25. Disponível em: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/heterotopias/article/view/33426>. Acesso em: 24 jun. 2024. O conteúdo desta obra está licenciado sob uma licença [Creative Commons Atribuição-NoComercial-CompartirIgual 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

Francisco Lemus<sup>1</sup> (CONICET/UNLP/UNTREF)  
Tradução de Rodrigo Hipólito<sup>2</sup> (LabArtes/PPGA-UFES)

**Resumo:** Através de uma série de discursos, obras de arte e experiências culturais que ocorreram em Buenos Aires durante os anos 1990, este artigo investiga as relações estéticas e micropolíticas surgidas com a emergência do HIV/AIDS. Foca-se no desenvolvimento da Galeria de Artes Visuais do Centro Cultural Rojas e nas diferentes formas de sobrevivência e resistência geradas em torno da epidemia.

**Palavras-chave:** arte contemporânea argentina, micropolíticas, HIV/AIDS.

**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 discussions, articles of art, and cultural experiences that took place in Buenos Aires during the 1990s, this article focuses on the aesthetic and micropolitical relationships that highlight the emergence of HIV/AIDS. It centers on the development of the Visual Arts Gallery at the Centro Cultural Rojas and the different forms of survival and resistance generated around the epidemic.

**Keywords:** argentine contemporary art, micropoltics, HIV/AIDS.

<https://doi.org/10.47456/col.v14i23.44826>

<sup>1</sup> Chefe do Departamento de Curadoria do Museu de Arte Moderna de Buenos Aires. Historiador da arte pela Universidade Nacional de La Plata, Mestre em Curadoria em Artes Visuais pela Universidade Nacional de Tres de Febrero e Doutor em Teoria Comparada das Artes pela mesma universidade, com a tese intitulada "Guarangos e sonhadores. A Galeria do Rojas nos anos noventa." Com bolsa de pós-doutorado do CONICET, investigou as respostas artísticas e políticas ao HIV/AIDS na pós-ditadura argentina. É professor do Departamento de Estudos Históricos e Sociais da Faculdade de Belas Artes da UNLP e do Mestrado em Estudos e Políticas de Gênero da UNTREF. ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6797-0122>.

<sup>2</sup> Doutorando em Arte e Cultura pelo Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo (PPGA-UFES), com bolsa FAPES. ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6812-5713>. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3612827135478814>.

Em abril de 1995, um mês antes da reeleição do presidente Carlos Menem, o crítico Pierre Restany visitou Buenos Aires a convite de Jorge Glusberg, então diretor do Museu Nacional de Belas Artes. A cidade experimentava os contrastes da sociedade sob o signo do neoliberalismo. Franquias estrangeiras, grandes centros comerciais e bairros fechados ostentavam o luxo artificial da convertibilidade econômica. Do outro lado, os trabalhadores sofriam com a retração de seus salários e o desemprego. A redução do gasto público e a política de privatizações faziam da vida uma experiência instável.

Haviam ocorrido dois atentados terroristas. O primeiro foi na embaixada de Israel, em 17 de março de 1992: 22 mortos, 242 feridos. O segundo foi na Associação Mutual Israelita Argentina, em 18 de julho de 1994: 86 mortos, mais de 300 feridos. Nada disso impediu o triunfo eleitoral. Em 3 de novembro de 1995, houve outro atentado, no qual estiveram implicados membros das forças e alguns funcionários do governo. Explodiram a Fábrica de Armamentos Militares de Río Tercero. A cidade de Córdoba amanheceu repleta de estilhaços e munições de guerra: 7 mortos, mais de 300 feridos. A lista poderia continuar. Os anos 1990 foram impunes e sangrentos. Faltaria um tempo para que a imagem do governo se espedaçasse por completo diante dos escândalos de corrupção, o aumento da dívida externa e o progressivo empobrecimento.

No momento de sua visita, os vínculos entre Restany e a arte argentina eram estreitos. Em 1964, o crítico participou como jurado dos prêmios de arte internacional e nacional organizados pelo Centro de Artes Visuais do Instituto Di Tella. Um ano depois, publicou o artigo "*Buenos Aires y el nuevo humanismo*", na revista *Domus*. O interesse de Restany pelo pop-lunfardo<sup>3</sup> de Buenos Aires se materializou em uma troca epistolar com a

<sup>3</sup> "Lunfardo" é comumente traduzido para o português como "gíria". No entanto, suas especificidades, nos contextos da Argentina e Uruguai, fazem com que possa ser considerado uma forma de expressão distinta. Ainda que não seja reconhecido como um dialeto, o lunfardo pode ser de difícil compreensão mesmo para os falantes de espanhol (nota do tradutor).

artista Marta Minujín (Gustavino, 2010). Em 1988, voltou a visitar Buenos Aires para participar das X Jornadas Internacionais da Crítica, organizadas pela Associação Internacional de Críticos de Arte. Aproveitando a oportunidade, Roberto Jacoby o convidou para participar como jurado do Festival Body Art, idealizado por ele, junto com um numeroso grupo de colaboradores, na discoteca Paladium, no âmbito dos "Museus Bailáveis", de Coco Bedoya. Laura Buccellato, subdiretora do Instituto de Cooperação Ibero-Americana, confidente de Restany durante a semana de 1995, conta que o panorama que o francês encontrou foi muito diferente do dos anos 1960 e da efervescência da pós-ditadura. Desta vez, tudo lhe pareceu decadente.<sup>4</sup>

Entre jantares e drinks, Restany visitou a galeria Ruth Benzacar, a Fundação Banco Patricios e o espaço dirigido por sua amiga. Uma noite, os dois assistiram, junto com Minujín, a uma festa em um restaurante da orla. Celebrava-se o aniversário da namorada de um dos ministros do presidente Menem (Restany, 1995). Na festa, havia famosos, políticos e empresários. Marcas de luxo, corpos bronzeados, correntes de ouro, pizza e champanhe faziam parte do menu da noite. Diante de tanto desperdício, Restany saiu espantado. Ao voltar de sua viagem, escreveu, para a revista Lápiz, um artigo que escandalizou a cena local: "*Arte guarango para la Argentina de Menem*". O julgamento do crítico ficou preso ao repúdio que lhe causaram os rituais menemistas. A operação discursiva foi incisiva: colocou em uma relação de causa e efeito os comportamentos suntuosos da elite e a arte de uma época. Apagou o específico da arte, sua dimensão histórica e estética, em favor de construir um instantâneo precário do pós-modernismo, ilustrado em sua maioria pelos artistas da Galeria do Centro Cultural Rojas, espaço dirigido por Jorge Gumier Maier, que ganhava prestígio e acumulava

<sup>4</sup> Laura Buccellato, em entrevista com o autor, Buenos Aires, março de 2019.

muitos detratores.<sup>5</sup> Restany desconhecia quais eram as condições para fazer arte em Buenos Aires, quão frágil era o horizonte de possibilidades em um país sufocado por crises sociais e econômicas. Para os artistas, o glamour promovido pelo menemismo era tão distante quanto o neoconceitualismo e as propostas artísticas de grandes esforços institucionais de países como México e Brasil, que se projetaram com força nas agendas globais.

Nesta história, há uma experiência que poucas vezes foi considerada para entender a arte da década: a do HIV. Experiência no sentido de que o vírus é um agente de saberes, imagens, afetos e temporalidades que muitas vezes funcionam de maneira orgânica, e outras vezes se tensionam, se contradizem, gerando perguntas que ainda não podemos responder. Hoje, quando vivemos em uma pandemia,<sup>6</sup> podemos estar um pouco mais conscientes do que é o HIV. Não é que não saibamos, mas suponho que as gerações jovens agora sabem o que é o medo de uma doença desconhecida, que em certas ocasiões desarma a capacidade de ação e a vida em comunidade. A Covid-19 parece ter colocado em suspenso aquilo que conhecíamos como o social, as formas como as pessoas costumavam se conectar afetiva e materialmente. A peste sublinha a vulnerabilidade dos corpos e nos empobrece mês a mês.

