

caiana

Francisco Lemus

UNTREF- CONICET, Argentina

Retóricas de la pandemia. Derivas y resistencias en torno al arte argentino frente a la crisis del sida

Retóricas de la pandemia. Derivas y resistencias en torno al arte argentino frente a la crisis del sida*

Francisco Lemus
UNTREF- CONICET, Argentina

Introducción

Pensar en torno a la crisis del sida suscitada hacia finales de los años ochenta en las metrópolis latinoamericanas, implica situar distintos procesos delimitados geopolíticamente en una coyuntura global constituida por el desarrollo del neoliberalismo. De este modo, cada territorio, cada particularidad histórica, puede ser analizada como una localidad de producción específica en constante mutación por los *viajes virales* que conectaron y contagiaron a la población homosexual, un itinerario iniciado desde los Estados Unidos hasta las *patria-morideros* de América Latina.¹ Entre estas geografías, es posible trazar una zona de convergencia y cohabitación establecida por esa tensión entre la gestión de la vida – gerenciada por el poder médico en alianza con el poder gubernamental configurado por las lógicas especulativas de la industria

* Este trabajo forma parte de las investigaciones en el marco de mi proyecto doctoral “Imágenes disidentes. Artes visuales y formas de subjetivación gay en Buenos Aires (1983-1997)”, Beca Interna Doctoral (2015-2020), Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Argentina. A su vez, varias de las ideas tienen desarrollo dentro mis investigaciones como integrante del proyecto “Micropolíticas de la desobediencia sexual en el arte argentino contemporáneo” (2012-2015) dirigido por el Lic. Fernando Davis y radicado en el Laboratorio de Investigación y Documentación en prácticas artísticas contemporáneas y modos de acción política en América Latina (LabiAL) de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, Argentina.

farmacológica– y un umbral de activación política percibido en el activismo y otras prácticas artísticas que apelaron a la revuelta a través de distintos niveles micropolíticos.²

El punto de partida de este trabajo, en una primera parte, son las relaciones político-discursivas trazadas entre la experiencia del Grupo de Acción Gay (1984-1985) y el modelo estético y curatorial ideado por Jorge Gumier Maier en la Galería de Artes Visuales del Centro Cultural Rojas de la Universidad de Buenos Aires (1989-1997)³ y, en una segunda parte, los sentidos en torno al avance del sida en Buenos Aires que se desprenden de un conjunto de imágenes producidas por el artista Marcelo Pombo entre 1982 y 1989.⁴ Si en los “sueños de exterminio de una sociedad”, conjugados por los dispositivos de poder-saber, el cuerpo homosexual, como dice Gabriel Giorgi, es un *cuerpo terminal* y errante destinado a una eliminación prometida,⁵ nos preguntaremos qué posibilidades inventivas, cómplices y singulares fueron ideadas al interior de este entramado histórico. A lo largo de los apartados, se observarán instancias de resistencia, procesos de creación que subvirtieron las relaciones de poder instauradas por los biopoderes en términos de disciplinamiento y medicalización de los cuerpos⁶ –que desde su condición de abyectos, aún hoy, representan inseguridades biopolíticas para el ejercicio del poder soberano (hacer vivir y dejar morir). En este orden, es decir, la administración de los cuerpos y la gestión calculadora de la vida, el conjunto de relaciones y reenvíos entre el GAG, el modelo del Rojas y sus producciones artísticas, plantea una interrupción, un desajuste en las formas que toma el poder sobre la vida, una interferencia, un espacio de libertad entre el adiestramiento del cuerpo como máquina dócil y útil, y la mecánica de lo viviente, donde el cuerpo-especie sirve de soporte para procesos biológicos.⁷

Una deriva posible: de la desobediencia sexual al rosa “maricón”

Durante los años noventa, una situacionalidad segmentadora y excluyente, se pueden dilucidar distintos agenciamientos colectivos que agitaron e inventaron mundos posibles dentro y fuera de las instituciones artísticas. La posibilidad de agencia, como trabajo de autonomización y semiotización,⁸ tuvo como campo de acción un

contexto político y cultural reconfigurado entre finales de la última dictadura militar, la apertura democrática y la fuerte presencia del capital privado por medio de políticas de mecenazgo cultural. Al momento de abordar lo sucedido en la Galería del Rojas, es necesario pensar sus derivas suscitadas a través de distintos micro-agenciamientos generados en las plataformas de experimentación del *underground*, las redacciones independientes⁹ y el activismo de la posdictadura. En esta coyuntura, es posible localizar aquello que motivó los estudios Michel Foucault en torno a las relaciones de poder: determinar lo que la vida resiste y, en esa resistencia, indagar en la creación de formas de subjetivación.¹⁰ En este proceso de resistencia, encontramos diferentes luchas que se complementan entre sí; luchas “transversales” e “inmediatas” y, en su especificidad, luchas que cuestionan el estatus de individuo afirmando su derecho a la diferencia, pero que combaten toda forma de “gobierno de la individuación”, toda forma de poder.¹¹ En este sentido, las trayectorias y las formas biográficas de los artistas del Rojas fueron interpeladas por los efectos de una enfermedad que al ser registrada en los sistemas de salud y mediatizada en formato de calvario hollywoodense,¹² recuperó, como señala Daniel Link, los terrores del siglo XIX relacionados a viejas metáforas y personajes del contagio por contacto.¹³ Sin embargo, a diferencia de otros diagnósticos, el sida redobla la apuesta biopolítica:

