

Los flujos de la sangre

Francisco Lemus

I

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

Pese a estar acostumbrado a dar vueltas por algunas revistas de los años ochenta, el título de la nota me llamó la atención. Al mismo tiempo que se presentaba como una verdad absoluta, se percibía cierta incertidumbre. El sida aún poseía ese carácter *fantasmal* titulado por Néstor Perlongher en un pequeño apartado dentro de la nota de Molina, una primera entrega sobre el tema que años más tarde adquirió el grosor de un libro.² Resonaban en mí esas voces serias que en las películas se oyen a través de la

¹ Fondo Marcelo Benítez, Programa de Memorias Políticas Feministas y Sexo Genéricas, Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas, Universidad Nacional de San Martín, Buenos Aires. Ver también en el mismo fondo documental, “La batalla del sida”, de Marcelo Benítez.

² Hago referencia a *El fantasma del sida*, de Néstor Perlongher. Sobre Perlongher, ver *Desbunde y felicidad. De la Cartonera a Perlongher*, de Cecilia Palmeiro, y *Néstor Perlongher: por una política sexual*, de Javier Gasparri.

radio para decir frases contundentes como “estamos en guerra”. También, por qué negarlo, se venían a mi mente las placas rojas de Crónica que avisan con la misma gravedad un accidente automovilístico con decenas de muertos y la simple llegada del invierno. Al leer este tipo de títulos, se concentran una infinidad de imágenes diferentes pero hermanas: las positivas, que recaen en la autoayuda a los fines de pasar el mal trago, y las temerosas, las que nos nublan la vista al producir una profunda angustia en relación con lo que sucederá.

A diferencia de otras páginas de *El Porteño*, plagadas de ilustraciones y collages en blanco y negro, la nota solo estaba acompañada por una fotografía a contraluz digna de un *thriller* psicológico. En ella se puede observar una mano apoyada por detrás de un vidrio texturado al estilo llovizna. La mano cuelga de un cuerpo con un rostro difuminado al que no logramos identificar. Había pocas imágenes para el sida, pero esta fotografía es elocuente. A lo largo de los años, vimos personas con máscaras en alguna que otra campaña de prevención transmitida por los canales de televisión. En las fotografías de las primeras marchas del orgullo, es posible ver a activistas abrigados y con antifaces, escondiendo sus caras por miedo a ser reconocidos y despedidos de sus trabajos.

En los inicios de la década de los años ochenta se registraron los primeros casos de un extraño estado clínico caracterizado por infecciones y enfermedades provocadas por la inmunodepresión. En 1983 se llegó a la conclusión que su causa era el virus de la inmunodeficiencia humana. De manera progresiva, esos primeros casos de neumonía, situados en Los Ángeles, se replicaron en diferentes ciudades del mundo. En los archivos de la prensa gráfica que revisé en los últimos años, 1985 se presenta como el año del sida. Rock Hudson, actor de Hollywood, falleció

en octubre de ese año luego de una persecución mediática obsesionada con su aspecto demacrado. Poco antes de morir, el galán, conocido en nuestro país por el culebrón *Dinastía*, salió del closet. Al mismo tiempo que se afirmó como gay, ratificó su diagnóstico de vih positivo.

La “peste rosa”, por su asociación al color rosado de los sarcomas de Kaposi que aparecían en las pieles, aún tersas, de los pacientes homosexuales, fue uno de los tantos enunciados virulentos desparrramados en la prensa, los programas televisivos y el sentido común que se instaló en la vida cotidiana. La aparición del virus entrecruzó saberes científicos, discursos moralizantes y viejos mitos de la homofobia. Su inserción en la cultura generó nuevos signos y actualizó otros que podemos verificar en los registros históricos de las pestes y las enfermedades traducidas con eufemismos en los avisos fúnebres. El miedo al sida se trasladó a la saliva, al tacto y a compartir objetos con otros, cualquier roce y proximidad de los cuerpos resultaba peligrosa. Algunos religiosos le adjudicaron un castigo divino, algunos médicos recomendaron evitar las prácticas sexuales y, en ocasiones, los sexólogos aconsejaron la masturbación y el ratoneo telefónico. Poco se sabía, pero había mucha letra al respecto.

