

caiana

Natalia Pineau

UBA, Argentina

***Maricas en Buenos Aires.***  
**Tensiones entre modelos artísticos y**  
**modelos de homosexualidad**

## Maricas en Buenos Aires. Tensiones entre modelos artísticos y modelos de homosexualidad\*

Natalia Pineau

UBA, Argentina

En junio de 1993, una nota publicada por la revista *La Maga* informaba que, mediante el contacto realizado por el crítico Carlos Basualdo, cuarenta artistas porteños y veinte rosarinos habían costado el viaje y la estadía en Buenos Aires de Bill Arning, curador de la galería neoyorkina White Columns. Allí mismo se leía que la inversión de los artistas había estado motivada por la expectativa de que, tras conocer sus obras, éste les brindaría una fecha para exhibir en la “Gran Manzana”. Al respecto se señalaba que Arning había sido “cauteloso”, que “necesitaba ver cómo seguían trabajando los artistas de acá a seis meses y ...[si aparecían] resultados interesantes”, pero que de todas maneras había prometido “enviar una muestra de artistas *gays* norteamericanos al Centro Cultural Rojas”.<sup>1</sup>

La única promesa con la que Arning dejó entonces Buenos Aires seguramente se asentó en la afinidad existente entre su propia trayectoria curatorial y la obra y curaduría de Jorge Gumier Maier, una de las personalidades que había solventado su visita al país, y quien además de desempeñarse como artista plástico, ejercía el cargo de director de la Galería del Rojas –el espacio de exhibición del Centro Cultural Ricardo Rojas. Desde su autodenominación como un “curador *gay*”,<sup>2</sup> Arning había promocionado el trabajo de diferentes creadores identificados con su misma orientación sexual, cuyas obras tematizaban diversos aspectos ligados a esta identidad. Entre ellos, por ejemplo, el grupo de artistas de ACT-UP (AIDS Coalition to Unleash Power), una organización surgida a mediados de la década del ochenta en los Estados Unidos con el objetivo de visibilizar la problemática del VIH-Sida que durante aquellos años afectó duramente a la sociedad en general y a la comunidad *gay* en particular.<sup>3</sup> Por su parte, tanto Gumier Maier como varios de los artistas vinculados con su espacio, no sólo se reconocían públicamente

como homosexuales<sup>4</sup> –tal es el caso de Marcelo Pombo, Alfredo Londaibere, Feliciano Centurión y Omar Schiliro–, sino que también consideraban que, en la medida en que sus producciones se relacionaban con sus historias personales, éstas configuraban una “especie de estética *gay*”; estética que podía advertirse en el “gusto por la decoración [y en el uso de] ciertos materiales, ciertos colores [y] ciertos procedimientos”.<sup>5</sup> Así, la coincidencia artístico-sexual entre ambos curadores –y posiblemente también la necesidad del extranjero de ofrecer algo más o menos concreto antes de retirarse–, fue lo que sin dudas propició el inicio del proyecto de la muestra de los norteamericanos en la Galería del Rojas.

En mayo de 1995 Arning regresó a Buenos Aires para inaugurar *Maricas (Faggots)*, título con el que presentó la exhibición prometida dos años antes. En el escrito del catálogo que acompañó el evento, el curador explicaba que se trataba de una muestra integrada por la producción de “37 artistas *gays* que viven en los EE. UU.”, que sus obras constituían un “arte explícitamente *gay*”, y que éste conformaba una “subclase de lo que se ha dado en llamar arte político”.<sup>6</sup> También advertía que el nombre elegido implicaba una “reivindica[ci]ón del léxico homofóbico”, una “actitud desafiante que hac[ía] al espíritu de los trabajos”.<sup>7</sup> Asimismo señalaba que la exposición “no pretend[ía] ser una guía de cómo los artistas *gays* y lesbianas de Argentina debieran tratar su sexualidad en el arte”, sino que tenía el objetivo de compartir “la experiencia de los últimos diez años de un fenómeno único en la historia del arte: el poder hablar abiertamente, [tanto él como los artistas], de...[su] sexualidad, y el hecho de que este tipo de trabajos sean valorados”.<sup>8</sup> Así, tras establecer el objetivo del evento, Arning se explayaba sobre la coyuntura de emergencia de dicho fenómeno:

Tan sólo diez años atrás yo no podría haber escrito este texto definiéndome a mí mismo como un curador *gay* sin ser maginado como un extremista o un separatista *gay*, invalidando así toda mi curaduría y mis escritos que no trataban sobre la sexualidad y sus políticas [...] Del mismo modo, los artistas de esta muestra no hubieran podido realizar estos trabajos sin verse relegados a un arte periférico [...]

La acogida de la crítica a Robert Mapplethorpe y a David Hockney en los '70 fue el primer indicio [de] que uno podía ser explícitamente *gay* como artista [...] Pero el miedo aún movía a los artistas [...] Este miedo ha sido a menudo producto del mercado. La mayoría de los más importantes coleccionistas fueron matrimonios heterosexuales. Las galerías creían que [...] los coleccionistas jamás irían a comprar

[este tipo de obra]. Y el hecho de que estos mismos coleccionistas formaran parte de los comités de compra de los museos [redundaba en la idea de que] estos trabajos [tampoco podrían llegar a] integrar colecciones importantes. [Además, luego] los fundamentalistas cristianos nos hicieron el chivo expiatorio de [los males] de la sociedad y numerosos votantes conservadores adhirieron a esta prédica logrando derogar legislaciones favorables a los derechos gays. Las victorias [del Movimiento de liberación Gay] menguaron [...]