...conecta indefinidamente, y de manera masiva, al ser humano con la maquinaria médico-farmacológica [...] Y esa conexión, a diferencia de las radioterapias y quimioterapias propias del siglo XX, no es tanto un envenenamiento como una suspensión indefinida del combate. El SIDA es, efectivamente la Enfermedad del capitalismo tardío.¹⁴

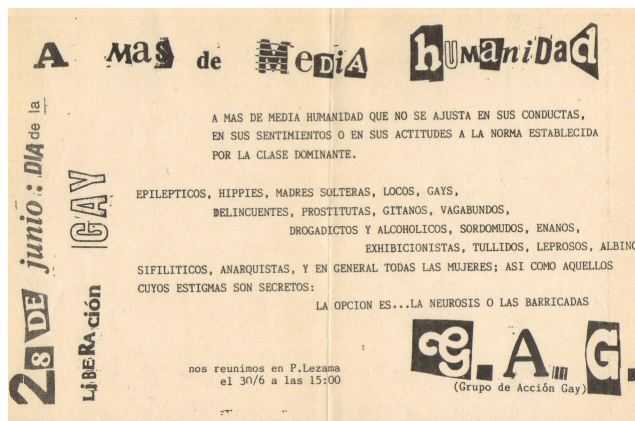
Volviendo a esta cartografía trazada a partir de los últimos años de la dictadura militar, en 1984, mediante la Coordinadora de Grupos Gays, fue creado el Grupo de Acción Gay (GAG), herederos disidentes del Frente de Liberación Homosexual (FLH)¹⁵ y formados por las lecturas de Foucault, Deleuze y Guattari. El GAG, activo hasta 1985, fue integrado por Carlos R. Luis, Oscar Gómez, Julio Olmos, Gustavo Gelmi, Facundo Montenegro, Jorge Gumier Maier, Alfredo Londaibere, Marcelo Pombo, entre

otros. A diferencia de las políticas de visibilidad ideadas por otras agrupaciones, el grupo reivindicaba otras inflexiones en torno al deseo, es decir, la posibilidad de inventar otras formas de vida y afecto posibles.¹⁶ Estas ideas se presentan en *Sodoma*, revista del GAG que contó únicamente con dos números publicados entre 1984 y 1985¹⁷ y, también, en las columnas escritas por Gumier Maier en las revistas *El Porteño* y *Cerdos & Peces*.¹⁸ En la huida a las normas identitarias reflejadas en los modelos de conducta gay, se observa el énfasis de la “loca” como una existencia abyecta en oposición a los efectos disciplinantes de la heteronorma; en este punto se evidencia la influencia del sociólogo, ensayista y activista Néstor Perlongher, con quien los integrantes del GAG tuvieron contacto a través de la lecturas de sus textos publicados en Argentina desde su exilio en Brasil.¹⁹ Como señala Fernando Davis:

...la loca constituye un cuerpo expulsado y perseguido, un abyecto que amenaza o perturba, en su imposible ajuste a los moldes disciplinarios de la normalidad heterosexual, la forzada estabilidad de la norma *straight* en su gestión sexo-política de los cuerpos.²⁰

Hacia finales de la década del ochenta, una vez avanzado el sida por los “guetos gay” de San Pablo –asimilados en una territorialización identificada con la conyugalidad heterosexual–, en su perfecta y limpia articulación con el poder médico, Perlongher anticipó el desarrollo acelerado de un proceso de tolerancia iniciado en los años setenta: el moldeamiento de la homosexualidad como consecuencia de su adaptación social.²¹ Años antes en Buenos Aires, como oposición al confort identitario, el GAG –aún sin registrar la extensión del sida– proclamaba:

A más de media humanidad que no se ajusta en sus conductas, en sus sentimientos o en sus actitudes a la norma establecida por la clase dominante. Epilépticos, hippies, madres solteras, locos, gays, delincuentes, prostitutas, gitanos, vagabundos, drogadictos y alcohólicos, sordomudos, enanos, exhibicionistas, tullidos, leprosos, albinos, sifilíticos, anarquistas, y en general a todas las mujeres; así como aquellos que sus estigmas son secretos: la opción es...la neurosis o las barricadas. (Fig.1)²²



1. Volante del GAG en el marco de la marcha por el “Día de la Liberación Gay”, junio de 1984, Archivo Marcelo Pombo, Buenos Aires.