Em questão de semanas, a atual pandemia marcou uma temporalidade comum que, depois, se fragmentou e se regionalizou de acordo com as oportunidades de cada nação, de cada grupo populacional e classe. A crise é global, mas tem diferentes adaptações. Durante o fim do século passado, o HIV produziu o mesmo efeito. O tempo simultâneo

<sup>5</sup> Nos primórdios do pós-ditadura, Jorge Gumier Maier integrou o Grupo de Ação Gay e fez parte de revistas culturais como *El Porteño*, *Cerdos & Peces* e *Fin de Siglo*. Nesta última, começou a escrever sobre exposições de arte. Nos mesmos anos, ele exibiu suas primeiras pinturas. Em 1989, foi nomeado coordenador do Departamento de Artes Plásticas do Centro Cultural Rojas, cargo que rapidamente foi informalmente substituído pelo de curador da Galeria de Artes Visuais. No final de 1996, ele deixou sua atividade como curador da galeria, tendo desenvolvido exposições individuais e coletivas de numerosos artistas, além de ministrar seminários e escrever textos sobre o estado da arte na época.

<sup>6</sup> Quando da publicação original deste artigo, em 2021, a América do Sul vivia os ápices da pandemia global de Covid-19 (nota do tradutor).

fornecido pela figura de um paciente zero, bonito e cosmopolita, que conectou fronteiras impensáveis, que uniu ricos e pobres através de seus fluidos, rapidamente foi descartado. O vírus adquiriu ritmos próprios, alojou-se de maneira diferente em cada canto do mapa. O fim da história – a promessa de uma nova era – mostrou seus desajustes, o que gerou um curto-circuito.

Entre os primeiros anos da volta da democracia e o decorrer da década de 1990, a irrupção do HIV transformou as relações sociais. O impacto acelerado sobre a população, especialmente entre os adultos jovens, propiciou a construção de diferentes redes de ativação, a nível nacional, integradas por gays, trans, travestis e lésbicas, homens e mulheres heterossexuais e familiares de pessoas com HIV.<sup>7</sup> A inscrição cultural do vírus entrecruzou saberes científicos, velhos mitos da homofobia, discursos moralizantes e, como sustenta Gabriel Giorgi (2004), atualizou os sonhos de extermínio projetados sobre os dissidentes sexuais. A presença de ativistas como os irmãos Carlos e Roberto Jáuregui, Ilse Fuskova e Rafael Freda, nas ruas e nos programas de televisão, foi fundamental para desativar os estigmas gerados pela imprensa, pelas telenovelas e pelos estereótipos das campanhas oficiais.

Em meados da década, o grupo de artistas da Galeria Rojas foi atravessado pelo HIV. O cenário foi paradoxal. À medida que os artistas alcançavam maior visibilidade, enfrentavam a proximidade da morte. Em 1994, morreram de causas relacionadas à AIDS, Liliana Maresca e Omar Schiliro. Dois anos depois, faleceu Feliciano Centurión. Junto à

<sup>7</sup> Durante os anos 1990, o ativismo e a gestão institucional em relação ao HIV aumentaram graças ao trabalho de grupos e organizações como Sociedade de Integração Gay Lésbica, Gays D.C, Comunidade Homossexual Argentina, ACT UP Buenos Aires, Rede Argentina de Pessoas Vivendo com HIV/AIDS, Fundação Huésped, Fundação Spes, entre outras. A emergência do vírus implicou o desenvolvimento precoce de legislações cujos objetivos, até os dias de hoje, são a detecção, investigação e prevenção do vírus, a não discriminação, a cobertura de tratamentos farmacológicos (por parte de seguros de saúde e particulares) e o acesso ao teste com consentimento informado. Uma primeira bibliografia sobre os novos atores sociais em relação ao desenvolvimento da epidemia na Argentina está presente em Cecilia Biagini e Marita Sánchez (1995).

morte de amigos jovens, amantes e colegas, experimentava-se incerteza, discriminação e desamparo institucional. Geraram-se feridas coletivas e processos de luto que, na memória, se misturam com as marcas da repressão da última ditadura militar.

Diferente de outras regiões, onde o desenvolvimento crítico do vírus se situou para o final dos anos 1980, na Argentina, o crescimento acentuado da doença se apresentou ao longo dos anos 1990. Por volta de 1996, esse processo começou a se modificar com a implementação da terapia combinada e de um acesso gratuito, que levou anos de novas lutas.<sup>8</sup> Em um contexto condicionado pela racionalidade neoliberal, no qual critérios como modernização, competição, consumo e boa imagem se estabeleceram como uma forma ideal de cidadania, a irrupção do vírus colocou um limite imediato à existência. O dia a dia dos "guarangos"<sup>9</sup> de Restany tinha mais a ver com a sobrevivência do que com os benefícios diretos da convertibilidade econômica.

Através desse panorama, nas páginas que seguem, investigo uma questão chave que atravessa a arte argentina dos anos 1990: a micropolítica.<sup>10</sup> Há um duplo movimento, que nem sempre é exato,

<sup>8</sup> Durante o período de 1990 a 2009, as mortes anuais por AIDS na Argentina aumentaram, passando de 286 para 1423. Houve um crescimento acentuado no início dos anos 1990, culminando em 1996 com mais de 2000 mortes por ano. No início da década de 1990, a taxa de mortalidade em homens era cinco vezes maior do que em mulheres (Cf. Carlos Guevel, et al., 2009). Em 1997, foi implementada a provisão e o acesso gratuito à TARV (Terapia Antirretroviral de Alta Eficácia) no sistema de saúde público e em seguros de saúde, tornando-se um ponto de inflexão nos indicadores epidemiológicos específicos do HIV/AIDS (Cf. Adriana Duran, et al., 2014).

<sup>9</sup> Em tradução direta, o termo usado por Restany corresponde a mal-educado, grosseiro ou rude. Dado o contexto e a nítida intenção de retratar as produções como precárias e rasas, podemos compreender o adjetivo no sentido de "tosco" (nota do tradutor).

<sup>10</sup> O livro "Micropolítica. Cartografias do Desejo", publicado em 1986 por Félix Guattari e Suely Rolnik, é uma bússola fundamental para pensar as transformações artísticas e políticas que ocorreram em Buenos Aires após o retorno à democracia, especialmente as zonas de afinidade que ocorreram no campo cultural, atravessado pela diferença e pelo distanciamento das lógicas majoritárias que, até então, configuravam o rumo da política e da cultura em geral. Guattari e Rolnik (2013) relatam o clima de agitação social que ocorria no Brasil após a abertura política, aquele longo caminho traçado por alianças cidadãs, partidos, grupos e manifestações populares, no qual os devires minoritários amplificaram as ressonâncias da época. Embora a pós-ditadura argentina tenha características específicas de sua conjuntura, o exercício da micropolítica faz parte de uma cartografia comum na América Latina, caracterizada por experiências de ruptura, eventos de diferentes graus que permitiram a criação de imagens e formas de ação que se desdobraram no campo da arte.

que caracteriza as trajetórias dos artistas e suas obras, que entrelaça a arte e a vida sem as exigências da vanguarda. A subjetividade se projetou nos temas, nos processos, nos materiais, nos discursos, e os aspectos pessoais passaram para uma posição hierárquica inédita na representação. Isso não significou uma retirada da política com "P" maiúsculo, tampouco a evasão total do público, mas o ingresso da micropolítica como forma legítima de ordenar os signos de uma época. Enquanto essas transformações se firmavam, o HIV avançava sobre os corpos. Criava-se de maneira vertiginosa, mas também se vivia o dia a dia. Interessa-me investigar esse entrelaçamento entre o uso informal da política, a amizade e o sentimento de um grupo reduzido. Como traçar pontos de encontro e acordos com uma sociedade que estigmatiza? Inclusive, como fazer arte quando a doença deteriora a vida?