[Pero, en los años ochenta], una generación de hombres gays se radicalizó al compás del activismo en la lucha contra el SIDA creando ACT-UP y los artistas se sintieron particularmente comprometidos [al ver que] muchos de nosotros, o de nuestros amantes o nuestros compañeros estaban muriendo. El SIDA sería claramente el hito definitorio para nuestra generación. El mundo del arte respondió [con] imágenes memorables como “SILENCIO = MUERTE” y con la [organización] de grupos como GRAN FURY [algunos de cuyos miembros forman parte de] esta exhibición: John Lindell, Donald Moffett y Anthony Vitti. [Entonces], la actitud cambió. De decir “yo soy artista, y sucede que también soy gay”, [pasó a decirse] “yo chupo pijas, cojo con hombres, eso comprometo todo lo que hago, y si a vos no te gusta, lo entendés [...], ni siquiera mires mi trabajo” [...].

[En ese momento] surgió el fenómeno de la “gaymanía” y varios de los artistas de esta exposición comenzaron a tener éxito [...] Los artistas estaban trabajando con su identidad.<sup>9</sup>

Luego de este recorrido histórico, y omitiendo el nombre de los treinta y cuatro artistas que, además de Lindell, Moffett y Vitti, componían la exhibición,<sup>10</sup> Arning brindaba cierta caracterización de las obras:

La imaginería y los íconos gays constituyen un lenguaje muy poderoso. El macho musculoso y la mariquita, la estrella porno y la loca [...] aparecen y reaparecen en la muestra. Nuestro estatus de marginales o parias, de personas agredidas en la calle, de víctimas de los fanáticos inflamados por la religión y la ignorancia, nuestra internalización de ese odio, el daño que eso acarrea, y nuestro esperanzado y terminante rechazo a ese odio, son también temas recurrentes. Estos artistas están también registrando para los tiempos, el amor, el sufrimiento, la pérdida, la rabia y el heroísmo que nosotros como hombres *gays* experimentamos [al] convivir con el SIDA [...] Y finalmente están también celebrando

nuestro mundo, nuestros deseos, nuestro sexo y nuestras amistades y amores.<sup>11</sup>

A los fines de dar cuenta de las características de *Maricas (Faggots)* –la primera y única muestra internacional que alojó la Galería del Rojas, sino en toda su historia, al menos durante la gestión de Gumier Maier (1989-1997)–, el escrito de Arning para el catálogo resulta más que relevante. Sin que aún se haya podido contactar al curador norteamericano, aquel escrito constituye el único registro documental consistente de la exhibición hasta el momento. Ninguna figura del campo artístico local parece haber tomado fotografías del evento, incluidos Gumier Maier,<sup>12</sup> Cecilia Felgueras –entonces directora del Centro Cultural–,<sup>13</sup> Alberto Goldenstein –fotógrafo y curador de la fotogalería de la misma institución–<sup>14</sup> y Gustavo Bruzzone –coleccionista y documentalista sobresaliente del periodo.<sup>15</sup> Por su parte, los intentos realizados en función de consultar el posible material atesorado por el Centro Cultural fueron infructuosos. En cuanto a los registros de prensa, estos son escasos y no aportan más datos que los brindados por el catálogo –*Página/12*, por ejemplo, el periódico que solía cubrir de manera sostenida las muestras de la Galería, solo publicó un recuadro informativo acerca de la inauguración<sup>16</sup> y una nota que transcribía el texto elaborado por Arning para la ocasión.<sup>17</sup>

La ausencia de fuentes visuales y la prácticamente inexistente cobertura crítica de *Maricas (Faggots)* puede atribuirse al hecho de que ésta fue levantada pocos días después de inaugurarse. Según Gumier Maier, él mismo tomó esta decisión ante el hecho de que, en el marco de un paro de los ordenanzas del Centro Cultural, éstos comenzaron a ejercer agresiones de índole homofóbicas sobre las paredes de la sala y sobre las obras. Al consultarle sobre las características de estas últimas, sobre el tenor de los trabajos que podrían haber producido tal reacción en los empleados, el curador adujo que lo preponderante era el tema del SIDA; fotografías de sidóticos.<sup>18</sup> Asimismo indicó que se trataba de obras pequeñas, que Arning había traído todo en una valija.<sup>19</sup> Sin embargo, de acuerdo a la versión de María Moreno –escritora, crítica literaria y de arte, y amiga cercana de Gumier Maier–, lo que prevalecía en la muestra eran “los chicos lindos y los genitales protuberantes”, aunque también había “camisetas pintadas”, “historietas”, “fotos tomadas con *polaroid*”, “collages hechos con cotillos”, y muchas piezas testimoniales del “ritual *coming out* (la sumisión de la condición de *gay*)”, una “saga que iba de la imagen de un gordito con camiseta a cuadros y cerveza en la mano a una reina emplumada del carnaval de Honolulu”.<sup>20</sup>

Teniendo en cuenta el texto del catálogo y las apreciaciones de Gumier Maier y Moreno en relación con las obras de *Maricas (Faggots)*, es posible aventurar la idea de que la irritación de los ordenanzas del Centro Cultural se cerniera sobre piezas que de alguna manera reproducían la estética del disco *Macho Man* (1978) de Village People<sup>21</sup> y de los dibujos homoeróticos de Tom of Finland;<sup>22</sup> así como sobre trabajos del tipo de *Silence = Death* (Gran Fury, 1986),<sup>23</sup> *Read My Lips* (Gran Fury, 1988),<sup>24</sup> *Sexism Rears Its Unprotected Head* (Gran Fury, 1988),<sup>25</sup> *Tom Moran. Boston* (Nicholas Nixon, 1987),<sup>26</sup> *Tony Mastorilli. Mansfield, Massachusetts* (Nicholas Nixon, 1988)<sup>27</sup> y *Homo Sense* (Donald Moffett, 1989).<sup>28</sup>