Este manifiesto marginal en el que convergen cuerpos errantes y extraños –todo un remanente biopolítico de fácil eliminación– da cuenta de esa posibilidad de diferenciación permanente, procesos que pueden pensarse como “revoluciones moleculares” frente a los órdenes instituidos.²³ Donde el “devenir no es transformarse en otro, es entrar en alianza (aberrante), en contagio, en *intmisión* con el (lo) otro”.²⁴ En este sentido, la desobediencia sexual a la vez que constituye una forma de vida posible, también implica una estrategia de activación micropolítica por fuera los límites de la política tradicional. Estos “elementos de situación”, presentes en el GAG, generaron un conjunto de líneas de afinidad y experimentación común que a lo largo del tiempo asumió nuevas formas de percepción y sensibilidad en las prácticas artísticas. En este proceso, como señalan Deleuze y Guattari, se presentan múltiples conexiones –por medio de alianzas y contagios– entre eslabones semióticos, organizaciones de poder, circunstancias relacionadas con las artes, las ciencias y las luchas sociales que atraviesan de modo indirecto los actos y los cuerpos.²⁵ De esta manera, se observa como este grupo de artistas inició un proceso de singularización en los años ochenta apropiándose de determinados tipos de referencias prácticas y teóricas que permitieron, a posteriori, su autonomización en el campo artístico. Para algunos integrantes del GAG como Alfredo Londaibere, Marcelo Pombo y Gumier Maier, el activismo funcionó como una matriz operativa de potencialidades disruptivas tanto en las formas artísticas como en las estrategias de intervención en el campo. En su conflictiva relación con lo reglamentado, las obras de estos artistas portaron el signo de la

diferencia; obras que un primer momento proyectaron explícitamente imágenes de una homosexualidad tensada por los límites de la clandestinidad y la llamada *gay liberation*. Es decir, en términos de Nelly Richard –interpelando a Deleuze–, una “diferencia diferenciadora”, una diferencia que al ejercerse como “acto de enunciación”, pasa de lo estético a lo político y de lo político a lo estético según las coyunturas de debate que busca intervenir.²⁶ De este modo, se podría decir que la difundida expresión “arte *light*”²⁷ funcionó como un discurso para degradar, sistematizar un modo de análisis y desactivar las obras de los artistas nucleados por Gumier Maier.

¿Qué determina lo político (legítimo) en una obra de arte? ¿Por qué la belleza de lo *light* –pensada como frívola y decadente– inquieta y está vedada de toda capacidad de revuelta? En relación a esto, es necesario mencionar que Gumier Maier, en una de sus intervenciones públicas, entabló una primera sospecha sobre los posicionamientos más rancios y tradicionales del campo artístico: “Para los que inventaron este término arte rosa *light*, o arte puto si no se animan a decirlo, que expliquen qué es este arte y que digan si creen que el arte se ha putizado”.²⁸ Años más tarde, como marco de su última exposición como curador del Rojas, *El Tao del Arte* (1997),²⁹ escribió en el catálogo:

Rosa un color de ensueño. Rosa bombón aunque los bombones sean de color marrón. Pequeñas dulzuras para niños. Y para la mujer –la de nuestros sueños, o bien la secretaria en su día– una cajita de bombones y un ramo de rosas. Con que trivialidades se contenta tanta gente! Sentimental e íntimo, al abrigo de las temperaturas del mundo, el rosa se ha visto proscrito de banderas y blasones.³⁰

En este texto, manifiesto tardío de su gestión, Gumier Maier retoma las referencias gestadas en un primer trabajo de automodelación iniciado entre el GAG y las redacciones independientes de los años ochenta, eso sí, las fusiona con sus ideas estéticas y curatoriales.³¹ El color rosa funciona como *continuum* discursivo de la representación del “marica” y como una estrategia “microfemenina” para la apertura artística y política de otros devenires.³² En el rosa, con mayor o menor nivel de pertenencia, convergen las obras exhibidas en la Galería y su órbita expositiva. Así, el color

“proscrito de banderas y blasones” habilita a pensar no sólo los dilemas que atravesaron al GAG –operar desde la disidencia ante la cristalización e institucionalización de ciertas demandas del activismo–, sino también la cancelación o ilegibilidad por parte de la crítica de arte de una posible inscripción política. Líneas abajo, Gumier Maier enfatiza su postura:

Y es así como rosa resulta, en resumen, el color maricón por excelencia. Durante los últimos siglos, y en torno al establecimiento de las naciones en occidente, la figura del sodomita ha estado asociada a la del traidor. Débil, cobarde, sin sustancia, maricón, es el que rehúye del deber ser, el que desestima lo a él destinado. Lo desaprovechado. Se dice del maricón que es un desperdicio.³³

Las palabras del curador refractan las retóricas que esconde un juicio devenido en injuria como la expresión *light*. Al igual que las locas de Perlongher, estas obras, a través de su residualidad social, tomaron su lugar en la vidriera artística mediante una pose inadecuada (la desobediencia sexual) y una persistencia anacrónica (el rechazo a las proclamas modernas y al neoconceptualismo y la adscripción a técnicas desjerarquizadas por el canon).³⁴ Tomando la figuración de estos cuerpos/obras, donde “...la homosexualidad fue representada como un cuerpo *superfluo*, [...] en la encrucijada de lo raro, lo abyecto y lo ininteligible, un lugar en torno al cual se conjugan reclamos de salud colectiva, sueños de limpieza social”,³⁵ el arte escrito con mayúsculas tendría la función de desplazar y, por qué no, erradicar la ficcionalidad hiperfemenizada del arte *light* que se presenta a dirimir su lugar, no sólo en el campo, sino en la gestión de los residuos biopolíticos.