### **O metro quadrado**

Uma das imagens que ainda circula entre os especialistas dos anos 1990 é a do metro quadrado. Existem aqueles que a polemizam como uma forma de individualismo e os que veem nela a cultura do cotidiano, que ainda persiste na arte contemporânea.<sup>11</sup> O metro quadrado foi uma expressão usada por Marcelo Pombo, durante uma palestra pública na Fundação Banco Patricios, em abril de 1994. O contexto: a exposição "906090", curada por Elena Oliveras, foi uma proposta afastada do historicismo que estabeleceu proximidades e distâncias entre os referenciais do Di Tella e os jovens artistas. No catálogo da mostra, Oliveras sustentou uma ideia recorrente nos anos

<sup>11</sup> Federico Baeza (2017) argumenta que a posição de Pombo não apenas reflete as condições materiais e afetivas dos anos 1990, mas uma genealogia da arte contemporânea dos primeiros anos do século XXI, associada ao futuro da vida cotidiana. Por sua vez, Claudio Iglesias (2014) analisa a frase do artista como um grau de autoconsciência extensivo ao seu trabalho e ao de seus pares, definindo para a marca local da arte dos anos 1990.

em que as teorias pós-modernas dominaram as bibliotecas: a passagem do espírito utópico – associado à modernidade – ao espírito de defesa das novas gerações, diante da dissolução dos programas radicais (Oliveras, 1994).<sup>12</sup>

A palestra foi moderada pelo crítico Jorge López Anaya – que, na época, havia cunhado a ideia de arte *light* – e contou com a participação de León Ferrari e Luis Felipe Noé.<sup>13</sup> Na mesa, foram expostas as visões dos artistas sobre suas obras e o compromisso social da arte. Andrea Giunta, que fazia parte do público, anos depois, relatou brevemente o clima do encontro. Ferrari apontou que a Bíblia era o fundamento da violência no Ocidente, Noé discutiu com López Anaya, já que o crítico deu a entender que ele era um artista póstumo de si mesmo, e Marcelo Pombo afirmou que “não lhe interessava nada que acontecesse além de um metro de distância de si mesmo” (Giunta, 2009, p. 247).

Como adiantei, na época, essa afirmação foi recebida de forma negativa. Foi associada aos efeitos discursivos do termo *light* e estendida às preocupações dos artistas da Galeria do Rojas. A frase circulou de várias maneiras, sempre desprovida das orações que permitem compreendê-la melhor. No início de 1995, Pombo teve uma longa conversa com Oliveras, que foi gravada e transcrita nos bastidores da exposição “1999: fim de século”, também realizada na Fundação Banco Patricios. O artista esclareceu a que se referia com seu interesse pelo mais próximo:

<sup>12</sup> A exposição teve uma ampla cobertura na imprensa escrita e o desenvolvimento de atividades públicas, incluindo desfiles de moda, dos quais participaram jovens estilistas como Sergio De Loof, Cristian Dios, Andrés Baño, Gabriela Bunader, Pablo Simón, entre outros. A contribuição de colecionadores de arte e funcionários públicos, incluindo Marcos Curi, Jorge Helft e Guido Di Tella, e da galerista Ruth Benzacar, permitiu a exibição de obras emblemáticas dos anos 1960.

<sup>13</sup> Em agosto de 1992, o crítico de arte Jorge López Anaya publicou, no jornal *La Nación*, uma resenha intitulada “O absurdo e a ficção em uma notável exposição”, por ocasião da exposição Gumier Maier, Alfredo Londaibere, Benito Laren e Omar Schiliro, no *Espacio Giesso*, no bairro de San Telmo. Em seu texto, López Anaya traçou um ponto de inflexão na legibilidade da arte dos anos 1990, a partir da introdução do termo *light* para descrever a sensibilidade pós-moderna presente nas obras exibidas. Essa palavra foi usada de maneira degradante por algumas vezes autorizadas no campo artístico para se referir à emergência da cultura gay, da feminilidade e das estéticas da diferença na arte (Lemus, 2015; 2017; Pineau, 2017).

Eu disse isso porque me sentia como uma ilha, com tudo o que tem de isolado uma ilha, e pensava que aos meus semelhantes acontecia o mesmo, e fiz isso como reação a um comentário de León Ferrari, que propôs uma ética absolutamente solidária e comprometida, e começou a enumerar as coisas com as quais ele se sentia consubstanciado, como, por exemplo, as mulheres espancadas e os problemas indígenas. Minha experiência pessoal é outra; estou desiludido com os compromissos abstratos. Para mim, minha vida todo o tempo me desestabiliza e me supera. Tudo o que tenho ao meu redor é importante. Para mim, o prioritário é minha conduta ética e me retraio ao mínimo e elementar, que é com o que posso estar comprometido seriamente e não como uma coisa declaratória. Quando falo desse metro, estou a quilômetros do problema de um indígena argentino. Seria absolutamente fácil e aliviador para minha consciência algum tipo de declaração, assinatura ou exposição onde eu seja solidário com o indígena. A estatura de uma pessoa, a ética, se vê no ringue em que ela está, na lama, no barro. Quando falo desse metro, falo dos meus vizinhos, dos meus amigos, dos meus amigos doentes de AIDS, dos meus colegas na arte. (Pombo, 1995, p.4)

Nas palavras de Pombo, subjaz uma moral minoritária que é fundamental para compreender o protagonismo que a subjetividade adquiriu na arte de Buenos Aires (seu ingresso real, cru, com poucas mediações intelectuais).<sup>14</sup> A ideia do metro quadrado é a imagem do deslocamento dos grandes temas – muitas vezes desgastados pelos significantes vazios, sequestrados pelas masculinidades heroicas – em favor de gestos mínimos e pessoais que não se desligam da primeira pessoa – na medida em que esta é uma garantia da identidade – e não renunciam à capacidade de transformação da cultura.

Um possível ponto de origem para essa ideia, como emergente do discurso dos artistas do Rojas, pode ser encontrado nas práticas contraculturais e no ativismo gay de artistas como Gumier Maier e Pombo, nos primeiros anos da redemocratização. Foi nesses anos que começou a

<sup>14</sup> Através do conceito de extimidade de Lacan, Tamara Kamenzain (2016) localiza um gesto semelhante na literatura contemporânea.

se construir uma matriz de imagens e saberes marginais, que se projetou com força na cena dos anos 1990. No interior do Grupo de Ação Gay (1983-1985)<sup>15</sup> e na cartografia em que este se inseriu, os artistas se distanciaram das lógicas majoritárias, especialmente dos discursos que fizeram do pensamento heterossexual uma forma de vida dominante.<sup>16</sup> Nessa experiência, como em tantas outras de homossexuais que atravessaram seu despertar sexual em uma sociedade convulsionada pela luta armada e pelo terrorismo de Estado, ocorreu o repúdio aos comportamentos e rituais que configuravam a política tradicional e os canais oficiais de circulação da arte e da cultura.

Justamente, um dos efeitos imediatos da redemocratização foi a possibilidade de ação, em diferentes graus e esferas, de pessoas até então relegadas por seu gênero, identidade sexual e por sua condição de classe – como é o caso de Pombo, gay, professor de educação especial, proveniente de uma família de classe trabalhadora que vivia em um bloco de apartamentos em Boulogne, província de Buenos Aires. Para o sociólogo Didier Eribon (2004), a moral do minoritário é um conjunto de costumes e normas que caracteriza os sujeitos atravessados por um profundo interesse pelo próximo e uma indiferença pelo imaginário social e político em que são tratados de maneira degradante. Essa moral ultrapassa o âmbito gay, inclusive a dissidência sexual, podendo ser encontrada em grupos e setores que ocupam uma posição subalterna. Os alcances dessa moral foram além das relações sociais, situando-se nas formas do *camp* e da cultura

<sup>15</sup> O Grupo de Ação Gay gerou experiências dissidentes e reflexões críticas sobre a integração da homossexualidade à sociedade patriarcal. Ao mesmo tempo em que produziu uma imagem singular – estabelecida pelos códigos mais abjetos da cultura gay e do *camp* –, internalizou os saberes das tradições intelectuais marginais e estabeleceu diálogos entre ativistas gays, feministas e diferentes sujeitos que, nos anos 1980, lutaram por seus direitos e por modos de vida alternativos (Cuello; Lemus, 2016).