En Argentina, el virus llegó en un mal momento (no existe un buen escenario para una pandemia). A finales de los años ochenta, el gobierno presidido por Raúl Alfonsín afrontaba los embates de las Fuerzas Armadas, la economía se encontraba deteriorada y la clase trabajadora atravesaba una fuerte pérdida de su poder adquisitivo. Los recursos oficiales destinados para campañas de prevención, la obtención de reactivos para los tests y las hospitalizaciones eran escasos. El rápido impacto en la población propició la construcción de diferentes redes de activación a nivel nacional integradas por la comunidad de gays,

trans, travestis y lesbianas, hombres y mujeres heterosexuales, y familiares de personas con vih. Para comienzos de la década del noventa, la agenda de grupos como la Comunidad Homosexual Argentina, Gays por los Derechos Civiles y la Sociedad de Integración Gay Lésbica Argentina fue tomada por completo para enfrentar la pandemia. El optimismo cruel³ de la primera convertibilidad económica, la cultura *fitness* y el perfil empresarial de los años noventa, contrastaron con el desarrollo crítico de este nuevo virus. El vih maximizó la condición de vulnerabilidad que experimentaban algunas personas por parte de las instituciones: garantizó inmunidad para algunos sujetos “dignos” de ser protegidos y acentuó la condición desnuda de otros, ahí donde el cuerpo encarna formas del deseo –y modos de vida– que desestabilizan a la sociedad patriarcal.⁴ Entre transiciones democráticas y la adecuación regional de la política neoliberal, el vih transformó las relaciones sociales y el gobierno de los cuerpos.

En un escenario atravesado por la precariedad, el arte se experimentó como una práctica de libertad. Quizás esta última idea suene como un cliché, pero el hacer artístico funcionó como un respiradero, una pequeña ranura destinada a lo sensible en un contexto que se presentaba hostil. En las instituciones oficiales y el *underground* de Buenos Aires, la nueva generación de artistas se apropió con avidez de las tendencias pictóricas influenciadas por el neoexpresionismo, pero también desprogramó sus saberes en favor de transitar por otras experiencias más

³ Esta idea es desarrollada por Lauren Berlant en *Cruel Optimism*.

⁴ Hago referencia a las ideas de Giorgio Agamben desarrolladas por Gabriel Giorgi en “Después de la salud. La escritura del virus”. En esta misma línea de trabajo, incentivada por las reflexiones en torno a la biopolítica, ver también *Literatura/Enfermedad. Escritura sobre sida en América Latina*, de Alicia Vaggione.

disruptivas, acontecimientos artísticos y políticos que, incluso, desbordaron las barreras entre lo público y lo privado y, sobre todo, permitieron la conexión entre las tradiciones más arraigadas y los consumos juveniles. Desde los márgenes hacia los espacios centrales, el arte se vio contaminado por la contracultura, la moda y la música.⁵ A medida que estas transformaciones se desplegaron por la ciudad e incluso asumieron un perfil masivo, el vih avanzó sobre los cuerpos. Se creaba de manera vertiginosa, pero también se despedían amigos y amantes. La belleza se mezcló con los rituales de la muerte (¿acaso no fue siempre así?). Los artistas de la Galería del Centro Cultural Rojas recuerdan el velatorio de Omar Schiliro en 1994. Se llevaron algunas de sus obras a la casa de sepelios, el cuerpo de Schiliro fue maquillado y el cajón se decoró con perlas, frasquitos de perfumes y una varita mágica de plástico. Ese mismo año, la artista Liliana Maresca fue despedida en el cementerio con magnolias, ese fue uno de sus últimos deseos transmitido al grupo de amigas que se turnaban para cuidarla. Años antes, en 1991, el adiós a Batato Barea estuvo repleto de globos. Sergio Avello confeccionó una cruz con pequeños globos amarillos y la dispuso a modo de corona de flores. Batato no solo había torcido las lógicas del *clown* y la representación teatral, sino también la de su propio cuerpo.