No obstante, qué sentidos se desprenden de esta coyuntura en torno a la crisis del sida. Al igual que varios, Gumier Maier experimentó su avance sobre aquellos cuerpos disidentes,³⁶ en este sentido, el texto “El Tao del Arte” también presenta –como subtexto oculto– líneas de pensamiento para indagar en los efectos de la pandemia. “No pocos fueron quienes salieron en defensa –las metáforas bacteriológico-militares certifican toda cruzada– del despreciado desperdicio, hallándole de gran utilidad”,³⁷ dice Gumier Maier para parodiar las críticas –en ocasiones positivas– que recibió su modelo por falta de “compromiso político”. El sida, como

pandemia, popularizó una nueva forma de mortalidad militarizada y temida –proceso que Susan Sontag localizó en el desarrollo de la tuberculosis y el cáncer– y reactivó mediáticamente un “dispositivo de moralización y normalización de las uniones sensuales, derivado de las olas de pánico”.³⁸ Desinfectar, higienizar, evitar o controlar todo contacto sexual entre los cuerpos, serán las palabras utilizadas para combatir la enfermedad –medicalizar la vida– y, en un revés retórico, las elegidas para expulsar los cuerpos *superfluos*.

A partir de las ideas esbozadas en estos párrafos, propongo analizar un conjunto de imágenes realizadas por Marcelo Pombo durante su participación en el GAG y en los inicios de su trayectoria artística dentro de la Galería del Rojas, con el fin de pensar las implicancias de estos discursos en las artes visuales.

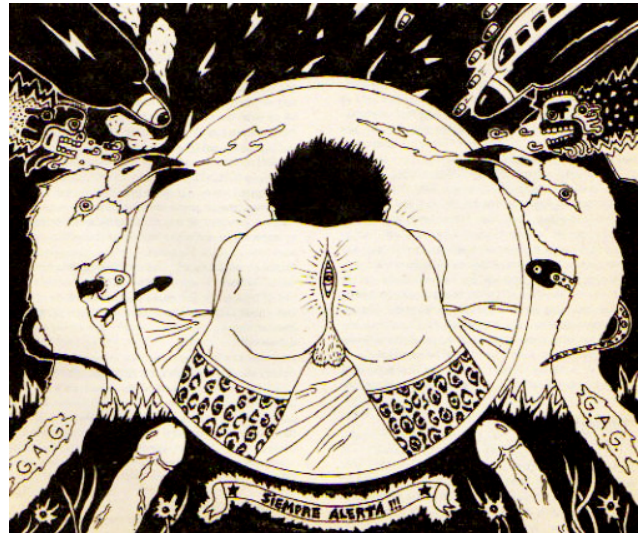
Marcelo Pombo: *cruising* por Disneylandia

En 1987, Marcelo Pombo realizó su primera exposición individual en el Espacio Joven del Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires (actual Centro Cultural Recoleta). Si bien el eje de la muestra giraba alrededor del rock y la psicodelia, los collages, cubiertos de brillantina, recortes y chorreaduras que ostentan hombres desnudos y escenas de *cruising*³⁹ en el Central Park extraídas de revistas como *Manhunt* y *The Advocate*, refractan diferentes momentos que atraviesan a la homosexualidad y sus devenires identitarios. Pinturas con las mismas características fueron expuestas en *Marcelo Pombo. Producción 1988-1989* (1989) y en *Harte, Pombo, Suárez* (1989), ambas en la Galería del Rojas, sumado a otras pinturas compuestas por preservativos rellenos de perlas y cuentas de colores. En cuanto a esta última muestra, resultan llamativas algunas ideas escritas por Miguel Briante para dar cuenta de la obra de Pombo. Luego de otorgar laureles a la obra de Suárez y emparentar hombrías entre éste y Harte, a través de frases como “raspa en lo cotidiano”, “el mensaje explícito” y “bien ordinario”, Briante sostiene que Pombo intenta “...mostrar la actualidad de ciertas decadencias [...] todo como retratos de una fiesta que ya pasó”.⁴⁰ Esta “fiesta pasada” mencionada por Briante, además de anticipar las argumentaciones críticas generadas para definir

el arte *light*, atiende al supuesto “fin” de una década suscripta a las micropolíticas del cuerpo y, también, al avance del sida sobre los grupos minoritarios.