<sup>16</sup> Nesse sentido, Mario Pecheny (2008) argumenta que a heteronormatividade se apresenta como um princípio que tende a organizar a ordem das relações sociais politicamente, institucionalmente e culturalmente de acordo com a heterossexualidade reprodutiva. Funciona como parâmetro a partir do qual a diversidade de práticas, identidades e relações sexuais, afetivas e amorosas existentes são julgadas – aceitas ou condenadas.

*underground*, e na produção de um discurso crítico em relação ao *status quo* e à apelação a imagens desprovidas de prestígio na autonomia moderna da arte. Estabeleceu-se um perfil de artista paradigmático na arte argentina: artesão, decorador, excêntrico, etc. Diante do desenvolvimento do giro social da arte nas agendas globais e do tratamento homogêneo do multiculturalismo, o metro quadrado envolveu uma posição sobre o próximo, sobre a amizade e os vínculos criativos que se geraram nos contornos do local.

O metro quadrado ilumina a possibilidade de modelagem dos sujeitos, minorizados pela cultura patriarcal, em uma comunidade reduzida que estabeleceu políticas de cuidado e estratégias de sobrevivência. Isso implicou um trabalho sobre o mais próximo, evidenciado nas respostas artísticas ao HIV. As afinidades se apresentam nos processos e nos materiais escolhidos, no olhar positivo sobre formas desprestigiadas por sua relação com o mundo feminino, a baixa cultura, as superfícies cotidianas, a intimidade que pode ser ominosa: uma indefinição estética e disciplinar que a arte contemporânea soube valorizar.

No interior do metro quadrado, subjaz a capacidade de representar mundos pessoais, onde o drama é atenuado com o humor, e o gesto errático das imagens se distancia da nobreza dos comportamentos. Essa atitude não só reorganizou os signos da arte, mas propôs novos modos de tornar público o pessoal e recuperar a beleza a partir de um lugar popular sem idealismos.



Marcelo Pombo, "*Baldosa*", 1996, azulejo pintado com esmalte sintético e laços de acetato sobre expositores de plástico, 20 x 20 cm. Coleção particular. O azulejo tem tom marrom claro, a pintura forma seis faixas verticais, três com tons de rosa e três com tons de verde. Essas colunas são formadas por pequenas faixas de cor horizontais. Sobre elas, há quatro linhas brancas que separam o azulejo horizontalmente. As colunas rosa possuem flores de acetado rosa coladas ao centro. As colunas verdes possuem flores de acetado verde coladas em suas partes inferior e superior.

## **Quem foi Omar Schiliro?**

Esta é uma pergunta que circula, frequentemente, no mundo da arte e entre tantos outros que se cruzaram alguma vez com sua obra. Pouco sabemos sobre ele, sua passagem foi fugaz. Em 1991, quando recebeu o diagnóstico de HIV positivo, Schiliro se envolveu na arte e começou a produzir freneticamente. Expôs pela primeira vez nesse mesmo ano, na mostra coletiva "*Bienvenida Primavera*", na Galeria do Centro Cultural Rojas, e depois em outras salas de Buenos Aires. Faleceu aos 32 anos, como consequência da AIDS. Gumier Maier, seu parceiro, conservou em sua casa grande parte de suas obras e guardou em uma pequena caixa alguns documentos que atestam seu trabalho nos primeiros anos dos anos 1990. Outros papéis – talvez os mais tristes, mas cheios de alegria – evocam a despedida que recebeu de seus amigos. Schiliro deixou uma marca na memória artística de Buenos Aires.

Há algo em torno de sua figura que é indecifrável. À primeira vista, suas obras são enigmáticas, nos atraem, não sabemos por que, mas geram encantamento. Depois, quando começamos a ver com mais atenção os materiais com que são feitas, nossa relação se torna mais próxima. Possuem um trabalho artesanal excêntrico: se assemelham àqueles objetos que alguém conserva em casa pela sua raridade e porque, cada vez que alguém os vê, ocorre uma revelação. Poderiam ser parte de uma cenografia de ficção científica, lâmpadas de alguma decoração extravagante e o cálice de uma religião misteriosa. Não o são, mas estão ali, o tempo passou e se tornaram mais frágeis, no entanto, sua exuberância permanece intacta.

O percurso de Schiliro está atravessado por diversas precariedades que nos propõem um desafio. É um artista que produziu durante um período muito breve, mas que foi crucial para o desenvolvimento do programa artístico da Galeria do Centro Cultural Rojas. José Esteban Muñoz (2009) investiga esse anseio redentor e utópico que encontramos nos momentos mais efêmeros

da intimidade, mesmo nas experiências estéticas que às vezes escapam ao olhar historicista; gestos queer que sustentam a vida em contextos que atentam contra a existência e que apostam na beleza em tempos compartilhados por pequenos grupos. Geralmente, podemos ver essa condição imaginativa em pessoas que viveram fora dos marcadores sociais convencionais. Schiliro é um artista arquetípico da Galeria do Centro Cultural Rojas, porque expandiu os limites de seu imaginário – graças a uma posição alheia ao mundo da arte – ao mesmo tempo em que desenhou uma forma de sobrevivência. Essa foi uma das respostas ao vírus: a invenção de uma vida mais bela. Essa ideia não significa inscrever-se em uma posição romântica em relação à arte, mas sim pensar como a identidade, a sexualidade e a doença funcionam como um nexo de produção, uma maneira de se afirmar para compensar os efeitos de uma realidade pouco favorável.

Schiliro nasceu em um lar pobre de Villa Lugano, sustentado por uma mãe solteira. Sua mãe era testemunha de Jeová, religião que ele não professou, mas que marcou um interesse por diferentes religiosidades e correntes como a New Age; formas místicas que atravessam sua produção. Nos primeiros anos dos anos 1980, ele trabalhou como DJ e dançarino em discotecas da grande Buenos Aires. Mais tarde, começou a confeccionar colares e pulseiras, objetos únicos sem nenhum padrão, que comercializava em lojas e feiras do país, que percorria de ônibus. Em 1985, conheceu Gumier Maier na redação da revista “*Diferentes*”. Assim como várias publicações da época, essa revista continha uma seção de anúncios de encontros para pessoas gays. Um dia, Schiliro foi deixar seu anúncio e quem abriu a porta foi Gumier Maier, que trabalhava lá como jornalista. Marcaram para se encontrar novamente e, poucas semanas depois, começaram a sair. Esse encontro produziu um desvio na trajetória de Schiliro, aproximando-o pela primeira vez de um universo diferente. Schiliro mudou-se para a casa de Gumier Maier e começou a participar da cena underground da pós-ditadura. Produzia joias com fantasias de plástico, assistia às festas no Clube Eros, organizadas por Roberto Jacoby

e Sergio Avello, e compartilhava as tardes com Batato Barea, que faleceu por causas relacionadas à AIDS, em 1991. Nesse mesmo ano, Schiliro descobriu que vivia com o vírus. O diagnóstico foi outro ponto de inflexão em sua vida. Na iminência da morte, decidiu ser artista e criar obras com alguns dos materiais que tinha em casa. Fazer arte com nada:

Eu fazia bijuterias e pensava em artes plásticas, mas nunca havia me lançado. O tempo passou, eu fiquei doente de AIDS e estava muito deprimido, e Gumier me convidou para participar da mostra Bienvenida Primavera, para a qual fiz uma obra que vejo como uma explosão de angústias, depressões que se tornaram primaverais. Relaciono isso com meus sintomas, feridas, manchas na pele; tudo se transformou nisso. Minha intenção é manifestar um estado de hiperalegria, inclusive eu trabalho com o vírus, coloco-o para fora de diversas formas, porque o vírus se transforma... A intenção geral é transmitir o melhor. (Ameijeiras, 1993, p.40)

Em sua primeira obra, Schiliro colou contas e pérolas de plástico na tampa de um ventilador. Ele gerou uma textura granulada semelhante às mutações que a pele sofre devido à doença. À medida que a obra cresce em altura, algumas contas se agrupam em formas orgânicas, outras desaparecem e algumas se tornam menores, dando lugar a finos tubos e cones que surgem como flores e anteras. Frágil e colorida, a obra fica entre o artesanato e o *ready-made* caseiro. Em pouco tempo, Schiliro aperfeiçoou esse procedimento para encaixar recipientes domésticos e, em seguida, ornamentá-los com pedras e luzes.