Sin dudas, el arte en Buenos Aires estaba atravesado por los flujos de la sangre: la aparición de un virus y su desarrollo mortífero entre dos décadas. Más allá de toda periodización, me atrevo a decir que el vih instaló otro tiempo, un tiempo asociado al devenir de los cuerpos y a la ciencia. La producción artística

⁵ Para indagar en las artes visuales y la contracultura de los años ochenta, recomiendo la lectura de *Imágenes inestables. Artes visuales, dictadura, democracia en Buenos Aires*, de Viviana Usubiaga, y *Modo mata moda: Arte, cuerpo y (micro)política en los 80*, de Ana Gisela Laboureau, y Daniela Lucena.

se intensificó, se trazaron lazos de solidaridad y cuidado en una generación de artistas también golpeada por la última dictadura militar y una crisis económica que inhabilitó la proyección del futuro a pesar del bienestar ficticio de la convertibilidad. Las transformaciones artísticas y culturales que contribuyeron a una genealogía del arte contemporáneo pueden ser miradas con detenimiento a través de un prisma seropositivo.

Me interesa situar este análisis a finales de los años ochenta, poner atención en un conjunto de experiencias y obras que funcionan como una caja de resonancia “entre décadas”. Imágenes que no solo responden a los flujos de la sangre, sino que también iluminan una serie de signos asociados con una época que se enlaza con la aparición del vih.⁶ A lo largo de esta investigación, la lectura del trabajo crítico de Douglas Crimp sobre las producciones artísticas y la experiencia de ACT UP sobre el vih ha sido clave para pensar las respuestas generadas en Buenos Aires. Como historiador del arte y activista, Crimp reflexionó sobre las formas del duelo y la militancia en plena crisis del sida en Estados Unidos, y también examinó de manera crítica aquellas representaciones no moralizantes de personas con sida y su contrapartida, retratos que borran toda marca del deseo y la sexualidad en favor de fijar los estereotipos del dolor y la pasividad de las víctimas (Crimp, *Posiciones críticas*). Las obras que elegí pensar en este texto oscilan entre diferentes imaginarios y saberes. Son imágenes que poseen un registro histórico, artístico y afectivo incentivado por la pandemia, aún en un estado preliminar, en el borde con las formas de subjetividad trazadas por la política neoliberal que se desplegaron en el transcurso de la

⁶ Sobre los cruces entre el arte y los efectos del vih/sida, ver también mi trabajo “Imágenes seropositivas. Prácticas artísticas en torno al vih durante los años noventa en Buenos Aires”.

década de los años noventa.⁷ A pesar de sus diferencias, tienen algo en común, no son los rostros del sida, tampoco caen en la distribución estética de la moral: trabajan con los recuerdos de lo perdido y, desde ese lugar, seleccionan y simbolizan los restos.

II

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

La segunda versión, “Mitominas 2. Los mitos de la sangre”, se inauguró en noviembre de 1988. Esta exposición tenía como objetivo concientizar acerca de la violencia de género y la emergencia del vih/sida.⁸ La sangre se presentaba como un fluido capaz de aglutinar en una exposición agendas políticas compartidas entre mujeres y hombres, feministas y gays, artistas y público

⁷ Un abordaje sobre este tema, se presenta en *Breve historia del neoliberalismo*, de David Harvey.

⁸ Sobre “Mitominas 2”, ver *Liliana Maresca. Transmutaciones*, de Adriana Lauria, y “El rol de las exposiciones en la escritura de la historia. Mitominas y el origen de la relación arte-feminismo en Buenos Aires”, de María Laura Rosa.

general. Charlas, mesas redondas, talleres de lectura, intervenciones escénicas, espectáculos y una participación numerosa de artistas tuvieron lugar en el transcurso de un mes en las salas del centro cultural. Al igual que otras propuestas colectivas de los años ochenta, la muestra funcionó como un vector que conectó distintas esferas del campo cultural, la política y el arte. A través de las obras y las actividades que hicieron a “Mitominas 2”, la muestra constituyó un antecedente capaz de desajustar la fuerte asociación entre el vih y la homosexualidad.