En relación a esto último, una de las obras sin título presentadas por Pombo en el marco de la muestra colectiva *Mitominas II. Los mitos de la sangre* (1988)⁴¹ condensa las primeras impresiones en las artes visuales en torno a la pandemia. En la pintura, de fondo verdoso con flores anaranjadas que decían “virus” y rodeaban a otra flor más grande del mismo tipo que decía “adorando la vitalidad”, la canción *Una luna de miel en la mano* (1985) del grupo musical Virus toma otra significación. El verso “adorando la vitalidad” se desprende de las líneas que le dieron origen y adquiere un tipo de *escritura seropositiva* que intenta poetizar una primera muerte pública del sida como la de Federico Moura (líder de Virus). Como se observa, la trayectoria inicial de Pombo señala las experiencias que afectaron sus primeras producciones, entre ellas su estrecha amistad con Gumier Maier, el activismo sexual y un incipiente contacto con el escenario artístico periférico de San Pablo en 1982 donde se vinculó con el artista y activista gay Darcy Penteadado, fallecido a causa del sida en 1987.⁴² Los dibujos de esta época exhiben situaciones alegóricas al Brasil de principios de los años ochenta, en el cual una ciudad como San Pablo aglutinaba grupos activistas, locas, travestis y *michés* clandestinos como bien describe Perlongher.⁴³ En las imágenes ligadas al cómic y los dibujos animados se entrelazan escenas orgiásticas en espacios exteriores donde las figuras –un devenir animal que des-figura los personajes de Walt Disney– se fusionan como instantánea de su “pulsión nómada”⁴⁴ y dan rienda a todo tipo de placeres en torno a la analidad. No obstante, como dice Giorgi, el animal:

...empieza a funcionar de modos cada vez más explícitos como signo político. Cambia de lugar en las gramáticas de la cultura y al hacerlo ilumina políticas que inscriben y clasifican cuerpos sobre ordenamientos jerárquicos y economías de la vida y de la muerte –esto es: los ordenamientos biopolíticos que “producen” cuerpos y les asignan lugares y sentidos en un mapa social.⁴⁵



2. Marcelo Pombo, Sin título, 1985, dibujo de tinta sobre papel, 21 x 29,7 cm, Archivo Marcelo Pombo, Buenos Aires. Ilustración publicada en el segundo número de la revista *Sodoma* (otoño de 1985).

Estos personajes en proceso de des-figuración, también se encuentran en los dibujos y collages realizados entre mediados de los años ochenta y noventa. Como por ejemplo, las composiciones elegidas para ilustrar la segunda edición de *Sodoma* (otoño de 1985) donde se puede ver una mixtura de recortes de hombres musculosos de los años cincuenta, cómics, botellas de champagne, copas y mujeres ataviadas con perlas y pelucas. A su vez, los dibujos que acompañan los textos “Una montaña rusa sobre cuba” de los activistas Tim Mc Caskell y Richard Fung, “Un amor igual” de Gumier Maier y “Las hilachas de la democracia” (sin firma), presentan Mickeys, penes erectos y otros personajes caricaturescos similares a las obras de 1982. En las páginas de la revista se destaca un dibujo con una figura masculina que exhibe su ano abierto y, por debajo, la leyenda “siempre alerta” (**Fig.2**). Alrededor, señalando y anticipando una posible penetración, se encuentran flamencos, serpientes emplumadas que eyaculan, espermatozoides, cohetes y aviones.⁴⁶ Un compilado de escrituras asociadas al cuerpo homosexual, en su inestable inscripción identitaria socio-sexual, son punto de referencia en esta imagen que conjuga, ante todo, el mito en torno al sexo anal, el intercambio de fluidos como exaltación contranatura y, ahora, los contagios transnacionales. Las connotaciones en relación a sida también se hacen presentes en un conjunto de xilografías realizadas en 1985, en las cuales el Mickey –personificado al mejor estilo “chongo” musculoso– adquiere el rol de la

muerte que al penetrar pulveriza al sodomita (Fig.3). Aviones, personajes de Disneylandia y figuras en un devenir animal, son algunos de los elementos que atestiguan el momento histórico donde la “peste rosa” llegó a estas latitudes para ensañarse con los disidentes, para la cual, como dice Lina Meruane, “...la comunidad portadora de un estigma histórico que empezaba a liberarse paradójicamente calzaba mejor que ninguna en los zapatos de la cultura neocapitalista”.⁴⁷



3. Marcelo Pombo, Sin título, 1985, xilografía sobre papel, 21 x 29,7 cm, Archivo Marcelo Pombo, Buenos Aires.

Consideraciones finales

Los escritos y las imágenes desarrolladas entre el activismo sexual del GAG y los inicios del modelo estético y curatorial de la Galería del Rojas dan cuenta, a través de múltiples líneas de fuga, de un proceso de diferenciación en constante desborde, es decir, una apertura política y poética que se expande molecularmente por fuera de lo intrínsecamente artístico y atraviesa subjetivamente los debates irresueltos de una década. En las derivas de estos micro-agenciamientos se observan huellas que admitieron, en la complicidad, una misma resistencia como alternativa micropolítica. Los *cueros terminales*, que Giorgi señala como indeseables y decadentes, como una interrupción donde se cierran las historias colectivas y los linajes, también constituyen un molde donde encajó perfectamente no sólo la “subjetividad” “marica que presentan las obras, sino también el estigma del sida que tomó consistencia en las retóricas del exterminio. Sin embargo, las imágenes producidas nos presentan un umbral

artístico donde la fragilidad exhibida por la injuria puso al desnudo las tensiones y contradicciones de un cuerpo inscripto políticamente. Un cuerpo, como señala Perlongher, sujeto a los vaivenes del deseo, un cuerpo de inestable compromiso entre el riesgo y el gozo. Ahí donde la gestión biopolítica de lo viviente puede ser boicoteada y alcanzar la soberanía sobre sí, ahí donde “La belleza puede ser acusada de ejercicio frívolo y, hasta de complicidad”.⁴⁸

Notas

¹ Lina Meruane parte de esta hipótesis para analizar un corpus de obras literarias latinoamericanas –de *escritura seropositiva*– producido en torno a la crisis del sida, véase: Lina Meruane, *Viajes virales. La crisis del contagio viral en la crisis del sida*, Santiago de Chile, Fondo de Cultura Económica, 2012.

