



UNR Universidad
Nacional de Rosario



PROGRAMA UNIVERSITARIO
DE DIVERSIDAD SEXUAL

ISSN: 2362-5805

LIBRO DE ACTAS

III COLOQUIO INTERNACIONAL

*Saberes contemporáneos desde la
diversidad sexual: teoría, crítica, praxis*

23 y 24 DE MAYO 2016

Facultad de Ciencias Médicas - UNR

Santa Fe 3100, Rosario - Argentina



Omar Schiliro: el *bijoutier* de Itaipark¹

Francisco Lemus
CONICET/IIAC-UNTREF
franlemus09@gmail.com

Resumen: En 1991, a partir de su diagnóstico VIH+, Omar Schiliro comenzó a producir objetos y esculturas conformados por recipientes de plástico, vidrio y ornamentados con caireles, gemas y otras elementos que adquiría en las tiendas del Once, locales de repuestos y ferias. De oficio *bijoutier*, Schiliro integró el modelo curatorial desarrollado por Gumier Maier en la Galería de del Centro Cultural Rojas (1989-1996), un programa que involucró el trazado de una estética dada por la apelación a prácticas y procedimientos como la artesanía y la manualidad, comúnmente asociados por la heteronorma a las mujeres y materiales degradados por la cultura hegemónica. Al momento de analizar la producción de Schiliro nos encontramos con un conjunto de imágenes que permiten pensar en un tipo de temporalidad queer distanciada de la identidad gay, sustentada en modos alternativos de vida por fuera de los marcadores paradigmáticos de la heterosexualidad. Tanto sus obras como su lugar de enunciación tienen anclaje en la infancia, como celebración y conjunto de afectos que posibilitó producir y afrontar la enfermedad, donde lo “queer infantil” funcionó como una caja de herramientas estéticas y políticas, plagada de formas artísticas que intentan recrear una realidad más favorable y esperanzadora.

Palabras claves: Omar Schiliro – Galería del Rojas – *Queer* – SIDA

Introducción

En 1991, a partir de su diagnóstico VIH+, Omar Schiliro² comenzó a producir de manera frenética objetos y esculturas conformados por recipientes de plástico, vidrio y ornamentados con caireles, gemas y otras elementos que adquiría en las tiendas del Once, locales de repuestos y ferias. De oficio *bijoutier*, Schiliro integró el modelo curatorial desarrollado por Jorge Gumier Maier en la Galería de Artes Visuales del Centro Cultural Rojas (1989-1996), un programa de exposiciones

1 Este trabajo forma parte de mis investigaciones dentro del Proyecto de Investigación “Genealogías críticas de las desobediencias sexuales desde el Sur. Contraescrituras, tecnologías sexopolíticas y dispositivos de subjetivación (1982-2012), dirigido por el Lic. Fernando Davis y radicado en el LABIAL/FBA-UNLP, período 2016-2019.

2 Omar Schiliro nació en Buenos Aires en 1962 y murió en la misma ciudad en 1994. Hacia 1987 comenzó a trabajar como *bijoutier*, comercializando sus creaciones en ferias y locales de Buenos Aires y ciudades como Mar del Plata, Rosario y Córdoba, también en Santiago de Chile y Valparaíso; en estos años conoció a Gumier Maier, su pareja. Durante los noventa, participó de exposiciones como *Bienvenida primavera* (1991, Centro Cultural Rojas), *El Rojas presenta: algunos artistas* (Centro Cultural Recoleta, 1992), *Gumier Maier, Benito Laren, Alfredo Londaibere, Omar Schiliro* (Espacio Giesso, 1992), *Ilusiones de artista* (Centro Cultural Recoleta, 1993), *Gumier Maier-Omar Schiliro* (Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1993), *906090* (Fundación Banco Patricios, 1994), *Crimen y ornamento* (Centro Cultural Rojas, 1994), *The Rational Twist* (Apex Art, Nueva York, 1996) y *El Tao del arte* (Centro Cultural Recoleta, 1997), entre otras.

extensivo a otros espacios de Buenos Aires que involucró la apelación a prácticas y procedimientos como la artesanía y la manualidad, comúnmente asociados por la heteronorma a las mujeres y materiales degradados por la cultura hegemónica. En este sentido, el modelo de Gumier Maier propuso una estética alternativa y minoritaria, propia de una esfera contrapública, en alianza con las micropolíticas desobedientes de la posdictadura y otras subjetividades periféricas a las lógicas mayoritarias.