Ahora bien, la versión esgrimida por Gumier Maier acerca de la homofobia de los ordenanzas y la subsecuente clausura de la exhibición genera algunas preguntas. Considerando que lo “gay”, lo “marica”, lo “travesti” y toda disidencia sexual que se pueda imaginar no sólo formaba parte del paisaje cotidiano de la Galería sino de todo el Centro Cultural, ¿es posible que *Maricas (Faggots)* haya alterado la sensibilidad de sus empleados al punto de que llegaran a atacar las obras? Basta recordar al autodenominado “clown-travesti-literario” Batato Barea –figura mítica del teatro de “el Rojas”– y sus múltiples y desfachatados espectáculos junto a sus compañeras travestis de las murgas de carnaval y Alejandro Urdapilleta y Humberto Tortonese, dos actores abiertamente homosexuales;<sup>29</sup> el *show* en el que la travesti Claudia con K realizaba un *striptease* “total” –tal y como es relatado por diversas personalidades de la época– mientras sonaba el tema *Soy lo que soy* de Sandra Mianovich;<sup>30</sup> los eventos de la CHA (Comunidad Homosexual Argentina);<sup>31</sup> y el hecho de que varios de los docentes del Centro Cultural, como por ejemplo el jefe del área de literatura, Daniel Molina, eran homosexuales. Por otra parte, también el VIH-Sida –el tema sobresaliente de la exposición, según Gumier Maier– constituía una problemática familiar para los trabajadores del organismo universitario. Dicha enfermedad se había cobrado la vida de Batato Barea (1961-1991), la de Omar Schiliro (1962-1994) y pronto se llevaría la Feliciano Centurión (1962-1996) y la de Leopoldo Sosa Pujato, director de “el Rojas” entre 1986 y 1995.

Así y todo, y suponiendo que la “tolerancia” de los trabajadores hacia el paisaje “desviado” que caracterizaba al Centro Cultural no se hubiese podido trasladar a las obras de *Maricas (Faggots)*, que el “poder de las imágenes” hubiese derrumbado la posibilidad de los trabajadores de “aceptar” la homosexualidad y lo abyecto: ¿por qué Gumier Maier –con el apoyo que entonces tenía no solo de

las autoridades de “el Rojas”, sino también de variadas e importantes figuras del campo artístico de Buenos Aires– no logró detener las agresiones? Y, en todo caso, ¿por qué no las dio a conocer públicamente? En este sentido, cabe destacar que, por un lado, el mismo rector de la Universidad, Oscar Schuberoff, había celebrado la realización de la muestra;<sup>32</sup> y por otro lado, que en aquel momento la Galería ocupaba un lugar privilegiado en la escena plástica local en la medida en que se la consideraba el territorio de emergencia del “arte de los noventa”, el sitio donde se había forjado la última “vanguardia” del arte argentino.<sup>33</sup> De hecho, Gumier Maier sería uno de los responsables de la confección del libro con el que en 1999 el Fondo Nacional de las Artes establecería los nombres representativos de la década.<sup>34</sup>

Una posible respuesta a las preguntas esbozadas es que el paradigma sobre la cuestión homosexual que presentó *Maricas (Faggots)*, así como su tratamiento plástico, colisionaron con el paradigma que en ambos aspectos sostenía Gumier Maier; que si bien Arning y el curador de la Galería del Rojas compartían el hecho de haber promocionado lo homosexual en las artes visuales, diferían en la concepción de este tema y en las formas artísticas de vehiculizarlo. Así, una vez pasado el entusiasmo de Gumier Maier por alojar una muestra internacional, una vez visto su espacio ocupado por una obra que contradecía la posición que había mantenido en relación con la homosexualidad y el arte, producidas las agresiones de los empleados, aquel no encontró motivaciones para ensayar una defensa del evento.

Teniendo en cuenta la reivindicación de la identidad *gay* que trazaba el escrito del catálogo, la definición que Arning brindaba de sí mismo y de los integrantes de *Maricas (Faggots)* como curador/artistas *gays*, y la importancia que éste le brindaba al hecho de que los artistas “estuvie[sen] trabajando con su identidad” –exhibiendo su “mundo”, sus cuerpos, experiencias, prácticas, deseos, amores, etc.–, podría decirse que la muestra se enrolaba dentro del marco de la “política de la identidad” (*identity politics*): el modelo político-discursivo adoptado por el movimiento *gay* norteamericano durante las décadas del setenta y ochenta que, en su lucha por el reconocimiento social y la conquista de derechos, reivindicaba y afirmaba positivamente su carácter como colectivo identitario diferencial.<sup>35</sup> Como sostiene David Córdoba García, la política identitaria se asienta en “una propuesta multiculturalista de la sociedad en la cual ésta debe asimilar e integrar a todos los colectivos y grupos definidos por sus respectivas diferencias”.<sup>36</sup> Así, desde esta perspectiva, el movimiento *gay* se abocó entonces a construir su propia historia, su pasado, su



genealogía, su estilo de vida y de “ser”, sus espacios específicos y, en líneas generales, su cultura.<sup>37</sup>

Ahora bien, si se considera que el modelo identitario implicó asimismo el desplazamiento de la imagen del *gay* afeminado por la del *gay* masculinizado (viril-macho) y, consecuentemente, la marginalización de las “locas”/“maricas” y trans en tanto figuras poco asimilables para la sociedad,<sup>38</sup> *Maricas (Faggots)* no parecería haberse ajustado del todo a este paradigma. Arning no sólo aludía a que la “mariquita” formaba parte del registro iconográfico de la muestra, sino que también había elegido esta personificación como su título. Sin embargo, y de acuerdo a la descripción de Moreno, el evento estaba signado por imágenes de “chicos lindos y genitales protuberantes”; es decir, por el prototipo *gay* masculino. Teniendo en cuenta entonces la insistencia del curador en la identidad *gay* y las palabras de Moreno, pero también la presencia de lo “marica” en la muestra –aunque sea en una proporción menor–, es posible pensar *Maricas (faggots)* como exponente de las tensiones que el movimiento *gay* norteamericano comenzó a presentar en los años noventa frente a la emergencia de la política *queer*. O sea, como una propuesta que, aun anclada en el paradigma identitario, tomaba nota de algunas de las críticas que éste recibía en aquella época, como por ejemplo la de la norma masculina.