Cuando Liliana Maresca presentó su obra *Cristo*, había sido diagnosticada vih positivo pocos meses antes, luego de transitar por una meningitis que se había extendido más de lo común. El paradero de la obra es desconocido, quizás fue destruida en un acto arrogante de iconoclasia, sin embargo, en la fotografía de registro que existe se puede observar la figura de un Cristo de santería, crucificado, del cual cuelga una manguera y un pequeño sachet transparente con tinta roja que simulan una autotransfusión. La imaginación en torno a la sangre también tuvo lugar en una serie de fotografías de la artista y activista lesbiana Ilse Fusková, que mostraba a dos mujeres desnudas pintando su cuerpo con sangre, aparentemente, menstrual. En la fotografía las retratadas gozan, exhiben sus placeres a partir de una práctica considerada riesgosa. Según María Laura Rosa (*Legados de libertad*), para llevar a cabo estas fotografías Fusková tomó como referencia las ideas sobre el orgasmo femenino volcadas por la sexóloga Shere Hite en uno de sus libros más controversiales titulado *The Hite Report on Female Sexuality* (1976). Realizado a través de cuestionarios anónimos, el estudio advertía que la mayoría de las mujeres no habían tenido orgasmos por medio de la penetración, pero sí a través de la masturbación.

Pese a que los desnudos y las escenas sangrientas son recurrentes en el universo de las representaciones culturales, las obras de Maresca y Fusková fueron motivo de censura. Las propuestas desplazaban los límites de lo representable en una época en la que aún se experimentaban los códigos represivos de la dictadura militar, sumado a la baja tolerancia a las imágenes desafiantes que produjo el sida en algunos sectores sociales. Al conectar la epidemia con el sacrificio y el castigo, Maresca profanó un icono religioso. Fusková introdujo de manera provocativa el placer lésbico en un territorio que mostraba sus limitaciones. El *Cristo* scandalizó a un grupo de católicos de la Iglesia del Pilar, motivo por el cual fue colocado en una de las salas con menor acceso, mientras que las fotografías de Fusková fueron retiradas de la exposición por una decisión mayoritaria de las artistas y feministas que organizaron la muestra. En ese entonces, el feminismo aún planteaba fricciones con respecto al lesbianismo (Rosa, *Legados de libertad*), la moral heterosexual aún orientaba los propósitos de su agenda política pese al obstinado trabajo político de las lesbianas en la transición democrática a través de publicaciones como *Cuadernos de existencia lesbiana* (1987-1996), las acciones del Grupo Feminista de Denuncia y el Grupo Autogestivo de Lesbianas (1988).⁹

En una sintonía diferente, Marcelo Pombo exhibió una pintura que también condensa las primeras impresiones en torno al virus en las artes visuales. En una imagen de fondo verde se pueden observar flores anaranjadas con la inscripción “virus”

⁹ Ver “Cuadernos de existencia lesbiana”, de Adriana Carrasco. Sobre esta publicación, ver también “Políticas de archivo y memorias tortilleras: Una lectura de los *Cuadernos de existencia lesbiana* y Potencia tortillera”, de Virginia Cano. Sobre el Grupo Autogestivo de Lesbianas (GAL) y su revista *Codo a Codo*, ver “Apasionadamente lesbianas”, de Mabel Bellucci.

que rodean una flor central más grande del mismo tipo con la leyenda “adorando la vitalidad”. Por medio de un estilo cercano a la gráfica pop influenciado por el imaginario adolescente sobre la música, la obra traza una referencia al grupo Virus y la enfermedad de Federico Moura. El verso de la canción “Una luna de miel en la mano” (1985), compuesta por el artista Eduardo Costa y Moura, se desprende de las líneas que le dieron origen y adquiere un nuevo sentido en torno a la irrupción del sida. A finales de los años ochenta, la obra de Pombo se hace eco de la escisión generada por el virus en los modos de vida que involucraron al libre ejercicio de la sexualidad y la cultura hedónica que se generó pasada la dictadura.