² Véase: Félix Guattari y Suely Rolnik, *Micropolítica. Cartografías del deseo*, Segunda Edición, Buenos Aires, Tinta Limón, 2013.

³ En el año 1985, fue fundado el Centro Cultural Rector Ricardo Rojas, institución dependiente de la Universidad de Buenos Aires destinada a gestionar e intervenir de manera directa en el campo cultural, cuyo despliegue democrático era percibido en todos los espacios de la ciudad. En 1989, Gumier Maier fue nombrado coordinador del Departamento de Artes Plásticas, cargo que rápidamente fue sustituido de manera informal por el de curador de la Galería de Artes Visuales.

⁴ Entre el período 1990-2009, las defunciones por sida en Argentina se acrecentaron y pasaron de 286 a 1423, sin embargo, hubo un crecimiento marcado a principios de los noventa que culminó en el año 1996 con más de 2000 defunciones anuales. Las defunciones descendieron y desde el año 2000 oscilaron entre un mínimo de 1307 y un máximo de 1573. De esta manera, la tasa de mortalidad inicial varió de 0,9 por cien mil habitantes a 3,5 por cien mil habitantes en 2009, siendo su pico máximo en el año 1996 con 0,6 defunciones por cien mil habitantes. A su vez, en los inicios de la década del noventa la tasa de mortalidad en varones superaba en cinco veces a la de las mujeres y hacia el 2009 apenas la duplicaba. Entre el período 1990-2009, las defunciones afectaron a personas de entre 20 y 54 años, pero el grupo de 20 a 34 años pasó de representar el 56% de las defunciones en 1990 a representar el 24% en 2009, mientras que el grupo de entre 35 a 54 años pasó de representar el 30% en 1990 a representar el 60% en 2009, véase: AA.VV., *Mortalidad por sida en la Argentina: análisis de tendencias y estimación de subregistro*, Buenos Aires, Dirección de Sida y ETS-Ministerio de Salud de la Nación, 2009. Para dar

cuenta de la pandemia, en términos de cohabitación urbana, en 1996 –pico máximo de defunciones anuales registradas– la tasa de mortalidad fue de 18,8 por cien mil habitantes en la ciudad de Buenos Aires hasta reducirse en 2009 a 5,5 por cien mil habitantes, véase: AA.VV., *La mortalidad por sida en la Ciudad de Buenos Aires a partir de la década del 90'*, Buenos Aires, Dirección General de Estadísticas y Censos- Ministerio de Hacienda- Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, 2010.

⁵ Gabriel Giorgi, *Sueños de exterminio. Homosexualidad y representación en la literatura argentina contemporánea*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2004.

⁶ Sobre el concepto de *resistencia* de Michel Foucault, véase: Maurizio Lazzarato, “Del biopoder a la biopolítica”, *Multitudes*, n.º1, París, 2000.

⁷ Marcela Iacub, “Las biotecnologías y el poder sobre la vida”, en Didier Eribon (dir.), *El infrecuente Michel Foucault. Renovación del pensamiento crítico*, Sáenz Peña, Letra Vida-Edelp, 2004, pp. 173-180.

⁸ Félix Guattari y Suely Rolnik, *op. cit.*

⁹ Entre ellas, *Página 12* (1987), *El Porteño* (1982-1992), *Cerdos & Peces* (1984-1998) y *Fin de siglo* (1987-1988).

¹⁰ Maurizio Lazzarato, *op. cit.*

¹¹ Michel Foucault. “El sujeto y el poder”, documento electrónico: <http://www.philosophia.cl/biblioteca/Foucault/El%20sujeto%20y%20el%20poder.pdf>, acceso 20 de octubre de 2014.

¹² Hago referencia a las muertes públicas del sida, como por ejemplo: Rock Hudson (1985), Liberace (1987), Cazuza (1990), Freddie Mercury (1991) y Rudolf Nureyev (1992).

¹³ Daniel Link, “Enfermedad y cultura. Política del monstruo”, en Wolfgang Bongers y Tanja Olbrich (comps.), *Literatura, cultura, enfermedad*, Buenos Aires, Paidós, 2006, pp. 253-254. El uso de mayúsculas corresponde al texto original.

¹⁴ *Ibidem*, p. 254.

¹⁵ El FLH (1971) fue un frente en el que convergieron diferentes grupos, entre ellos: Nuestro Mundo, Eros, Profesionales, Safo (grupo de lesbianas), Bandera Negra (anarquistas), Emanuel (cristianos) y Católicos Homosexuales Argentinos. Hasta 1975, año de su disolución, editó la revista *Somos*.