El modelo identitario que privilegiaba *Maricas (Faggots)* no era ajeno al curador de la Galería del Rojas. De hecho, durante los años ochenta, cuando al calor de la apertura democrática el movimiento homosexual argentino comenzó a reorganizarse bajo dicha estrategia política asimilacionista, Gumier Maier fue una de las voces que se alzó en su contra. Por entonces éste integraba el G.A.G (Grupo de Acción Gay) –una agrupación nacida alrededor de 1982–<sup>39</sup> y, paralelamente, entre otras ocupaciones y el desarrollo de su carrera artística, escribía una columna sobre cuestiones de género y sexualidad en la revista *El Porteño*. Allí, en el número de setiembre de 1984, y en línea con las lecturas del posestructuralismo francés que llevaba a cabo en los grupos de estudio del G.A.G., Gumier Maier se preguntaba: “¿Para qué sirve un gay? ¿Cuál es su función social?”. Ante lo cual respondía que

existe PARA QUE existan los heterosexuales. Catherine Millot sugiere: “No se puede concebir el Sujeto sin un Otro, sólo emerge de la constitución de esta alteridad. Esto está en el fundamento de la lógica y en cualquier sistema signifiante: la existencia de un término supone al menos otro” [...] La apología de una supuesta identidad gay (LO GAY), afirma a la identidad dominante y

opresora como Sujeto. Y reproduce la concepción maniquea de dos identidades divorciadas, excluyentes y naturales.<sup>40</sup>

Es decir, la configuración de una identidad *gay* por parte del movimiento homosexual para Gumier Maier no hacía más que reforzar la identidad heterosexual dominante, sostener su supremacía. Esta perspectiva se repetía en “La homosexualidad no existe”, otro de los artículos del autor para la misma revista. Pero en esta ocasión agregaba o desarrollaba de manera más explícita el carácter cultural (construido) de ambas identidades.

Homosexualidad y heterosexualidad [...] son el producto de (y los campos en que se constituye) la organización social de la sexualidad [...] No es una familia la que “falla” [...] y crea homosexuales, sino la sociedad a través de [...] sus instituciones. Todo sistema precisa garantizar que una mayoría cumpla con la NORMA, reforzándolo y reproduciéndolo. El nuestro se basa en la familia nuclear y monogámica. Para lograr varones y hembras adecuados [...], las posibilidades de práctica homosexual de cada uno deben ser reprimidas. Y lo reprimido, para no perturbar, debe encontrar sus MANIFESTACIONES [...], conductas, vestimenta, maneras de comportamiento especiales (pues el poder fija la norma y pauta también la excepción a la norma).<sup>41</sup>

Si en *El Porteño* el futuro curador de “el Rojas” se ahorra la caracterización de la *homonorma* que entonces imponía la “identidad gay”, en el primer número de *Sodoma* –la revista del G.A.G.– ésta se expondría claramente y de diversas maneras. Por ejemplo, mediante el dibujo de un fisicoculturista realizado por el propio Gumier Maier, cuyo globo de diálogo decía: “Yo era un pobre alfeñique de 44 kilos. Gracias a los aparatos ahora soy un gay contento e *integrado*”. Así, y en contraposición al patrón masculino de la homosexualidad, el G.A.G. reivindicaba la figura de la “loca”/“marica” que éste marginaba. La inclinación por esta última personificación sería explicada en “De cómo ser una verdadera loca”, un escrito del mismo número de *Sodoma* perteneciente a la autoría de Gumier Maier:

[La mariquita] lo que hace es evidenciar la radical artificialidad de los roles sexuales y sus modelos correspondientes [...] pues su esencia es una SIMULACIÓN que no puede sino escurrirse de la obediencia, la conformidad [...] Toda conducta, toda imagen es “amanerada”. Se pueden tomar las maneras del macho, las maneras de la mujer objeto, etc. El amaneramiento machista, al enfatizar ciertas características

supuestamente viriles, surge [...] del rechazo a las propias tendencias homosexuales. Este amaneramiento en los gays [...] no habla sino de cuánto han incorporado la represión a la homosexualidad, de cuan culpablemente la viven.<sup>42</sup>

Y como una suerte de arenga a favor de la opción “marica” de la homosexualidad, el escrito concluía:

Si no podemos sino adoptar maneras, pues probablemente nada exista como natural y todo sea sólo imagen, adoptemos al menos las que más nos plazcan, las que más nos diviertan, que serán seguramente las más revulsivas. O juguemos mejor a adoptar varias: peluca rubia y boquilla larga ahora, de overall [sic] por la tarde y mañana ser una odalisca, una azafata bella y tonta... o el aire decidido e inteligente de las mujeres emancipadas.<sup>43</sup>

Para Gumier Maier, en términos de Gilles Deleuze, la “loca” encarnaría un “devenir menor”, una “desterritorialización”, un “nomadismo” cuerpo-subjetivo en tanto sujeto capaz de trascender las codificaciones del poder.<sup>44</sup> Una propuesta de errancia enunciada por Gumier Maier no sólo desde el registro narrativo, sino también desde el conjunto de los pseudónimos con los que firmaba el texto: “Jorge Wildemer, o Mirna de Palomar, o Lic. Raquel Gutriman”.<sup>45</sup>

Como se mencionó, la diferencia entre Arning y Gumier Maier no se limitaba a la cuestión homosexual –a la inscripción del primero dentro del paradigma identitario y del segundo dentro de una concepción que podría denominarse “nómada-marica”–, sino que también se presentaba en relación con lo artístico. De acuerdo a las propias palabras del curador norteamericano, las obras de *Maricas (Faggots)* respondían a la categoría de “arte político” por ser un “arte explícitamente gay”. Es decir, por mostrar las personificaciones características de dicho colectivo, las situaciones de agresión y maltrato a la que se veían sometidos sus integrantes, así como sus sufrimientos, padecimientos, amores, deseos, etc. En este sentido, lo político tendría que ver con lo testimonial, registro que en algunas piezas se enlazaba con la idea de denuncia, como por ejemplo en aquellas relativas a ACT-UP. De hecho, el objetivo original de estas imágenes de tipo neoconceptual había sido el de concientizar a la opinión pública sobre la pandemia del VIH-Sida.<sup>46</sup>