A peste rosa, por sua associação à cor rosada dos sarcomas de Kaposi que apareciam nas peles dos pacientes homossexuais, foi uma das muitas expressões virulentas espalhadas pela imprensa. O senso comum mais perigoso se instalou na vida cotidiana. O medo se transferiu para a saliva, o toque e o compartilhamento de objetos. Alguns religiosos atribuíram à doença a um castigo divino, como o de Sodoma, os médicos



Omar Schiliro, "*Bienvenida primavera*", 1991, objeto de plástico, vidro, madeira, contas de plástico e tampa de ventilador montados, 146 x 56 cm. Coleção particular. Fotografia de Pablo Messil. Cortesia da Coleção AMALITA, Buenos Aires, Argentina. Sobre fundo branco, um cálice com as partes superior e inferior de plástico azul, com ovais prateados incrustados na base, haste central de vidro e bojo enfeitado com faixa de contas peroladas e gotas de vidro.

recomendaram relações monogâmicas, e os sexólogos aconselharam a masturbação e a excitação telefônica. Pouco se sabia, no entanto, havia muitas discussões a respeito. Na ausência de uma medicação que tornasse

a doença crônica ou que não deteriorasse os órgãos do corpo, as pessoas com HIV praticavam terapias alternativas, integravam grupos de apoio e liam livros de autoajuda. Os artistas adotaram a espiritualidade alternativa como uma forma de sobrevivência capaz de evitar o dispositivo médico, que muitas vezes se comportava de maneira hostil e disciplinadora.

“*Que en nuestras almas no entre el terror*”, diz uma obra de Feliciano Centurión. A frase está bordada em um guardanapo colado ao recorte de uma manta barata que a enquadra e protege. Em 1992, Feliciano descobriu que tinha HIV e manteve isso em segredo até pouco antes de morrer, apenas alguns amigos sabiam. Ele abandonou a pintura sobre tela – uma linguagem masculinizada com a qual estava em crise – e começou a pintar sobre grandes mantas que comprava nas lojas do bairro do Once, em Buenos Aires (Lemus, 2020). Nesse mesmo ano, expôs pela primeira vez individualmente na Galeria do Centro Cultural Rojas. Como metáfora dessa mudança para um suporte doméstico, a mostra foi intitulada “*Pinturas*”. Sem parar, ele pintava seus sonhos, animais, flores, usando os motivos e as texturas das mantas. Ao mesmo tempo que percebeu que tinha algo nas mãos, a doença avançou sobre seu corpo. Adicionou peças de crochê e *ñanduti*<sup>17</sup> que as mulheres de sua família de Asunción, no Paraguai, lhe davam de presente. Ele as dispunha como ornamentos que decoram uma parede. “Calor. Abrigo, proteção. Suporte afetivo sensorial” (Centurión, 1990), com essas palavras, Centurión definia as sensações que seu trabalho produzia: uma comunhão poética entre a origem de suas peças têxteis e sua esperança de vida.

Por volta de 1996, a saúde de Feliciano piorou. Essa situação o obrigou a trabalhar na cama, e em obras menores. Guardanapos, fronhas e outros suportes macios deram lugar a frases nas quais se misturam

<sup>17</sup> Técnica de renda tradicional paraguaia que consiste na feitura de círculos radiais em linhas coloridas. O tempo *ñanduti*, do guarani, significa teia de aranha. Embora esse tipo de renda tenha chegado em terras paraguaias a partir das invasões espanholas, atualmente, sua prática é considerada arraigada às tradições dos povos locais (nota do tradutor).

suas crenças, seus medos, as afirmações positivas que anotava em seu diário íntimo, os poemas que seus amigos lhe davam de presente. Sua amiga, a jornalista Marta Dillon (2004), conta que o que Feliciano não podia dizer, por medo, por tabu, ele bordava. Embora Feliciano mantivesse diálogos contínuos com sua cidade natal, expondo regularmente em galerias e centros culturais, sua obra reflete o gesto da arte argentina dos anos 1990: encontrar nos objetos cotidianos uma imagem sagrada.

Quando da sua morte, o ateliê de Feliciano estava repleto de obras com frases bordadas de maneira rápida, obras que escapavam de suas mãos, revelando o mundo privado que se desenrola entre as quatro paredes de uma casa e um grupo de amigos. Ele havia encontrado um modo de se agarrar à vida e, ao mesmo tempo, construir um legado. Isso era uma preocupação constante para os artistas que, diante dessa situação, ansiavam por deixar uma marca de sua existência.

Como curador da Galeria do Centro Cultural Rojas, Gumier Maier foi quem deu voz a essas experiências. Em cada seminário que ministrou na Universidade de Buenos Aires e em outras cidades do país, e nos textos que publicou, Gumier Maier fez menção explícita ao vírus, para evidenciar as condições afetivas e materiais dos artistas, inclusive para confrontar os julgamentos pejorativos que surgiram do termo *light* (Gumier Maier, 1997). Essa posição é apresentada de maneira contundente, no rascunho de uma exposição que não chegou a ser realizada, "*Tres artistas con sida*" (1995), para a qual Gumier Maier havia selecionado obras de Alejandro Kuropatwa, Liliana Maresca e Omar Schiliro. O objetivo do projeto era denunciar o silêncio institucional diante da doença. As ideias mais claras sobre esse tema foram desenvolvidas em um texto curatorial sobre

Centurión, que acompanhou a primeira exposição antológica do artista em Assunción.<sup>18</sup> Aqui, um fragmento:

O surgimento da AIDS gerou nos países do hemisfério norte diversas manifestações no mundo da arte. Desde a elaboração de uma gráfica militante e combativa como a dos anônimos artistas que trabalham para o ACT UP, até o testemunho lacerante do percurso da doença nos corpos e nas vidas. O artístico foi reconsiderado como ferramenta, espaço fecundo para lutar pelo que sempre pareceu excedê-lo: a vida mesma. Em nossas latitudes, os artistas afetados não tornaram pública sua condição inicialmente. Tampouco suas obras falam disso de modo manifesto. Mas esse enganoso recolhimento poderia ser a ocasião para profundidades maravilhosas (Gumier Maier, 1999).