Al momento de analizar la producción de Schiliro, interrumpida de manera temprana por el sida, nos encontramos con un conjunto de imágenes que permiten pensar las afinidades, contagios y reenvíos entre las artes visuales y las formas de subjetivación homosexual –gay o “marica”– en las que se inscriben algunos de los artistas del Rojas. En Schiliro observamos un tipo de temporalidad queer distanciada de la identidad gay, sustentada, como señala Jack Halberstam (2005), en modos de existencia por fuera de los marcadores paradigmáticos de la experiencia vida concebidos por la heteronormatividad en un tiempo lineal, progresivo y acumulativo. Tanto sus obras como su lugar de enunciación tienen anclaje en la infancia, como celebración y conjunto de afectos que posibilitó producir y afrontar la enfermedad, donde lo *queer infantil* le permitió “fantasear con formas de saber, moverse y relaciones que se asientan en lo precario, lo inesperado, lo casual” (Francica, 2015:180). De este modo, a través de la infancia –una caja de herramientas estéticas y políticas–, Schiliro generó una apuesta artística vital desde la intemperie, plagada de formas artísticas que intentan recrear una realidad más favorable y esperanzadora, cercana a la futuridad que propone José Esteban Muñoz (2009) para enfrentar el pragmatismo normativo y la negatividad que cancela la posibilidad de utopías concretas y cotidianas.

Por medio de estas ideas, analizaremos los procedimientos y materiales empleados por el artista desde su condición de *outsider*, los sentidos que se desprenden de cada objeto/escultura, las escasas palabras que localizamos en torno a su obra y las implicancias del sida en su propia temporalidad.

El modelo curatorial doméstico de Gumier Maier

“¡El poeta no trabaja!”, dijo Gumier Maier en 1996 al citar a Rimbaud en una conferencia que ponía interrogantes sobre la profesionalización del artista y el auge del neoconceptualismo en las agendas globales. Como contrapartida, el “modelo curatorial doméstico” –como lo llamó Gumier Maier (1997)– resulta cerrado y local, con un énfasis dado por la figuración del artista amateur,

artesano, decorador e incluso, una maestra de manualidades (Katzenstein, 2003). Un programa sustentado en la exhibición de artistas jóvenes y outsiders que quizás no tenían visibilidad en otros espacios expositivos. Esta tendencia artística resultó, como conceptualiza Nelly Richard, “un foco de resistencia a la saturación de lo uniforme global” (2009: 26) en una coyuntura que proponía una nueva inscripción internacional del arte argentino en el llamado “centro” –desde hace unas décadas: cíclico, múltiple y descentrado por los desplazamientos hiperproductivos del capitalismo tardío. Asimismo, la posibilidad de descanso y ocio –¡el poeta no trabaja!– exclamada por el curador propone una metáfora que complejiza la irrupción de la Galería de Rojas en el campo artístico: lejos de caer en un juicio romántico, Gumier Maier no implora por un tipo de “vagancia inspiracional”, sino por una producción artística en alianza con l*s trabajadores no reconocidos formalmente –desde un artesano caído del mapa de la modernidad industrial, pasando por una ama de casa, los jóvenes, hasta una trabajadora sexual–; est*s ocupan un lugar degradado, administrable por la biopolítica y, dependiendo el caso, exotizante en las representaciones de la cultura.