En cuanto a la relación de Gumier Maier con el “arte político”, no sólo nunca le había dado lugar en “el Rojas”, sino que incluso lo había erigido como su

antagonista.<sup>47</sup> El inicio de esta construcción discursiva había tenido lugar en el momento mismo de la fundación del espacio, a mediados de 1989, cuando el curador publicó en *La hoja del Rojas* –el pasquín mensual del Centro Cultural– el escrito titulado “Avatares del arte”. En este marco, lo político era recuperado como el tema privilegiado de la pintura de índole neoexpresionista, el procedimiento artístico dominante durante los años ochenta. Así, en referencia a quienes practicaban este arte, allí se leía:

Cosecha adeptos el estomaguismo. Lo hace entre quienes, zozobras mediante, nostalgían el dogma sólido y apacible de un arte de eficacia; una pintura que, de tan solo verla, nos golpee el estómago. Suelen figurar o evocar estampas sociales y marginales, lo que los induce a ser gestuales y matéricos. Son desprolijos, rebeldes y osan con lo feo. En ellos todo se dirige hacia una forma de alto impacto [...] Pintura también llamada visceral, comulga con la vieja idea de que es lícito y factible perturbar y modificar al otro y encima pretende lograr esto con la visión de unos cuadros [...] Para esta clase de gente, la otra clase de gente estaría dormida o estupidizada, y se trataría de sacudirlos para que despierten a la vida y [la] conciencia de las que ellos gozan.<sup>48</sup>

La distancia entre Arning y Gumier Maier no podía ser mayor. Las mismas características y propósitos artísticos que el primero valoraba eran denostados por el segundo. Si para el norteamericano mostrar el “universo gay”, los cuerpos enfermos de VIH-Sida y toda la suerte de vejaciones a las que se veían expuestas las personas homosexuales podía incidir en la conciencia de la sociedad y, consecuentemente, promover una nueva actitud hacia dicha minoría, para el argentino todo ello constituía –como mínimo– una ingenuidad.

De alguna manera, la comprensión que tenía Gumier Maier del “arte político” se corresponde con la de Jacques Rancière. Para este autor, lo que suele denominarse “arte político” es un arte que descansa en el supuesto de que existe

una relación de continuidad entre las formas sensibles de la producción artística y las formas sensibles según las cuales los sentimientos y pensamientos de aquellos y aquellas que la reciben resultan afectados [...] De acuerdo con esta lógica, lo que vemos –sobre el escenario del teatro, pero también en una exposición fotográfica o en una instalación– son los signos sensibles de un cierto estado, dispuestos por la voluntad del autor. Reconocer esos signos es involucrarse en una cierta lectura de nuestro mundo. Y

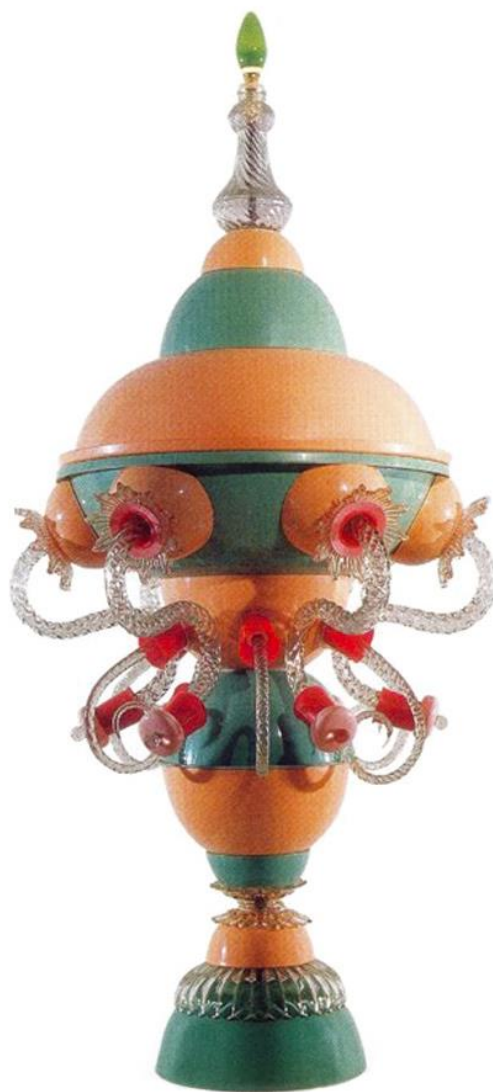
esta lectura engendra un sentimiento de proximidad o de distancia que nos empuja a intervenir en la situación así significada, de la manera anhelada por el autor. Llamamos a eso el modelo pedagógico de la eficacia del arte.<sup>49</sup>

En 1998, de manera más directa o general –en un contexto ya ajeno a la pintura neoexpresionista y hegemonizado a nivel internacional por el neoconceptualismo y su inherente intelectualidad–, Gumier Maier afirmaría en relación con sus obras que éstas “no [eran] una reflexión acerca de nada”, que más bien comportaban “una suspensión de la reflexión”. Tras ello, entonces sostenía: “creo que el arte es totalmente ineficaz para ejercer una real crítica acerca de las injusticias sociales y políticas, para eso está el periodismo. El arte es siempre crítico en sentido más amplio, ¿no?”.<sup>50</sup>