Assim como em outras intervenções, Gumier Maier aproveitou para reafirmar sua posição sobre o valor autônomo da arte, não como gesto elitista, mas como possibilidade estética do pessoal. Ele propõe uma distância em relação a um tipo de produção excessivamente testemunhal e dramática sobre o tema que, naquela época, se espalhou na arte contemporânea e nos museus dos países do primeiro mundo. Em uma viagem a Nova York, com outros artistas, para participar da exposição coletiva "*The Rational Twist*" (1995), curada por Carlos Basualdo, na Apex Art, Gumier Maier visitou diversas galerias, onde pôde ver o tipo de produção que define acima: imagens hospitalares, retóricas sangrentas, corpos fotografados ou filmados, uma entrada excessiva da linguagem da ciência, etc.<sup>19</sup> A AIDS não era um tema estranho para ele, meses antes dessa viagem Schiliro havia falecido. Apesar disso, ele considerava que as poéticas dos artistas do Rojas haviam conseguido conciliar arte e doença

<sup>18</sup> A exposição intitulada "*Feliciano Centurión. Últimas obras*" foi curada por Gumier Maier e Ticio Escobar, no Centro Cultural de España "Juan de Salazar", entre maio e junho de 1999.

<sup>19</sup> Jorge Gumier Maier, em entrevista com o autor, Delta do Paraná, março de 2013.



Feliciano Centurión, "Que en nuestras almas no entre el terror", 1992, bordado em tecido, 37 x 42,5 cm. Família Feliciano Centurión. Cortesia da The Americas Society, Nova York. Tecido de base marrom escuro, aparentemente feltro, com bordas grossas de tecido vermelho liso. Ao centro, quadrado de tecido branco listrado de laranja, sobre o qual uma linha vermelha ondulada bordada circunda a parte em que se lê, também bordado em vermelho, o título da obra.

através da busca pela beleza e da atualização do fazer artístico por meio da cultura do cotidiano.

Uma postura próxima, mais combativa, foi mantida pelo historiador de arte Douglas Crimp, membro fundador do ACT UP, em seu ensaio "Retratos de gente con sida", publicado pela primeira vez na compilação Cultural Studies (1992). A partir dos retratos realizados pelos fotógrafos Nicholas Nixon e Rosalind Solomon,<sup>20</sup> Crimp (2005) argumentou que

<sup>20</sup> A exposição de Nixon foi intitulada "Pictures of People" (1988). Ativistas do ACT UP realizaram uma pequena manifestação na sala do Museu de Arte Moderna de Nova York, onde as fotografias estavam expostas. Eles distribuíram um panfleto intitulado "Não mais imagens sem contexto". A

esse tipo de registro contribuía para a estigmatização, na medida em que os sujeitos eram mostrados macilentos, solitários, passivos, desprovidos de seus nomes reais, de suas comunidades e grupos de pertencimento. Na época, os retratos foram vistos pela crítica como honestos, não sentimentais e comprometidos, mas Crimp viu o contrário: nessas imagens não havia lugar para a agência, estavam longe de respeitar a diferença, eram mera apropriação. Em seu afã documental, as fotografias ecoavam uma imagem midiática, e, às vezes, grotesca. A sexualidade e o desejo estavam apagados, tampouco havia uma chance para a beleza dos corpos além da doença, privilegiava-se o estereótipo da vítima ou do paciente em detrimento da pessoa.<sup>21</sup>

### **Eu tenho aids**

Ao contrário da mistura dos anos 1980, onde a contracultura, o ativismo e a arte conviviam de diferentes formas e se tensionavam no contato com as instituições, nos anos 1990, as práticas artísticas entraram em uma zona de desconexão em relação ao ativismo sobre o HIV. Projetos como "*Mitominas 2. Los mitos de la sangre*" (1988), exposição organizada pela artista feminista Monique Altschul, que tinha como objetivo conscientizar sobre a violência de gênero e a emergência do HIV (Rosa, 2014), ficaram para trás. No limiar da mudança de década, o vírus conseguiu unir interesses artísticos e ativistas entre feministas, gays, artistas, escritores, atores e um grande público que participou das atividades propostas pela mostra nas salas do Centro Cultural Ciudad de

exposição de Solomon ocorreu na Grey Art Gallery da New York University, sob o nome de "*Portraits in the Times of AIDS*" (Crimp, 2005).

<sup>21</sup> Para analisar as fotos de Solomon, Crimp (2005) cita as perspicazes palavras de William Olander, curador do New Museum, falecido por causas relacionadas à AIDS, em 1989: "A maioria dos modelos aparece sozinho; muitos estão no hospital; ou em casa, doentes, na cama. Noventa por cento são homens. Alguns são fotografados com seus pais, ou pelo menos com suas mães. Apenas quatro aparecem com seus amantes ou amigos homens [...] Nenhum aparece em um ambiente de trabalho; apenas alguns estão ao ar livre. Nenhum dos modelos está identificado. Sua única identidade é a de serem vítimas da AIDS" (p. 144).

Buenos Aires – hoje Centro Cultural Recoleta. “*Mitominas*” ultrapassou os limites do que se entende por uma exposição. Ao mesmo tempo que deu lugar à arte feminista, ampliou as imagens do HIV, pensou a problemática de forma interseccional.

Em parte, as palavras de Gumier Maier refletem a distância que se gerou entre o campo artístico e o território de ação, que muitos ativistas escolheram naqueles anos. Essa desconexão teve a ver com a profissionalização das artes visuais. O que havia funcionado no *underground* e no exercício da política minoritária, com o tempo se segmentou, adquiriu seus próprios canais de circulação. Na cena da arte, houve um choque constante entre forças transformadoras, efeitos iminentes da vida democrática, e forças conservadoras próprias das elites e resquícios da cultura na ditadura. Nessa disputa, o margem de ação teve seus limites. O HIV era concebido como uma experiência sombria. Foi a televisão dos anos 1990 – hipersexualizada e sensacionalista – que possibilitou as declarações mais contundentes dos ativistas. Dizer que se era gay e que se vivia com HIV ultrapassava a mera saída do armário, era uma tomada de posição radical na esfera pública, um gesto de resistência à imagem imaculada estabelecida pelo neoliberalismo. A desconexão fez com que as obras não fossem atravessadas pela eficácia do ativismo e sim ancoradas a uma genealogia da arte contemporânea, em que prevaleceu a autonomia do campo. O preço foram as impugnações, a impossibilidade de entrelaçar, até poucos anos atrás, a arte com a micropolítica, o vírus com uma estética.

Em um texto publicado na revista *Ramona*, Roberto Jacoby (2003), um artista interessado na geração de novas formas de vida e sociedades experimentais, propõe pensar esse processo gestado na Galeria do Centro Cultural Rojas como um ato de resistência. Ele se afasta da ideia de sobrevivência, ou pelo menos, amplia seu alcance:

Contra o que é mantido de forma irresponsável, o Centro Cultural Rojas é um caso exemplar e provavelmente

único do ponto de vista político. Foi um ato de resistência à eliminação, empreendido por um pequeno grupo de seres sensíveis e talentosos que buscavam a beleza em seu entorno e o amor em seus amigos, mas mais ainda, o Rojas instituiu certa poética que tornou mais toleráveis as limitações da doença, da pobreza, da posição subalterna, da desventura: de certa forma, inventou seu próprio mundo, seus próprios critérios, muito amplos por sinal. (Jacoby, 2003, p.60)

Seguindo de perto a vulnerabilidade enfrentada por muitos dos artistas, Jacoby e Kiwi Sainz criaram a campanha "Yo tengo sida" (1993-1995), através de uma agência publicitária fictícia que chamaram de Fabulous Nobodies.<sup>22</sup> Em certas ocasiões, definiram essas experiências como microtopias: estruturas que possuem uma existência pequena, fugaz e isolada, mas que expandem infinitamente a imaginação (Ali-Brouchoud, 2007).