De esta manera la vuelta a un tipo de obra objetual, fundamentada por el curador en distintos textos e intervenciones públicas, es diferencial, ya que reinstaló el placer desde lo sensorial, la forma caprichosa, lo pobre y pervertido, al tomar las trivialidades de l*s que hacen un “arte rosa” o un “*arte light*”³ en los contornos ficcionales de la división sexo-genérica de las labores. Una reapropiación de la liviandad que significa no tanto la cristalización de un “arte gay”, sino apelar –en los términos de Gilles Deleuze y Félix Guattari (1988) – a un tipo de devenir molecular que consiste en un desprendimiento de la oposición binaria entre los “sexos totales”. Como dice Paul B. Preciado (2003), este devenir no implica necesariamente la adscripción a un “más allá del género”, sino más bien una actitud queer que desterritorializa la heterosexualidad y desvía e invierte las categorizaciones y las identidades socio-sexuales en favor de otras formas sociales y culturales variables que incluyen diferentes imágenes, procesos creativos y (re)presentaciones performativas.

3 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 de las obras, el crítico 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 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 palabras para definir un “efecto de realidad: simulaciones y signos, un verdadero laberinto precario”, véase López Anaya 1992.

Procedimientos y materiales

En las salas blancas, ascéticas y masculinas de la vanguardia y, más adelante, de otras experiencias artísticas, la artesanía y el ornamento –una culminación del detalle– fueron colocados en el lugar de la otredad económica, cultural y sexual, ahí donde el carácter artificial de los discursos modernos se vio fortalecido (Foucault, 2008). No obstante, qué sucede cuando el procedimiento que ingresa al terreno artístico es aún más bastardo –la manualidad– y la materialidad ni siquiera posee un origen antropológico de larga data, pero si plebeyo y, por lo general, asignado a las mujeres, como lo son palanganas y fuentes de plástico, las jarras y los repuestos imitación cristal tallado, la joyería de fantasía y las luces que Schiliro utilizó en sus obras.

El sociólogo Richard Sennet (2009) señala que la artesanía es un práctica que implica comunidad, no sólo porque lo autoral es dejado de lado por medio de prácticas colectivas, sino porque el rol de l*s artesan*s es producir para fines e intereses comunes que atañen a un conjunto de personas. Experimentación en un tiempo propio, anacronismo y autonomía creativa frente a la progresión histórica de otras prácticas, son algunas de las características que articulan al trabajo artesanal desde sus orígenes, aspectos que contrastan con la modernidad y la distinción aristocrática entre arte y artesanía. Las manualidades, si pensamos en su inscripción doméstica y escolar, también comparten algunas de estas características, a excepción de que están hechas desde una comunidad⁴ queer de niñ*s, maricas, maestras, amas de casa de toda edad y otros sujetos que habitan las subculturas. Comunidad que constituye o se aúna, quizás de manera temporaria, en un contrapúblico (Warner, 2012), un público de mediaciones, de estatus subordinado, integrado tanto por amigos como por desconocidos en vías de comunalidad, cuyo horizonte va más allá de las representaciones de género y sexualidad en las esferas públicas, ya que posibilita la creación de mundos culturales y relaciones sociales donde se asocia lo íntimo, los afectos, estilos de corporalidad, las prácticas eróticas y pedagógicas, los discursos, las experiencias artísticas, etcétera. Es decir, los contrapúblicos funcionan como escenas multicontextuales “de asociación y de identidad que transforman las vidas privadas que median” (64) al imaginar formas de sociabilidad y reflexión que generan interpretaciones oposicionales a los públicos dominantes y permiten

4 Al momento de hablar de comunidad, se hace referencia a un tipo de comunidad *desobrada* como dice Jean-Luc Nancy (2001), una comunidad sin comunidad, de mito interrumpido, sin objetivos, pero en constante *por venir*, es decir, que viene siempre, sin cesar y que posibilita encuentros fortuitos.

el desarrollo de subjetividades por fuera de la familia conyugal⁵.