En relación con la cuestión homosexual en lo artístico, podría decirse que la crítica en un “sentido más amplio” a la que aludía el curador, lejos de asentarse en lo “figurativo”, en “lo visible representado”,<sup>51</sup> en el “qué”/“tema” de la obra, se asentaba en “lo figural”, en lo “visual”, en el “cómo”/“procedimientos-materiales” de la obra. Es decir, no se trataba de representar el sujeto homosexual en términos iconográficos, sino en términos de las “maneras de hacer”; de combatir el carácter heterosexual masculino inherente a las formas/expresiones del arte (su “amaneramiento machista”) a partir de “amaneramientos femeninos” –tal y como para Gumier Maier llevaba a cabo la figura de la “mariquita”. Así, Omar Schiliro trasvestía el “cuerpo” de la escultura a partir de la utilización de materiales provenientes del “universo doméstico” (femenino), como por ejemplo palanganas y diversos objetos de vajilla, y a partir del empleo de elementos decorativos (accesorios), como cuentas acrílicas de *bijouterie* y caireles; **(Fig. 1)** Marcelo Pombo “embellecía” *object trouvés* o *ready-mades* **(Fig. 2)** o subvertía el carácter expansivo, gestual, potente (masculino) del *dripping* expresionista a través de un chorreado medido, delicado, “cosmético”;<sup>52</sup> Gumier Maier suplía el cientificismo de los colores y marcos recortados rectangulares de la vanguardia constructiva (su carácter lógico-racional), por combinaciones tonales aleatorias (por la irracionalidad del “gusto”) y marcos de molduras curvas terminadas en forma de volutas (lo ornamental); **(Fig. 3)** y Feliciano Centurión sustituía el lienzo-bastidor (el soporte profesional de la pintura) y la trascendencia de sus temas, por el lienzo-frazada (íntimo-hogareño-emocional) y la “banalidad” de una iconografía floral.<sup>53</sup> **(Fig. 4)**

*Maricas (Faggots)* contradecía claramente el programa curatorial que Gumier Maier había

construido a lo largo de seis años. Tanto su posición en torno a la cuestión homosexual como en relación con lo artístico aparecían, sino desacreditadas, al menos desplazadas. Si en 1993 las diferencias con Arning habían quedado posiblemente solapadas ante el entusiasmo de abrigar una muestra internacional y la esperanza de establecer contactos con el campo del arte norteamericano, la contundencia con la que se prestaron en 1995 debió redundar en una situación difícil de sobrellevar. En este marco, las reacciones homofóbicas de los trabajadores del Centro Cultural vinieron sin duda a ofrecer una salida “elegante” para salvaguardar la identidad de la Galería del Rojas.

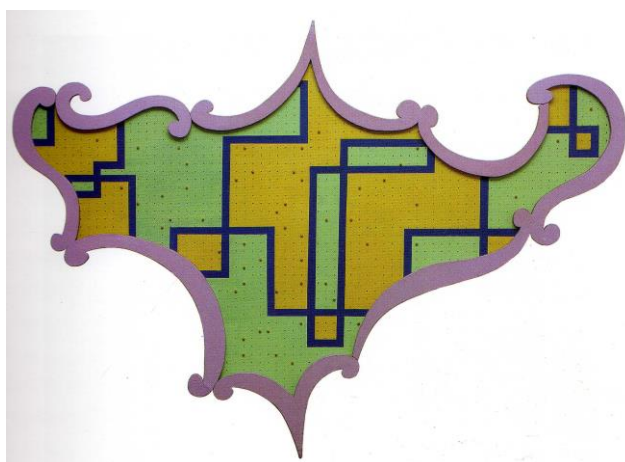


**Fig. 1** Omar Schiliro, Sin título, 1991, elementos de plástico y vidrio con luz, 112 x 58 cm.





**Fig. 2** Marcelo Pombo, *Cepita*, 1994, moños de acetato y acrílico con relieve sobre envase de Cepita, 19,5 x 9,5 x 6 cm.



**Fig. 3** Jorge Gumier Maier, Sin título, 1992, acrílico sobre *hardboard* con inclusiones, 140 x 192 cm.



**Fig. 4** Feliciano Centurión, *Margaritas*, 1994, pintura sobre frazada con inclusiones crochet, 250 x 200 cm.

## Notas

\* Este artículo constituye una versión revisada de “*Maricas en Buenos Aires. Tensiones entre el campo artístico y el campo sociocultural*”, presentado en *Exhibir y narrar el arte Latinoamericano / Latino- Grounds for Comparison: Neo-Vanguards and Latin American/U.S. Latino Art, 1960-90*. Evento organizado por Dr. Andrea Giunta y Dr. George Flaherty del Center for Latin American Visual Studies (CLAVIS) - University of Texas at Austin, con el apoyo de Getty Foundation, Universidad Torcuato Di Tella, Buenos Aires, del 2 al 6 de junio de 2014.

<sup>1</sup> J. S. [Julio Sánchez?], “60 plásticos argentinos importan un crítico norteamericano”, en *La Maga*, a. 2, n. 73, Buenos Aires, miércoles 9 de junio de 1993, p. 17.

<sup>2</sup> Bill Arning, “*Maricas: un comunicado desde los Estados Unidos*”, en *Maricas (Faggots)* [cat. exp.], Buenos Aires, Galería del Centro Cultural Ricardo Rojas-Universidad de Buenos Aires, mayo de 1995, [p. 1].

<sup>3</sup> Desde 1985 hasta la fecha de la realización de *Maricas (Faggots)*, Arning curó diversas muestra relativas a ACT-UP y el grupo de artistas pertenecientes a esta organización, entre ellas: *ACT-UP at White Columns* (1988); *ACT UP NEW YORK: Activism, Art, and the AIDS Crisis, 1987-1993* (1993). Véase: <https://www.whitecolumns.org/>, acceso 10 de julio de 2017.