A campanha consistiu na produção de camisetas estampadas com a frase "Yo tengo sida". As camisetas foram distribuídas e vendidas entre amigos, artistas, e usadas por Jacoby e Sainz para andar pelas ruas de Buenos Aires. Eram entregues junto com um panfleto explicativo sobre o HIV. Inicialmente, o projeto contaria com o apoio financeiro da Fundação Huésped, no entanto, devido a diferenças sobre o tipo de comunicação que a obra oferecia, decidiram realizá-la de forma independente.<sup>23</sup> Em um contexto em que prevalecia o desconhecimento sobre o vírus e proliferavam os estigmas, as camisetas desdobravam um componente que escasseava na comunicação da época: a solidariedade com as pessoas que viviam com o vírus. Como observa Marta Dillon (1997), naquela época, as campanhas estavam exclusivamente

<sup>22</sup> Entre 1992 e 1994, os Fabulous Nobodies criaram anúncios publicitários nos quais promoviam filiais inexistentes, localizadas em capitais do mundo, e participavam de diferentes eventos públicos. Jacoby se apresentava vestindo um smoking e Sainz usava um figurino feito pelo artista Omar Schiliro a partir de baldes, bacias e lustres. Em 1993, junto com a artista Liliana Maresca, produziram o anúncio "Maresca se entrega a todo destino", que foi publicado no número 8 da revista erótica *El Libertino*. A artista aparece com pouca roupa, ao lado de seu número de telefone. As fotos foram tiradas por Alejandro Kuropatwa, o estilo ficou a cargo de Sergio De Loof e a maquiagem de Sergio Avello. Naquele mesmo ano, Jacoby e Sainz começaram a planejar a campanha "Yo tengo sida".

<sup>23</sup> Em novembro de 1993, Jacoby publicou um texto na *La Hoja del Rojas* que abordava a posição do artista em relação às campanhas oficiais, à falta de informação sobre o vírus e às dificuldades do projeto "Yo tengo sida" para obter financiamento.

voltadas para a prevenção e regulamentação das práticas das pessoas com HIV. Usar uma camiseta com essa frase tinha como objetivo desconstruir a estranheza do vírus para apagar os limites entre o próprio e o impróprio. Através da primeira pessoa, os Fabulous Nobodies buscaram trazer o vírus para o terreno do comum: dizer "Yo tengo sida" é antecipar-se ao chamado policial sobre os corpos. Mesmo que por um segundo, a afirmação invalida a construção do estigma, ganha a frente, faz política com o corpo vestido.



Fabulous Nobodies (Roberto Jacoby e Mariana "Kiwi" Sainz), "Yo tengo sida", 1994, camiseta serigrafada. Área de Documentação e Registro, Museu Nacional de Belas Artes, Buenos Aires, Argentina. Camisa verde com o título da obra escrito em fonte sem serifa com cores variando em amarelo, azul claro, verde e rosa.

Este projeto ultrapassou os contornos do meio artístico e alcançou notoriedade em alguns jornais e revistas graças ao seu linguajar eficaz. Os artistas recorreram a um princípio-chave dos meios de comunicação, gerar identificação no receptor a partir de um anúncio sugestivo. Mas não

recorreram ao dramatismo que caracterizava outras representações do vírus, as camisetas foram confeccionadas em cores chamativas, como verde, azul e vermelho, e em tamanhos para todas as idades. A frase foi desenhada com letras minúsculas, em uma combinação de cores pastéis fáceis de situar em imagens mais alegres e juvenis. O ousado uso da sigla AIDS, em maiúsculas e cor vermelha, foi substituído por uma imagem vital que tenta fazer do vírus uma experiência cotidiana com a qual não é possível manter distância alguma.

### **Epílogo: agora que vamos viver**

As narrativas históricas do vírus mudaram de curso em 1996, ano em que ocorreu a XI Conferência Mundial sobre a AIDS, em Vancouver. Os médicos chamaram esse evento de "Conferência da Esperança", porque foram divulgados os resultados do tratamento capaz de reduzir a carga viral do vírus a níveis indetectáveis. Se a emergência do HIV adquiriu um tempo específico em cada região, no Sul, o retorno crônico da doença estabeleceu uma nova luta pela acessibilidade à medicação que, em alguns países, ainda não foi resolvida (Meruane, 2012). O primeiro ciclo do HIV começava a se fechar.

Como será a vida agora que vamos viver? Esta é a pergunta subjacente nas fotografias da série "*Cóctel*", tiradas por Alejandro Kuropatwa, quando ele conseguiu acesso ao tratamento (Jacoby, 1996). Kuropatwa tornou-se um dos porta-vozes que exigiam do Estado, movido pelo mercado, a distribuição e a regulamentação dos recursos para os antirretrovirais. O impacto causado por suas fotografias tiradas ao longo de 1996, sua participação em programas de televisão e a publicação de um anúncio no jornal Clarín geraram uma inflexão nessa história das imagens que parecia fechar-se sobre a lógica do campo da arte, ao manter distância do ativismo. Em "*Cóctel*", as cápsulas de nevirapina, indinavir, entre outras drogas, foram

dispostas sobre um botão de rosa, ao lado de um copo, entre toalhas, em um porta-comprimidos, na boca do fotógrafo. A nova vida, ligada aos medicamentos por tempo indeterminado, foi mostrada como um produto de luxo envolto em uma composição perfeita. À primeira vista, parecem tiradas de um catálogo de compras. Olhando novamente, vemos as vaidades de um vírus que começava a assumir outra forma nesta parte do planeta. O tempo de sobrevivência, conquistado pela história, agora era o tempo das próteses químicas que forneciam imunidade ao corpo.<sup>24</sup>

Sobreviver e resistir, em tempos em que a vida foi despojada de suas marcas de proteção, foi o chamado desses artistas; uma experiência alojada no minoritário, que se multiplicou em diferentes imagens e formas de ação. Entre o gesto pessoal e a solidariedade coletiva, traçou-se uma estética que desestabilizou a leitura convencional da vida das pessoas que convivem com o vírus. A proximidade da morte incentivou a prática artística como uma maneira de se ancorar à vida. Isso não significa que o vínculo entre arte e doença tenha sido terapêutico, nem estritamente contestatório. Se há algo que foi definitivo para essa cena, é o fortalecimento das relações com o mais próximo, uma experiência que não se situa exclusivamente na representação, mas sim na produção de subjetividade.

<sup>24</sup> A ausência de carga viral no corpo, ao mesmo tempo em que prolonga a vida, impõe uma nova relação. Daniel Link (2006) recorre à figura do ciborgue para definir esse tipo de existência contemporânea vinculada permanentemente aos benefícios da biotecnologia.



Alejandro Kuropatwa, da série "Cóctel", 1996, fotografia colorida, 130 x 100 cm. Arquivo Alejandro Kuropatwa, Buenos Aires. Fundo escuro com porta-pílulas rosa claro de quatro compartimentos quadrados, unidos verticalmente, os dois superiores estão abertos e sobre suas tampas lê-se, "morn", no primeiro, e "noon", no segundo. O terceiro compartimento de cima para baixo está aberto e tem pílulas, o último compartimento está aberto e vazio.

## Referências

ALI-BROUCHOUD, F.. Roberto Jacoby. Cómo ganar amigos. **Otra parte**, 11, 2007. Disponível em: <<https://www.revistaotraparte.com/op/entrevista/roberto-jacoby-como-ganar-amigos/>>. Acesso em: 10 jun. 2024.

BAEZA, F.. **Proximidad y distancia**. Arte y vida cotidiana en la escena argentina de los dos mil. Buenos Aires: Biblos, 2017.

BANG LARSEN, Lars. **Arte y norma**. La sociedad sin atributos y otros textos. Buenos Aires: Cruce, 2016.

BIAGINI, C.; SÁNCHEZ, M.. **Actores sociales y Sida**. Nuevos movimientos sociales, nuevos agentes de salud. Buenos Aires: Editorial Espacio, 1995.

CENTURIÓN, F.. Muestra de pintura sobre "frazadas". **Hoy**. Asunción del Paraguay, 2 mai. 1990.

CERVIÑO, M. E.. Marcelo Pombo: condiciones de formación de un artista improbable. **Tempo Social**, v. 29, n. 3, p. 287–311, set. 2017. DOI: <https://doi.org/10.11606/0103-2070.ts.2017.111319>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ts/a/fHcYryTGzsVs6hGQNzjVJjG/#>. Acesso em: 10 jun. 2024.