A su vez el trabajo manual, tanto en los años noventa como en la actualidad, propone una temporalidad diferente a las formas de producción más extensivas del arte contemporáneo: la vuelta al objeto implica un tiempo otro, a contrapelo de la linealidad de la máquina que no sólo regula la serialidad, sino también la vida en su condición “útil”. Es necesario aclarar que estas operaciones estéticas no reniegan de las imágenes generadas por la cultura de masas, las toman y, a través de la decoración, la ornamentación y el montaje, les imponen un ritmo que no es el de la moda, ni el de las narrativas épicas y centradas⁶. Volviendo a Halberstam (2005), al indagar en las imágenes de estos artistas encontramos fallas, silencios, asociaciones caprichosas, relatos desordenados, ensamblajes sin jerarquías, que tienen que ver con su propia automodelación disidente entre la transición democrática y los tiempos del neoliberalismo. Es decir, la apuesta de estas obras radica en una desestructuración temporal que desarticula la eficacia de la tradición artística y las tendencias globales al propiciar otras condiciones de producción y reconocimiento para el arte, donde el trabajo manual y artesanal –por su pertenencia subalterna– conlleva a una relación crítica con la autoridad, en este caso, el canon artístico.

“Trabajo desde cosas que me pasan a mí y a mí con la gente, y lo acentúo con la belleza. Y quiero que se lea con placer, con gusto, con belleza. Lo que todos conocemos, es un código general que marca la belleza. Lo quiero transmitir bien, con un bucle”, dijo Schiliro (1993) en una entrevista para dar cuenta de su apuesta personal. Lejos de las representaciones heroicas de la pintura (y los pintores) y de la inteligencia semántica y mundana del neoconceptualismo, las manualidades del artista tienen como objetivo reformular lo insignificante, trabajar sobre la belleza de lo trivial para el ojo cotidiano, sublevar con ingenuidad las superficies e inutilizar lo que alguna vez tuvo una función; un neobarroco originado en las tiendas del Once por donde también circularon otros artistas del

5 Warner (2012) toma y analiza la definición de los públicos racionales-críticos de Jürgen Habermas en *The Transformation of the Public Sphere* (1989) y la distinción que realiza Hannah Arendt –*La condición humana* (1958) –, entre la “actividad pública [...] como marco de referencia común de interacción que se necesita para permitir tanto un mundo compartido de iguales como la revelación de la agencia única” (66) y lo privado fusionado en la vida familiar, que según Arendt resulta inapropiado para la política ya que no contaría con la configuración creativa de la vida pública. A su vez, Warner (2012) se refiere a la definición de contrapúblicos esbozada por Nancy Fraser, “espacios discursivos paralelos en los cuales los miembros de grupos sociales subordinados inventan y echan a circular contradiscursos para formular interpretaciones oposicionales de sus identidades, intereses y necesidades” (138), véase también: Fraser, Nancy (1992). “Rethinking the Public Sphere. A contribution to the Critique of Actually Existing Democracy”, en Craig, Calhoun (comp.), *Habermans and the Public Sphere*. Cambridge. MIT Press: 123.

6 Un proceso similar se localiza en las artesanías contemporáneas, véase: García Canclini, Néstor (2010) [1990]. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires, Paidós

Rojas como Marcelo Pombo, Cristina Schiavi, Feliciano Centurión y Fernanda Laguna. Cacharros de consumo diario, baratos, presentes en los contenedores de una economía de libre mercado como la de los años noventa y en la mayoría de los hogares, de colores chillones y texturas tersas, fueron montados por Schiliro para conformar obras que, en ocasiones, se acercan al trofeo, el juguete, la luminaria y los cáliz de una religión misteriosa.