<sup>4</sup> En el presente artículo, el término “homosexual” refiere a varones cuya orientación sexual hacia el mismo sexo es clara y pública. Éste será empleado cuando, por un lado, los varones a los que haga referencia no se identifiquen claramente bajo otras denominaciones adoptadas por dicho colectivo social, como por ejemplo “gay”, “marica”, “loca”, “puto”, etc; y por otro lado, cuando la intención sea absorber la variedad de estas denominaciones. Para un análisis de las implicancias de estos términos, véase: Horacio Federico Sívori, *Locas, chongos y gays. Sociabilidad homosexual masculina durante la década de 1990*, Buenos Aires, Antropofagia, 2005.

<sup>5</sup> Hernán Ameijeiras, “La única posibilidad del arte es la evasión. Marcelo Pombo, Omar Schiliro, Alfredo Londaibere y Jorge Gumier Maier”, en *La Maga*, a. 2, n. 77, Buenos Aires, miércoles 7 de julio de 1993, p. 41.

<sup>6</sup> Bill Arning, “Maricas (Faggots). Un comunicado desde los EE. UU.”, en *Maricas (Faggots)*, *op.cit.*, [p. 1].

<sup>7</sup> *Idem*, [p. 1]

<sup>8</sup> *Idem*, [p. 1]

<sup>9</sup> *Ibid.*, [pp. 1-4]

<sup>10</sup> El catálogo no presenta la nómina de los artistas integrantes de la exhibición.

<sup>11</sup> *Ibid.*, [p. 4]

<sup>12</sup> Jorge Gumier Maier en entrevista con la autora, Delta del Tigre, 29 de noviembre de 2009.

<sup>13</sup> Cecilia Felgueras en entrevista con la autora, Buenos Aires, 9 de junio de 2014.

<sup>14</sup> Alberto Goldenstein, comunicación personal, 21 de abril de 2014.

<sup>15</sup> Gustavo Bruzzone en entrevista con la autora, 7 de abril de 2014.

<sup>16</sup> [Recuadro informativo], “Inauguraciones de la semana. Rojas: Fotos y ‘faggots’”, en *Página/12*, Buenos Aires, martes 2 de mayo de 1995, p. 29.

<sup>17</sup> Bill Arning, “Arte gay de los noventa”, en *Página/12*, Buenos Aires, martes 9 de mayo de 1995.

<sup>18</sup> Jorge Gumier Maier en entrevista con la autora, Delta del Tigre, 29 de noviembre de 2009.

<sup>19</sup> *Idem*.

<sup>20</sup> María Moreno, “¿Quién es esa chica?”, en *Página/12*, suplemento *Las/12*, Buenos Aires, 31 de marzo de 2001, p. 3.

<sup>21</sup> Village People fue un grupo de música norteamericano formado a fines de la década del setenta. La tapa de *Macho Man* puede verse en <https://www.discogs.com/Village->

[People-Macho-Man/release/259139](https://www.discogs.com/Village-), acceso 1 de noviembre de 2017.

<sup>22</sup> Tom de Finlandia fue el pseudónimo del artista gráfico finlandés Touko Valio Laaksonen (1920-1991). Algunos de sus trabajos pueden verse en: [http://2.bp.blogspot.com/\\_IxRO-OHqrIs/TNhQK7UsfI/AAAAAAAAAMY/AUYiMCbZyY/s1600/tom-of-finland%5B1%5D.jpg](http://2.bp.blogspot.com/_IxRO-OHqrIs/TNhQK7UsfI/AAAAAAAAAMY/AUYiMCbZyY/s1600/tom-of-finland%5B1%5D.jpg); <http://blogs.tn.com.ar/todxs/files/2013/10/Tom-of-Finland-13%C2%AETom-of-Finland-%C2%AB-Foundation-Incorporated.jpg>, acceso 1 de noviembre de 2017.

<sup>23</sup> Esta imagen puede verse en: <http://www.actupny.org/reports/silence=death.jpg>, acceso 1 de noviembre de 2017.

<sup>24</sup> Esta imagen puede verse en: [https://s-i.huffpost.com/gadgets/slideshows/205730/slide\\_205730\\_630259\\_free.jpg](https://s-i.huffpost.com/gadgets/slideshows/205730/slide_205730_630259_free.jpg), acceso 1 de noviembre de 2017.

<sup>25</sup> Esta imagen puede verse en: [https://aep.lib.rochester.edu/sites/default/files/aep\\_posts/AP1323.jpg](https://aep.lib.rochester.edu/sites/default/files/aep_posts/AP1323.jpg), acceso 1 de noviembre de 2017.

<sup>26</sup> Esta imagen puede verse en: <https://i.pinimg.com/736x/ef/fa/8b/effa8b32f312edf5170a16aa1d1e2c62--nixon-nicholas-dagosto.jpg>, acceso 1 de noviembre de 2017.

<sup>27</sup> Esta imagen puede verse en: <http://www.aumag.org/wp-content/uploads/2016/07/Nixon-1.jpg>, acceso 1 de noviembre de 2017.

<sup>28</sup> Esta imagen puede verse en: [http://1vze7o2h8a2b2tyahl3iot68.wpengine.netdna-cdn.com/wp-content/uploads/2016/09/09-19-16\\_9e\\_1\\_AIDS.jpg](http://1vze7o2h8a2b2tyahl3iot68.wpengine.netdna-cdn.com/wp-content/uploads/2016/09/09-19-16_9e_1_AIDS.jpg), acceso 1 de noviembre de 2017.

<sup>29</sup> Véase: Jorge Dubatti, *Batato Barea y el nuevo teatro argentino*, Buenos Aires, Planeta, 1995.

<sup>30</sup> *Idem* y también Fernando Noy, *Historia del under*, Buenos Aires, Reservoir Boks, 2015 y Jorge Gumier Maier en entrevista con la autora.

<sup>31</sup> [Anónimo], “Cronología-1991”, en Natalia Calzón Flores (comp.), *25 años del Rojas*, Buenos Aires, Libros del Rojas, 2009.