¹⁶ Véase: Halim Badawi y Fernando Davis, “Desobediencia sexual”, en Red Conceptualismos del sur (ed.), *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta*, Sáenz Peña, Universidad Nacional de Tres de Febrero-Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2014, pp. 98-104.

¹⁷ Las revistas *Sodoma*, n. 1, Buenos Aires, 1984 y *Sodoma*, n. 2, Buenos Aires, otoño de 1985, fueron consultadas en el archivo de Marcelo Pombo, Buenos Aires.

¹⁸ Sobre las intervenciones públicas de Gumier Maier en *Sodoma* y *El Porteño*, véase: Mariana Cerviño, “Disidencias en el campo intelectual de la post-dictadura, el caso de *Sodoma*”, en *VII Jornadas de Jóvenes Investigadores*, Buenos Aires, Instituto de Investigaciones Gino Germani-Universidad de Buenos Aires, noviembre de 2013.

¹⁹ A su vez, Oscar Gómez (GAG) integró el grupo Eros junto a Perlongher y era amigo de Sara Torres, compañera de Perlongher en el Grupo de Política Sexual creado hacia 1972. Marcelo Pombo, en entrevista con el autor, noviembre de 2014.

²⁰ Fernando Davis, “Devenir ‘loca’. La micropolítica deseante de Néstor Perlongher”, en *I Jornadas de Investigación sobre desobediencias sexuales, prácticas artísticas y agenciamientos colectivos ¿Qué pueden nuestros cuerpos juntos? Micropolíticas sexoafectivas en el arte contemporáneo*, Proyecto de Investigación “Micropolíticas de la desobediencia sexual en el arte argentino contemporáneo” (2012-2015), La Plata, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, noviembre de 2012.

²¹ Véase: Néstor Perlongher, *El fantasma del SIDA*, Buenos Aires, Puntosur, 1988.

²² Grupo de Acción Gay, *A más de media humanidad*. Buenos Aires, 28 de junio de 1984. Volante repartido por el GAG en el marco de la convocatoria a la marcha por el día de la “Liberación Gay” (actualmente Día Internacional del Orgullo LGBT). Archivo Marcelo Pombo, Buenos Aires.

²³ “La tentativa de control social, a través de la producción de subjetividad a escala planetaria, choca con factores de resistencia considerables, procesos de diferenciación permanente que yo llamaría ‘revolución molecular’ aunque el nombre no importa. [...] Lo que caracteriza a los nuevos movimientos sociales no es sólo una resistencia contra el proceso general de serialización de la subjetividad, sino la tentativa de producir modos de subjetivación originales y singulares, procesos de singularización subjetiva”, Félix Guattari y Suely Rolnik, *Micropolítica. Cartografías del deseo*, Segunda Edición, Buenos Aires, Tinta Limón, 2013, p.64.

²⁴ Néstor Perlongher, *Prosa Plebeya*, Primera Edición, Buenos Aires, Editorial Excursiones, 2013, p. 85. El libro es una reedición de su primera publicación en 1996.

²⁵ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-textos, 2002.

²⁶ Nelly Richard, “El régimen crítico-estético del arte en el contexto de la diversidad cultural y sus políticas de identidad”, en Simón Marchán (comp.), *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes*, Buenos Aires, Paidós, 2006, pp.115-126.

²⁷ En agosto de 1992, Jorge López Anaya publicó una reseña titulada “El absurdo y la ficción en una notable muestra” en referencia a una exposición integrada por Jorge Gumier Maier, Alfredo Londaibere, Omar Schiliro y Benito Laren en el Espacio Giesso de Buenos Aires. En su interpretación crítica de las obras, López Anaya apeló a una palabra que comenzaba a expandirse en los artículos comestibles de la economía neoliberal: *light*. Sinónimo de liviano, ligero, leve, suave y bajo en calorías, la apuesta discursiva, en este caso, consistió en homologar esta expresión al concepto de ficción, donde los productos *light* pertenecen al “contexto de la apariencia y la simulación”. Según él, las obras lograban establecer una función crítica desde lo irónico, lo grotesco, los ritos cotidianos y lo leve. Mal gusto, *kitsch* y “sexualidad”, fueron sus ideas para definir un “efecto de realidad: simulaciones y signos, un verdadero laberinto precario”, Jorge López Anaya, “El absurdo y la ficción en una notable muestra”, *La Nación*, 1

de agosto de 1992. Los efectos del “arte *light*” atraviesan a la década del noventa y los primeros años del nuevo siglo, para profundizar véase: Hernán Ameijeiras, *op. cit.*, pp. 121-124; AA. VV., The “B y F” affaire, *Ramona*, n. 32, Buenos Aires, 2003, pp. 34-73 y AA. VV., “Arte light y arte Rosa Luxemburgo”, *Ramona*, n. 33, Buenos Aires, 2003, pp. 52-91.

²⁸ Hernán Ameijeiras, “Un debate sobre las características del supuesto arte light, en Graciela Hasper (comp.), *Liliana Maresca documentos*, Buenos Aires, Libros del Rojas-UBA, 2006, pp.122.