Con una impronta melancólica similar, *Lady Anemia*, una “performance” por Carlos Cassini, permite observar el cruce paródico entre el drama de la enfermedad y los códigos del *camp*. Por ese entonces, Cassini era actor del teatro *off*, estudiante de Psicología y había militado en el Grupo de Acción Gay (GAG), activo en Buenos Aires entre 1983 y 1985.¹⁰ Cassini ingresó a una de las salas de la exposición con un vestido de tul sobre el cual había pegado distintas cajas y blisters de medicamentos y se puso a bailar temas de Billie Holiday que sonaban desde un pequeño grabador. Al rato llegaron algunos amigos del GAG – entre ellos Jorge Alessandria y Pombo– y se pusieron a bailar la pegadiza canción “Raspberry Beret” (1985) del cantante Prince. Terminó la canción, desenchufaron el grabador y se retiraron.

La revista del GAG, bautizada *Sodoma*, en honor a la tierra de los pecadores, publicó únicamente dos números que acompañaron la actividad del grupo en la cartografía de grupos gays

¹⁰ Sobre el GAG, ver “‘De cómo ser una verdadera loca’. Grupo de Acción Gay y la revista *Sodoma* como geografías ficcionales de la utopía marica”, de Nicolás Cuello y Francisco Lemus.

de la ciudad. Editoriales combativas frente a la discriminación y los edictos policiales, intervenciones críticas sobre la cuestión de los homosexuales en Cuba, la prostitución y los remanentes autoritarios de la dictadura fueron ilustrados con dibujos y collages de Jorge Gumier Maier y Marcelo Pombo. Desde hombres lánguidos constituidos por la ambigüedad de una línea mínima hasta figuras revulsivas de Mickey Mouse con cuerpo de intestino pueden verse en las páginas de la revista. A pesar de su efímera existencia, *Sodoma* funciona como una matriz que permite observar las posiciones más desobedientes con respecto a la heteronorma. Años antes de “Mitominas”, en su tercer número, inédito, pensado para publicarse en la primavera de 1985, el grupo incluyó un texto firmado por Patricio Bisso titulado “Plaza de la alegría”. Bisso, radicado en San Pablo, fue un personaje emblemático de la contracultura brasilera que alcanzó la popularidad a partir de sus apariciones en la televisión. El texto está situado en el barrio gay Castro de San Francisco. El autor describe los modelos dominantes de los gays dados por su culto a la apariencia, el cuidado del cuerpo y su condición blanca. El sida gravita en el aire de esa ciudad, es descripto como una enfermedad innombrable que lleva a evitar cualquier contacto. Aún resultaba una experiencia lejana en el paisaje del activismo sexual de Buenos Aires.

Si los flujos de la sangre que Maresca y Fusková presentaron en sus obras conectan las imágenes del placer y el contagio, las intervenciones de Pombo y Cassini proporcionan una imagen de los contrastes que hacían a la vida en la ciudad. Entre el disfrute y la enfermedad, entre el humor marica y los relatos sobre la muerte que comenzaban a ser desgarradores, el cuerpo se presenta como ese umbral, más inmediato, trastocado por el virus.



Tapa del programa de la exposición Mitominas 2.
Los mitos de la sangre, Centro Cultural Ciudad de Buenos
Aires, noviembre de 1988. Gentileza de Cristina Merelli.



Liliana Maresca, Cristo, 1988. Archivo Monique Altschul, Buenos Aires.



Alejandro Kuropatwa, *Sin título*, 1986. Exposición *Naturalezas muertas*,
Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, noviembre de 1986.
Archivo Alejandro Kuropatwa, Buenos Aires.



Alejandro Kuropatwa, *Sin título*, 1989. Exposición *La escena intangible*.
Fotografía de emergencia, Instituto de Cooperación Iberoamericana,
diciembre/enero de 1989. Archivo Alejandro Kuropatwa, Buenos Aires.