CERVIÑO, M.. La herejía del Rojas. Ethos disidentes e innovación artística en Buenos Aires en la posdictadura. In: WORTMAN, A. (Org.). **Mi Buenos Aires querido**. Entre la democratización cultural y la desigualdad educativa. Buenos Aires: Prometeo Libros, pp.129- 147, 2012.

CRIMP, D.. Retratos de personas con sida. In: CRIMP, D. (Org.). **Posiciones críticas**. Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad. Madrid: Akal, pp. 137-154, 2005.

CUELLO, N.; LEMUS, F.. "De cómo ser una verdadera loca." Grupo de Acción Gay y la revista Sodoma como geografías ficcionales de la utopía marica. **Badebec**, v. 11, n. 6, pp. 250-275, set. 2016. ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/p3sB/PrV>. Disponível em: <<https://www.aacademica.org/nicolascuello/19>>. Acesso em: 10 jun. 2024.

DILLON, M.. El mandato de los sueños. **Página 12**. Buenos Aires, 11 abr. 2004. Disponível em: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-1350-2004-04-11.html>. Acesso em: 24 jun. 2024.

DILLON, M.. Convivir con virus. **Página 12**. Buenos Aires, 1997.

DURAN, A. et al.. **Mortalidad por sida en Argentina**. Perfil de las personas fallecidas por sida en el área metropolitana de Buenos Aires durante el año 2010. Ministerio de la Salud, Presidencia de la Nación, 2014. Disponível em: <https://bancos.salud.gob.ar/sites/default/files/2020-07/mortalidad-por-sida-en-la-argentina-2010.pdf>. Acesso em: 24 jun. 2024.

ERIBON, D.. **Una moral de lo minoritario**. Variaciones sobre un tema de Jean Genet. Barcelona: Anagrama, 2004.

GIORGI, G.. **Sueños de exterminio**. Homosexualidad y representación de la homosexualidad en la literatura argentina contemporánea. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2004.

GIUNTA, A. Te saco el Pombo y te pongo el Sacco: el debate de los noventa. In: GIUNTA, A. (Org.). **Poscrisis: arte argentino después del 2001**. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2009, pp. 244-248.

GUATTARI, F.; ROLNIK, S.. Minorías: los devenires de la sociedad. In: GUATTARI, F.; ROLNIK, S. **Micropolíticas**. Cartografías del deseo. Buenos Aires: Tinta Limón, 2013, pp. 105-180.

GUEVEL, C., et al.. **Mortalidad por sida en la Argentina: análisis de tendencias y estimación de subregistro**. Ministerio de la Salud, Presidencia de la Nación, 2009. Disponível em: [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). Acesso em: 24 jun. 2024.

GUMIER MAIER, J.. ¡Abajo el trabajo! **Ramona**, n. 9, 10, pp. 22-23, dez.-mar. 2000-2001. Disponível em: <https://ahira.com.ar/ejemplares/ramona-no-9-10/>. Acesso em: 24 jun. 2024.

GUMIER MAIER, J.. Feliciano Centurión. In: **Feliciano Centurión** (cat. exp.). Asunción: AECI-Centro Cultural de España "Juan de Salazar", 1999.

GUMIER MAIER, J.. El Tao del Arte. In: **El Tao del Arte** (cat. exp.). Buenos Aires: Centro Cultural Recoleta-Centro Cultural Rector Ricardo Rojas, Universidad de Buenos Aires, 1997.

GUMIER MAIER, J.. **Tres artistas con sida** (inédito). 1995.

GUSTAVINO, B.. Críticos y artistas. Algunos intercambios epistolares. **Figuraciones**. Teoría y crítica de arte, n. 10, pp. 2-9, 2010. Disponível em: <https://1library.co/document/q06r6nxq-criticos-y-artistas-algunos-intercambios-epistolares.html>. Acesso em: 24 jun. 2024.

IGLESIAS, C.. Marcelo Pombo y la topografía del metro cuadrado. In: IGLESIAS, C. (Org.) **Falsa conciencia**. Ensayos sobre la industria del arte. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2014, pp. 47-64.

JACOBY, R. Enfadado snob, contrariedades de legitimación y linajes suplen el análisis crítico. **Ramona**, n. 31, abr. 2003, pp. 60-72. Disponível em: <https://ahira.com.ar/ejemplares/ramona-no-31/>. Acesso em: 24 jun. 2024.

JACOBY, R. **Cóctel**. En Alejandro Kuropatwa (cat. exp.). Buenos Aires: Galería Ruth Benzacar, 1996.

JACOBY, R. Folleto fallido para un folleto sobre sida. **La Hoja del Rojas**, n. 49, nov. 1993.

KAMENSZAIN, T.. **Una intimidad inofensiva**. Los que escriben con lo que hay. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2016.

KATZENSTEIN, I. Acá lejos: arte en Buenos Aires durante los noventa. **Ramona**, n. 37, dez. 2003, pp. 4-15. Disponível em: <https://ahira.com.ar/ejemplares/ramona-no-37/>. Acesso em: 24 jun. 2024.

LEMUS, F.. Soul's Divine Light. Francisco Lemus in conversation with Ana López, Marcelo Pombo, and Cristina Schiavi. In: IGLESIAS LUKIN, A.; MARTA, K. (Ed.). **Feliciano Centurión**. Nueva York: Americas Society-ISLAA, 2020, pp. 69-77.

LEMUS, F.. La supervivencia de Omar Schiliro. In: CERVIÑO, M. et al. **Ahora voy a brillar: Omar Schiliro**. Buenos Aires: Colección de Arte Amalia Lacroze de Fortabat, 2018, pp. 69-76.

LEMUS, F.. Sobre el color rosa: arte argentino de los años noventa. **Argus-a**. Artes & Humanidades, n. 8, out. 2015, pp. 1-22. Disponível em: <https://argus-a.org/publicacion/973-sobre-el-color-rosa-arte-argentino-de-los-anos-noventa.html>. Acesso em: 24 jun. 2024.

LINK, D.. Enfermedad y cultura: política del monstruo. In: BONGERS, W.; TANJA OLBRICH (Org.). **Literatura, cultura, enfermedad**. Buenos Aires: Paidós, 2006, pp. 249-265.

LÓPEZ ANAYA, J.. El absurdo y la ficción en una notable muestra. **La Nación**, ago. 1992, p. 8.

MERUANE, L.. **Viajes virales: la crisis del contagio global en la escritura del sida**. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica, 2012.

MUÑOZ, J. E.. **Cruising Utopia**. The Then and There of Queer Futurity. Nueva York- Londres: New York University Press, 2009.

OLIVERAS, E.. La representación del presente. In: **1999: fin de siglo** (cat. exp.). Buenos Aires: Fundación Banco Patricios, 1995.

OLIVERAS, E.. Noventa sesenta noventa. In: **906090** (cat. exp.). Buenos Aires: Fundación Banco Patricios, 1994.

PECHENY, M.. Introducción. Investigar sobre sujetos sexuales. In: PECHENY, M.; FIGARI, C.; JONES, D. (Org.). **Todo sexo es político**. Estudios sobre sexualidades en Argentina. Buenos Aires: Libros del Zorzal. 2008, pp. 9-17.

PINEAU, N.. Jorge López Anaya. In: SZIR, S.; GARCÍA, M. A. (Ed.). **Entre la academia y la crítica**. La construcción discursiva y disciplinar de la historia del arte. Argentina Siglo XX. Sáenz Peña: EDUNTREF, 2017, pp. 316-323.

RESTANY, P.. Arte guarango para la Argentina de Menem. **Lápiz**, n. 116, v. 13, nov. 1995, pp. 50-55.

ROSA, M. L.. **Legados de libertad**: el arte feminista en la efervescencia democrática. Buenos Aires: Biblos, 2014.