²⁹ *El Tao del Arte* constituyó el mayor despliegue del modelo curatorial de Gumier Maier, pero también su culminación, un recorte espacio-temporal de quiénes fueron los artistas del Rojas. La exposición contó con obras de Sergio Avello, Elba Bairon, Jane Brodie, Fabián Burgos, Feliciano Centurión, Alberto Goldenstein, Sebastián Gordín, Miguel Harte, Graciela Hasper, Agustín Inchausti, Fabio Kacero, Alejandro Kuropatwa, Fernanda Laguna, Benito Laren, Lux Lindner, Alfredo Londaibere, Liliana Maresca, Ziliante Mussetti, Ariadna Pastorini, Marcelo Pombo, Cristina Schiavi, Pablo Siquier y Marcelo Zanelli.

³⁰ Jorge Gumier Maier, “El Tao del Arte”, en *El Tao del Arte*, [catálogo], Buenos Aires Centro Cultural Recoleta-UBA, mayo 1997, p. 9-10.

³¹ Además del mencionado texto “El Tao del Arte”, véase: Jorge Gumier Maier, “Avatares del arte”, *La hoja del Rojas*, n. 11, Buenos Aires, 1989; “El Rojas”, en *5 años en el Rojas*, Buenos Aires, Eudeba, 1994 y “¡Abajo el trabajo!”, *Ramona*, n. 9-10, Buenos Aires, 2000-2001, pp. 22-23.

³² “De la mujer como identidad *molar* capturada en la oposición binaria de los sexos ‘totales’, se desprende una suerte de ‘microfemineidad’: se trata de producir en nosotros mismos la mujer molecular, crear la mujer molecular. Devenir mujer no pasa por imitar a la mujer en tanto entidad dual, identitaria, ni tampoco por transformarse en ella [...] de lo que se trata es de emitir partículas que entren en relación de movimiento o de reposo, o en la zona de vecindad de una ‘microfeminidad’”, Néstor Perlongher, *op. cit.*, p.85. Las palabras y frases entrecomilladas dentro de la cita se corresponden a Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Política y psicoanálisis*, México, Terranova, 1980, pp. 337-338.

³³ Jorge Gumier Maier, *op. cit.*, p.10.

³⁴ Gabriel Giorgi, *op. cit.*

³⁵ *Ibid.*, p.11.

³⁶ Entre 1994 y 1996, fallecieron los artistas Omar Schiliro (pareja de Gumier Maier), Liliana Maresca y Feliciano Centurión.

³⁷ Jorge Gumier Maier, *op. cit.* p.10.

³⁸ Néstor Perlongher, *op.cit.*, p.53.

³⁹ Se refiere a la búsqueda de sexo en lugares públicos entre hombres homosexuales.

⁴⁰ Miguel Briante, “Cuando los costados encierran el centro: Un líder de la periferia y dos de sus jóvenes seguidores establecen dos o tres nuevas pautas para ver lo

común”, *Página 12*, Buenos Aires, 19 de diciembre de 1989, p.18.

⁴¹ En noviembre de 1988, se llevó a cabo la segunda versión de *Mitominas* organizada por Monique Altschul. En esta ocasión, la convocatoria giró sobre los mitos de la sangre, dando lugar a obras que ahondaban sobre la violencia hacia la mujer y el desarrollo del sida. Sobre esta exposición, véase: María Laura Rosa, “El rol de las exposiciones en la escritura de la historia. *Mitominas* y el origen de la relación arte-feminismo en Buenos Aires”, María José Herrera (dir.), *Exposiciones de arte argentino 1956-2006. La confluencia de historiadores, curadores e instituciones en la escritura de la historia*, Buenos Aires, Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2009, pp.149-158.

⁴² Marcelo Pombo en entrevista con el autor, marzo de 2013.

⁴³ Néstor Perlongher, *op. cit.*

⁴⁴ Néstor Perlongher, *op.cit.*, p.56.

⁴⁵ Gabriel Giorgi, *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2014, p.13. El uso de cursivas corresponde al texto original.

⁴⁶ Entre los años ochenta y noventa, diferentes mitos y relatos sobre el sida como pandemia global –altamente ligados al discurso científico– tuvieron lugar en los medios de comunicación y otros dispositivos, como la literatura y el cine. Hacia 1984, las retóricas disciplinantes sobre el origen del virus adquirieron un gran despliegue a partir del “Paciente cero”, un asistente de vuelo homosexual (Gaëtan Dugas) que, a través de sus vuelos internacionales y nacionales por ciudades como Nueva York, San Francisco y Los Ángeles, habría contagiado a una gran cantidad de parejas sexuales hombres. Esta historia fue retomada en el libro *And the Band Played On: Politics, People, and the AIDS Epidemic* (1987) del periodista Randy Shilts y, posteriormente, en su adaptación cinematográfica a cargo de Roger Spottiswoode en 1993.

⁴⁷ Lina Meruane, *op. cit.*, p. 28.

⁴⁸ Jorge Gumier Maier, *op. cit.*, p.9.

¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

Lemus, Francisco; “Retóricas de la pandemia. Derivas y resistencias en torno al arte argentino frente a la crisis del sida”. En *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. No 6 | 1er. semestre 2015. pp 1-8.

Recibido: 20 de diciembre de 2014

Aceptado: 13 de abril de 2015