Vista de la exposición *La cochambre. Lo que el viento se llevó* de Liliana Maresca y lectura de Batato Barea, Galería del Centro Cultural Rojas, Universidad de Buenos Aires, 13 de julio de 1989.
Fotogramas del registro audiovisual. Archivo Liliana Maresca, Buenos Aires.

III

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

inmediato y acomodado en un fondo neutro antes de pasar por la lente de su cámara.¹¹

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

En la exposición colectiva “La escena intangible. Fotografía de emergencia”, realizada en el Instituto de Cooperación

¹¹ Esta característica clave en la obra de Kuropatwa se debe a su trabajo como fotógrafo de los catálogos de comestibles Via Valrossa, ver “Alejandro Kuropatwa: Fondo blanco”, de María Gainza.

Iberoamericana en 1989, la infancia volvió a unirse con la muerte. Junto a pinturas escolares de edificios históricos realizadas sobre las paredes de la sala, láminas de próceres y guirnaldas de papel blancas y celestes, se presentan fotografías de ramos de flores, frutas y verduras en putrefacción, algunas secas, otras hechas trizas. La instalación abarca demasiado, el resultado no tiene la soltura y la belleza que, por lo general, tenían sus muestras; no obstante, Kuropatwa parece disponer las herramientas estéticas y conceptuales que puso en juego años más tarde hasta su fallecimiento. El sida contaminó las imágenes, incluso aquellas que se presentan por fuera de las representaciones de la ciencia y la sexualidad: se anudó, hasta confundirse, con los conflictos de la nación y sus imágenes más representativas en constante desgaste; entrecruzó la memoria colectiva con los recuerdos personales.

IV

Días más tarde de la entrega anticipada del mando presidencial que dio inicio al gobierno de Carlos Saúl Menem, más precisamente el 13 de julio de 1989, Jorge Gumier Maier inauguró su gestión al mando de la Galería del Centro Cultural Rojas. La primera exposición de su itinerario curatorial fue “La cochambre. Lo que el viento se llevó”, de Liliana Maresca. La propuesta de la artista consistió en una instalación con muebles de jardín derruidos encontrados en el edificio abandonado de un recreo sindical ubicado en el Delta del Paraná. Sillas y sombrillas oxidadas, desprovistas de su comodidad original, fueron dispuestas a lo largo de ese pasillo amplio de la galería que aún ostentaba sus paredes pintadas al igual que una dependencia estatal.

Hace aproximadamente un año, gracias al gesto amoroso de Almendra Vilela, hija de Liliana Maresca, logré acceder al registro de la inauguración: un video casero, con un sonido casi nulo, que se detiene muy poco en la obra de Maresca y sí en las personas, en sus rostros y las prendas que llevan, en las conversaciones y secretos que suelen mantenerse con cierta vergüenza en una muestra de arte. En el público se mezclaban universitarios, artistas del *underground* y los punks frecuentes que se concentraban en la entrada del Rojas. Gumier Maier aún poseía sus rasgos alternativos, pelo largo, ojos delineados y una camisola realizada con serigrafías de ilustraciones de Andy Warhol. La obra de Maresca producía extrañeza en algunas personas, pero también en las reglas internas de la institución, al punto de ser barrida por los ordenanzas de limpieza, quienes no estaban preparados para lidiar con los códigos ultrajantes del arte.

En una ocasión, tuve la oportunidad de ver el video junto a Daniel Molina y Marcelo Pombo. Intentando hacer un reconocimiento, tomé un anotador para escuchar con atención los nombres que decían.¹² Pero esto resultó inútil, el relato únicamente advertía, con un dejo de tristeza, todos los que habían muerto. Ese momento inaugural de la Galería del Rojas no se presentaba alegre, sino más bien ofrecía, en silencio, una imagen de las duras circunstancias en las que aún se había alojado el deseo de hacer arte. En la modesta hoja de exposición repartida en la exposición, Gumier Maier recupera la palabra de Maresca:

¹² Exhibí el video en la exposición “Tácticas luminosas. Artistas mujeres en torno a la Galería del Rojas” (2019) que curé en la Colección Amalia Lacroze de Fortabat de Buenos Aires. Durante una tarde de invierno, recorrimos la muestra junto a Pombo, Molina y Matías Puzio.