“*Ready-mades* invertidos”, señala el historiador del arte Marcelo Pacheco (2006) para distinguir entre la indiferencia visual que involucra a la operación duchampiana y la de otro artista del Rojas como Pombo, donde lo encontrado o adquirido es embellecido, dependiendo el caso, de manera austera o barroca. Este proceso que altera aquello capturado y anestesiado por la vanguardia, pero desvía la mirada por el goce visual –al fin y al cabo: ¡cosas de invertidos!– también se encuentra en Schiliro, que engalanó el plástico y el vidrio con gemas, perlas falsas y otros elementos como caireles (encontrados a bajo costo) y que, como detalle final, eligió iluminar con una combinación estrambótica de tubos fluorescentes multicolores o focos con formas de llama iguales a los usados en las lámparas de estilo. Sin embargo en el artista advertimos una estrategia *camp* diferente, sus objetos gozan de cierta autonomía estética, pero resultan más democráticos por su cercanía a la funcionalidad que proveen otros artefactos culturales vecinos. A diferencia de otros artistas del Rojas donde la clase y las marcas sexo-genéricas invitan al sarcasmo y la perversión, tal es el caso de Pombo y Schiavi, en Schiliro convocan a un ritual que se sostiene de manera inocente en la oposición entre el *camp* y lo bello, entre el arte y la artesanía, entre el esplendor de lo seriado y el culto a lo único. Michael Halperin, sostiene que: “el rol del *camp* es perforar el aliento, solemne, tediosamente monótono del culto a la belleza” (2012: 207)”. De este modo, podríamos decir que Schiliro genera un *camp* excéntrico que tensiona los límites del “buen gusto” y de la belleza más normada; una operación que reapropia las economías visuales de la cultura actual, donde lo aristocrático está en la misma línea que el *star-system* y lo doméstico se fusiona a lo subalterno, donde no hay ni relaciones, ni temporalidades, ni objetos supeditados a jerarquías.

Infancia: talismanes para la buena vida

Cuando Omar supo que era HIV+, se lanzó apasionadamente a la creación de objetos. Con los elementos que había usado en su pasado de *bijoutier* hizo –a quince días de la noticia– su primera obra y de la cual dijo: “...es

una obra que veo como una explosión de angustias, depresiones que se tornaron primaverales.

Sin estudios académicos, trabajaba creando un universo paralelo. Los pequeños paraísos: el Itaipark, los bazares, películas como *Barbarella*, o el *Ladrón de Bagdad*, la famosa esquina de las luces de Suipacha y Córdoba, eran para él, los fragmentos, indicios, de un mundo soñado repleto de juegos, fantasías y brillos, donde no había pobreza, donde “todo era estrenar”.

Quería construir un inmenso lugar, a la manera de un parque de diversiones, donde pudiera vivir con “la pureza de la niñez”. Hacia ese lugar idílico, ingenuo, lleno de colores y alegría partió, dejándonos sus obras como regalos, que podremos usar para jugar, iluminarnos o desearnos buenos deseos”. Schiliro decía que “el mundo de por sí es dramático, que si tenemos que hacer algo, lo mejor es hacer algo bello, placentero y soñador. Yo transmito belleza para que gocen conmigo” (Gumier Maier, 1994).

Con este texto Gumier Maier despidió públicamente a Schiliro, su pareja, al poco tiempo de su muerte en 1994. Ingenuidad y alegría son las palabras utilizadas por el curador para dar cuenta no sólo de su producción artística, sino también de sus marcas biográficas y un posicionamiento análogo a la “pureza de la niñez” donde un diagnóstico que, por ese entonces, llevaría a la muerte en el mediano plazo posibilitó un proceso creativo, un tipo de pasaje en el cual los afectos no obturan la agencia, sino la incrementan –“una explosión de angustias, depresiones que se tornaron primaverales” (Gumier Maier, 1994). En un exhaustivo artículo que analiza las vertientes del giro afectivo y su desarrollo en los estudios de género y la teoría queer –con implicancias en la teoría social y la filosofía política– Cecilia Macón (2013) señala que la temporalidad y la corporalidad “se aúnan para caracterizar aproximaciones alternativas consistentes con agencias atravesadas por la dimensión afectiva también alternativas” (25). Así, la temporalidad queer, en su interferencia con el tiempo total, puede “dar cuenta del deseo y la fantasía, dos atributos afectivos centrales para el despliegue de modos alternativos de pensar la imaginación histórica y la agencia” (25)⁷. Son