<sup>32</sup> Jorge Gumier Maier en entrevista con la autora, Delta del Tigre, 29 de noviembre de 2009.

<sup>33</sup> Véase, por ejemplo: Fabián Lebenglik, “El tamaño de su esperanza. Sebastián Gordín”, *Página/12*, Buenos Aires, 4 de agosto de 1992, p. 25; Fabián Lebenglik, “Mensaje de dos. Gumier Maier & Schilito”, *Página/12*, Buenos Aires, 23 de marzo de 1993, p. 29; Jorge López Anaya, “El universo de lo cursi”, *La Nación*, secc. 3, Buenos Aires, 9 de octubre de 1993, p. 8; Jorge López Anaya, “Gumier Maier: la estética de los 90”, *La Nación*, secc. 3, Buenos

Aires, 22 de enero de 1994, p. 6; Elena Oliveras, “Piezas de Máquinas. Dibujos de Lindner, en el Centro Rojas”, *Clarín*, secc. Espectáculos, Artes & Estilos, Buenos Aires, sábado 30 de abril de 1994, p. 18.

<sup>34</sup> Me refiero a *Artistas argentinos de los '90*, proyecto dirigido por Luis. F. Benedit, entonces director del Fondo Nacional de las Artes.

<sup>35</sup> Flavio Rapisardi y Mabel Bellucci, “Identidad: diversidad y desigualdad en las luchas políticas del presente”, en *Teoría y filosofía política. La recuperación de los clásicos en el debate latinoamericano*, Buenos Aires, CLACSO (Consejo Latinoamericano en Ciencias Sociales), 2001.

<sup>36</sup> David Córdoba García, “Teoría queer: reflexiones sobre sexo, sexualidad e identidad. Hacia una politización de la sexualidad”, en David Córdoba García, Javier Sáez, y Paco Vidarte (eds.), *Teoría queer. Políticas bolleras, maricas, trans, metizas*, Barcelona, Egaes, 2005, p. 43.

<sup>37</sup> Susana López Penedo, *El laberinto queer. La identidad en tiempos de neoliberalismo*, Barcelona, Egaes, 2008.

<sup>38</sup> Renaud René Boivin, “De la ambigüedad del clóset a la cultura del gueto gay: género y homosexualidad en París, Madrid y México”, en *La ventana*, v. 4, n. 34, diciembre de 2011.

<sup>39</sup> Jorge Gumier Maier en entrevista con la autora, Delta del Tigre, 29 de noviembre de 2009. Para un estudio específico sobre el G.A.G. véase: Nicolás Cuello y Francisco Lemus, “‘De cómo ser una verdadera loca’. Grupo de Acción Gay y la revista *Sodoma* como geografías ficcionales de la utopía marica”, en *Badebec*, v. 6, n. 11, Rosario, septiembre de 2016.

<sup>40</sup> Jorge Gumier Maier, “Los usos de un gay”, en *El Porteño*, a. 3, n. 33, Buenos Aires, septiembre de 1984, p. 7 (las mayúsculas pertenecen al autor).

<sup>41</sup> Jorge Gumier Maier, “La homosexualidad no existe”, en *El Porteño*, a. 3, n. 32, Buenos Aires, agosto de 1984, p. 86 (las mayúsculas pertenecen al autor).

<sup>42</sup> Jorge Gumier Maier, “De cómo ser una verdadera loca”, en *Sodoma*, n.1, Buenos Aires, 1984, [p. 14].

<sup>43</sup> *Idem*.

<sup>44</sup> Philippe Mengue, *Deleuze o el sistema de lo múltiple*, Buenos Aires, Las Cuarenta, 2008.

<sup>45</sup> Jorge Gumier Maier, “De cómo ser una verdadera loca”, *op. cit.*, [p. 14].

<sup>46</sup> Hal Foster (et. al.), *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*, Madrid, Akal, 2006.

<sup>47</sup> Natalia Pineau, “Arte light / Arte político. Dislocación y antagonismo en el campo artístico de Buenos Aires en la década de 1990”, en *XXX International Congress of the*

*Latin American Studies Association (LASA)*, San Francisco (California), 23-26 de mayo de 2012.

<sup>48</sup> Jorge Gumier Maier, “Avatares del arte”, en *La hoja del Rojas*, a. 2, n. 11, Buenos Aires, Centro Cultural “Rector” Ricardo Rojas, junio de 1989, [s/p].

<sup>49</sup> Jacques Rancière, “Las paradojas del arte político”, en *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Manantial, 2010, p. 55.

<sup>50</sup> Victoria Verlichak, “Gumier Maier. Un artista intermitente”, en *El ojo del que mira. Artistas de los noventa*, Buenos Aires, Fundación Proa, 1998, pp. 28-29.

<sup>51</sup> En relación a lo “figurativo”, “figural”, “visible” y “visual”, véase: Jacques Rancière, *El inconsciente estético*, Buenos Aires, Del Estante, 2005.

<sup>52</sup> Para un estudio detallado sobre la obra de Marcelo Pombo, véase: Inés Katzenstein (ed.), *Marcelo Pombo. Un artista del pueblo* [cat. exp.], Buenos Aires, Fundación Amalia Lacroze de Fortabat, 2015.

<sup>53</sup> Natalia Pineau, “Disputando lo artístico. La emergencia del arte light como antagonismo del arte político”, en *Synchronicity. Contacts and Divergences in Latin American and U.S. Latino Art. 19th Century to the Present*, 3rd. International Forum for Emerging Scholars, Center for Latin American Visual Studies (CLAVIS)-The University of Texas at Austin, Austin, 25-27 de octubre de 2012, pp. 277-285.

## ¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

Pineau, Natalia; “Maricas en Buenos Aires. Tensiones entre modelos artísticos y modelos de homosexualidad”. En *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. No. 11 | 2do. semestre 2017, pp. 252-260.

Recepción: 1 de noviembre de 2017

Aceptación: 10 de noviembre de 2017