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

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

En la inauguración de la Galería también participó Batato Barea, una figura frecuente del Rojas, fallecido de causas relacionadas al sida en 1991, quien, vestido con una túnica blanca, una vincha en el pelo y un largo collar, repartió entre los asistentes algunos muñecos infantiles y ejemplares de la enciclopedia escolar *Lo sé todo*. Algunos se animaron y leyeron breves fragmentos que en ese escenario parecían disparatados y anacrónicos, similares al guion de una ficción ambiciosa y previsible. Minutos más tarde, Batato sacó un papel de un baúl antiguo y leyó el poema “Sombra de Conchas” (1987), escrito por Alejandro Urdapilleta. En medio del paisaje ruinoso creado por Maresca, la presencia de Batato se integraba con el desparramo

de un payaso. Irina Garbatzky señala que las lecturas de Batato constituían una declamación exagerada y escuelista, en su parodia torcía la codificación disciplinaria del lenguaje y el cuerpo asociada a la identidad argentina y, sobre todo, a los discursos más virulentos de las últimas décadas (*Los ochenta recién vivos*).¹³ La instalación de Maresca proponía un orden estético para los restos del deterioro del país. Pero esta dimensión histórica, dada por acontecimientos sociales y económicos, se tensaba con el cuerpo, con la enfermedad. Batato sexualizaba los hechos heroicos de la nación y, en ese procedimiento, daba lugar a los síntomas que la aquejaban. Al igual que la figura de la loca (y los cadáveres) de Perlongher, desatada en los contornos de una ciudad represiva como Buenos Aires, la concha de Urdapilleta invade todo el paisaje, adquiere representaciones animadas, mantiene la polivalencia entre el órgano sexual y el molusco, su presencia incluso erotiza la trama social y económica materializada en las góndolas de la hiperinflación.

A primera vista, esta exposición parece distanciarse de las coordenadas artísticas jerarquizadas por Gumier Maier en el interior de la Galería del Rojas. Sin embargo, el carácter profanador de las experiencias históricas que Maresca plantea en su instalación —y su cruce con la subjetividad— se presenta en las obras de los años noventa, en especial, en aquellas imágenes que formalizan y depuran los aspectos distintivos del imaginario visual y sexual de la posdictadura.

¹³ Ver también “Miradas teóricas y testimoniales sobre la vida y obra de Batato Barea”, de Guillermina Bevacqua.

V

Los flujos de la sangre. Pensar en el desarrollo del vih/sida implica situar distintos procesos delimitados entre lo global y local, entre la política con mayúsculas y el ejercicio de la diferencia que podemos leer desde la micropolítica, entre el placer y la medicalización del cuerpo, entre distintos afectos que en su alternancia incentivaron la agencia y la producción artística, pero, sobre todo, habilita a desandar las periodizaciones que han tendido a separar escenarios y trayectorias que dan lugar a la producción de las imágenes. De manera temprana, es posible encontrar respuestas a la pandemia, leerlas en estos términos implica un rastreo minucioso, quizás desmarcado de las representaciones más literales. El virus se presenta de manera ubicua y otras veces como un subtexto o una evocación parcial que se resiste a ser fijada. Intentar estar juntos y crear los espacios necesarios para eso —aunque sean momentáneos y fugaces—, desobedecer la fuerza moldeadora de la injuria y el llamado al aislamiento del poder médico, hacer de los restos y la historia clínica un material poético fue el llamado de estos artistas en épocas en las que la vida resultaba inestable.