7 A partir de Sara Ahmed y, especialmente, Lauren Berlant, Macón (2013) propone una “versión crítica del giro afectivo”. Contrapuesta a la vertiente que asocia los afectos a una carta de autenticidad y, a través de esa instancia, una potencia políticamente emancipadora (Massumi, 2002; Gould, 2009), la propuesta crítica señala que la universalización de los afectos no sólo resulta normativa –como por ejemplo las narrativas del amor– sino también ha jugado un rol clave en el sometimiento de las minorías (Ahmed, 2010). En esta misma línea, Berlant (2011) argumenta que la clave interclasista de la sentimentalidad (nacional/identitaria) tiende a generar la fantasía de la desaparición de la desigualdad. Según ella, el sentimentalismo “ha sido el medio por el cual se propone el dolor masivo subalterno en la esfera pública como el verdadero núcleo de la colectividad nacional” (citado por Macón, 2013: 18-19). A su vez, para Macón (2013) esta vertiente aporta una mirada crítica sobre los afectos centrada en la dimensión corporal y, también, en la temporal, donde las “torsiones o aberraciones” que se generan entre la referencia y la performatividad de los afectos (Sedgwick, 2003) posibilitan procesos creativos y formas de agencia alternativas por fuera de las coordenadas neoliberales de la heteronorma. Véase: Ahmed, Sara (2004). *The Culture Politics of Emotion*. Londres. Routledge, Berlant, Lauren (2012). *El corazón de la nación. Ensayos sobre política y sentimentalismo*. México D.F.,

estos atributos los que encauzaron la producción artística de Schiliro, es decir, a través del deseo y la fantasía el artista generó una imagen positiva que desde esta óptica no resulta ingenua –a diferencia de las palabras de Gumier Maier (1994) –, ya que deja al descubierto las huellas de otros afectos propios de la inmediatez de la enfermedad; sus obras no son del todo festivas o alegres, sino más bien, implican ese desplazamiento afectivo.

Por su parte, Cynthia Francica (2015), en su análisis de las novelas añiadas, adolescentes y eróticas de Fernanda Laguna y Pablo Pérez –autor*s inscript*s dentro del proceso de publicación y circulación que generó Belleza y Felicidad⁸– propone pensar lo “queer infantil”: un espacio de potencialidades, un espacio desvinculado de los regímenes de productividad que gobiernan la adultez y abierto a múltiples futuros posibles, entre estos, desviarse de la trayectoria heteronormativa, reproductiva y lineal que configura tanto los destinos personales como los profesionales. A diferencia de la fijación adolescente que aqueja a Laguna, en el caso de Schiliro la infancia es un lugar carente del drama (no del trauma), una etapa de juego y refugio, un terreno plagado de emociones y señales performáticas que interrumpen tanto el discurso como la producción de las lógicas mayoritarias. Lejos de añiñar la figura del artista, es necesario señalar que su apuesta por lo infantil es vital y política, implica, como señala José Esteban Muñoz (2009), una futuridad queer donde lo utópico se activa a través de la esperanza y se sostiene en lo cotidiano. Una economía del deseo que Schiliro lleva adelante en su afán por recolectar objetos vulgares y de otra época, objetos que pueden desviar su fin último e integrar cómodamente otra narrativa que también es un tipo de imaginación política y supervivencia minoritaria⁹.

Películas de ciencia ficción como *Barberella* (1968) o la clásica *El ladrón de Bagdad* (1924) proveen escenografías y personajes fantásticos al igual que el parque Itaipark de Buenos Aires, una promesa de diversión para los niñ*s que devino en ruina a principios de los años noventa. Estos espacios heterotópicos, como plantea Michel Foucault (1984), son espacios de la alteridad, cercanos a la utopía, es decir, una instancia paralela que funciona por fuera de lo

Fondo de Cultura Económica. y Sedgwick Kosofsky, Eve (2003). *Touching Feelings: Affects, Pedagogy, Performativity*. Durham, Duke University Press.

8 Belleza y Felicidad, fue un espacio de arte y editorial creado en 1999 por Fernanda Laguna y Cecilia Pavón. Fundado de manera autogestiva, dio lugar a venta de obras y publicaciones, exposiciones, lecturas de poesía, talleres y conciertos. En 2007, cerró sus puertas.

9 Según Muñoz (2009) –a través de las ideas desarrolladas por Ernst Bloch en *The Principle of Hope* (1954-1959) y *Literary Essays* (1998)– lo *queer-utópico* es ese impulso que encontramos en las experiencias estéticas –*wish-landscapes* (Bloch)–, utopías concretas y extáticas que interrumpen la temporalidad lineal que articula tanto a la hetero y homonorma en su variante más asimilacionista

hegemónico, donde los significados y las relaciones son múltiples a través de lo que distingue como “heterotopía de la ilusión” (presentes en todos los espacios reales) y “heterotopía de la compensación” (un desplazamiento que genera un espacio real, un espacio otro). La infancia –y su apelación artística– pueden ser entendidas como una instancia de compensación y, también, de futuridad, en la cual el artista extrae lo que queda de una ruina o sobra de un decorado de película para reciclar y rehacer una imagen (queer) del presente. Obras de Schiliro como *Amor* (1992), que consiste en una estructura similar a una glorieta de plaza, realizada con una palangana rosada y brillante sostenida por repuestos de vidrio, que ampara a dos muñequitas chinas agarradas de la mano sobre una cajita musical y *Sin título* (1993), que en su extremo superior porta una ruleta de juguete que se activa de manera eléctrica donde las posibilidades del azar son siempre buenas como: “viajecito placentero”, “comidita rica”, “los dinerillos”, “el trabajito liviano”, etcétera, no sólo presentan formas vinculadas al amor que saturan lo identidad y el placer en diminutivo, sin muchas pretensiones, de alguien ajeno* al mundo de las ambiciones y las in/satisfacciones gananciales, sino que tratan de compensar la ausencia de una realidad más favorable y divertida. Objetos lúdicos que funcionan como diarios o archivos afectivos que despiertan emociones, median con lo privado y ponen en estado visible ciertos códigos que se sostienen en los protocolos alternativos de un contrapúblico a través de estrategias ancladas en la niñez que posibilitan experiencias diferenciales a la heteronorma.

Pero, ¿cómo se transforman las temporalidades queer frente a la irrupción del sida? ¿Qué sentidos adquieren estas imágenes cuando el futuro se desvanece? En estos años, el sida, al igual que otras pandemias, instaló de manera global otras cronologías, ya sea por la llegada de una enfermedad “extraña” que impuso un límite muy próximo a la vida o por su vuelta crónica que propició una sobrevida relacionando de manera permanente a los sujetos con la farmacología. A diferencia de las estrategias poético-políticas de colectivos como ACT UP¹⁰, en Argentina los artistas no llevaron a cabo proyectos donde su condición de VIH+ se ponía de manifiesto y, tampoco, hicieron pública su enfermedad, seguramente por los efectos de la injuria en estas latitudes (Gumier Maier, 1999). De este modo las resonancias en las artes visuales son escasas, a excepción de las imágenes creadas por artistas ligados a la esfera del Rojas, como Liliana Maresca, Alejandro Kuropatwa, Feliciano Centurión, Graciela Hasper y

10 Sobre las “políticas de conmoción” de ACT UP, véase Gould, Deborah (2009). *Moving Politics. Emotion and ACT UP's Fight against AIDS*. Chicago-Londres, The University of Chicago Press.