Bibliografía

- Bellucci, Mabel. "Apasionadamente lesbianas". *Moléculas Malucas*, junio de 2020. <https://www.moleculasmalucas.com/post/codo-a-codo?fbclid=IwAR3pBjg-m9G2eRDFcXGOlofoJRxAepzCBV-qxo76EFS6QgPw-MwDNB4bIj2U>.
- Benítez, Marcelo. "La batalla del sida". *Nueva presencia*, n.º 447, 17 de enero de 1986, p. 13.
- Berlant, Lauren. *Cruel Optimism*. Durham: Duke University Press, 2011.
- Bevacqua, Guillermina. "Miradas teóricas y testimoniales sobre la vida y obra de Batato Barea". *Telón de fondo*, n.º 12, 2010, pp. 1-8.
- Cano, Virginia. "Políticas de archivo y memorias tortilleras: Una lectura de los Cuadernos de existencia lesbiana y Potencia tortillera". *Boletín Onteakien*, n.º 24, noviembre de 2017, pp. 1-9.
- Carrasco, Adriana. "Cuadernos de existencia lesbiana". *Revista Anfibia*, marzo de 2020. <http://revistaanfibia.com/cronica/cuadernos-existencia-lesbiana/>.
- Crimp, Douglas. *Posiciones críticas. Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*. Madrid: Akal, 2005.
- Cuello, Nicolás y Francisco Lemus. "'De cómo ser una verdadera loca'. Grupo de Acción Gay y la revista *Sodoma* como geografías ficcionales de la utopía marica". *Badebec*, vol. 6, n.º 11, septiembre de 2016, pp. 250-275.
- Gainza, María. "Alejandro Kuropatwa: Fondo blanco". *Kuropatwa en technicolor* (cat. exp.). Buenos Aires: MALBA, 2005, pp. 69-95.
- Garbatzky, Irina. *Los ochentas recién vivos. Poesía y performance en el Río de la Plata*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2013.
- Gasparri, Javier. *Néstor Perlongher: por una política sexual*. Rosario: FHUMYAR Ediciones, 2017.
- Giorgi, Gabriel. "Después de la salud. La escritura del virus". *Estudios. Revista de investigaciones literarias y culturales*, vol. 33, n.º 17, 2009, pp. 13-34.
- Gumier Maier, Jorge. "La cochambre". *La cochambre. Lo que el viento se llevó* (hoj. exp.). Galería del Centro Cultural Rojas de la Universidad de Buenos Aires, julio de 1989.
- Harvey, David. *Breve historia del neoliberalismo*. Madrid: Akal, 2007.
- Laboureau, Ana Gisela y Lucena, Daniela. *Modo mata moda: Arte, cuerpo y (micro)política en los 80*. La Plata: EDULP, 2016.
- Lauria, Adriana. *Liliana Maresca. Transmutaciones* (cat. exp.). Buenos Aires: Museo Castagnino + Macro/Malba-Fundación Costantini, 2008.
- Lemus, Francisco. "Imágenes seropositivas. Prácticas artísticas en torno al VIH durante los años noventa en Buenos Aires". Irene Depetris Chauvin y

- Natalia Taccetta (comps.), *Afectos, historia y cultura visual: una aproximación indisciplinada*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2019, pp. 161-178.
- Molina, Daniel. “Llegó el sida”. *El Porteño*, n.º 41, mayo de 1985, pp. 36-39.
- Palmeiro, Cecilia. *Desbunde y felicidad. De la Cartonera a Perlongher*. Buenos Aires: Título, 2011.
- Perlongher, Néstor. *El fantasma del sida*. Buenos Aires: Puntosur, 1988.
- Rosa, María Laura. “El rol de las exposiciones en la escritura de la historia. Mitomías y el origen de la relación arte-feminismo en Buenos Aires”. 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.
- Rosa, María Laura. *Legados de libertad: el arte feminista en la efervescencia democrática*. Buenos Aires: Biblos, 2014.
- Usubiaga, Viviana. *Imágenes inestables. Artes visuales, dictadura, democracia en Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa, 2012.
- Vaggione, Alicia. *Literatura/Enfermedad. Escritura sobre sida en América Latina*. Córdoba: CEA/UNC, 2013.