Schiliro y algunas exposiciones realizadas de manera aislada¹¹. Gumier Maier habla de un “engañoso repliegue” (1999:7), es decir que los artistas optaron por generar “ceremonias intangibles, mínimas y reiteradas como un rezo” (12) en la intimidad y complicidad de su propia comunidad. En estas ceremonias encontramos micropolíticas del cuerpo que proporcionaron claves sobre la gestión biopolítica de la vida, diarios de supervivencia donde la historia clínica migra suavemente a las palabras y las imágenes y obras colectivas que desde la utópico trazaron espacios/tiempos compartidos y efímeros.

Dentro de estas respuestas al virus, las obras de Schiliro son rituales con guiños amorosos en torno al cuidado y homenajes íntimos entre amigos. Como por ejemplo, la obra *Batato te entiendo* (1993), que desde el título hace alusión al artista Batato Barea –fallecido a causa del sida en 1991– o el tríptico *Salud, Dinero y Amor* (1993), un set de “talismanes para la buena vida”, donde *Salud* tiene la forma de copón y porta un sorbete relleno con perlas que funcionan como “píldoras sanadoras” o “cápsulas de energía” –amuleto que Feliciano Centurión, fallecido también por el virus en 1996, tuvo en su hogar para contrarrestar el deterioro de su cuerpo¹². Formas y temporalidades queer para afrontar la enfermedad, donde los límites entre las prácticas artísticas y la propia vida son difusos, ya que conforman una potencia colectivizable que genera comunidad, donde el sufrimiento ya no implica pasividad y el trauma no resulta, de manera exclusiva, una ensimismamiento del ego (Macón, 2013).

Consideraciones finales

En un contexto supeditado por el neoliberalismo y la irrupción del sida, analizar la trayectoria de Omar Schiliro implica poner la mirada en modos de resistencia originados desde las micropolíticas –en ocasiones, difíciles de localizar a causa de la ilegibilidad por parte de la crítica y otras voces autorizadas de la época–, ahí donde las prácticas artísticas y la subjetividad constituyen un mismo lugar de enunciación crítico. Schiliro, aún poco estudiado por las historiografías más recientes sobre el arte argentino de los años noventa, constituye una figura clave para comprender la apuesta estética y política de Gumier Maier y el conjunto de artistas nucleados en la Galería del Rojas. En este sentido, las obras del artista proporcionan ideas, imágenes y nuevos

11 Entre estas, *Mitominas II. Los mitos de la sangre* (Centro Cultural Recoleta, 1988), *Fagotts* (Centro Cultural Rojas, 1995) y *Erotizarte: Muestra Multimedia de Arte Erótico* (Centro Cultural Recoleta, 1993).

12 El autor en entrevista con Jorge Gumier Maier, febrero de 2016.

interrogantes para comprender la revitalización de prácticas, procedimientos y materiales degradados por las ficciones normativas de la cultura y los efectos que ésta género en el campo artístico.

La infancia brinda formas de contestación al “mundo de los adultos”, como sabemos, supeditado a reglas sociales y economías que reproducen binarismos y brechas entre los sujetos. Comenzar a hilvanar estos sentidos, desde las formas de lo queer, significa indagar en modos de agencia que hacen al futuro, utopías cotidianas que podemos encontrar tanto en las temporalidades como en los espacios otros que generan los artistas en instancias colectivizables. De este modo, la apelación a la artesanía y la manualidad o, como dice María Moreno (2016), “los saberes domésticos sin límites de invención”, forma parte de un terreno fértil inexplorado por la heteronorma, quizás por su condición trivial, por ser un espacio/tiempo de un contrapúblico que no posee los vicios de la modernidad, como lo son la heterosexualidad compulsiva, el profesionalismo exacerbado y los deseos de acumulación, cosas de grandes.

Referencias Bibliográficas

Curti, Silvana (1993). “Jorge Gumier Maier y Omar Schiliro”. *Espacio del Arte*, Año 1, N° 2, Buenos Aires.

Deleuze, Gilles y Félix Guattari (2015). [1988]. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia. Pre-Textos.

Foucault, Michel (2013) [1969]. *La arqueología del saber*. Buenos Aires. Siglo XXI.

Foucault, Michel (1984) [1967]. “Des espaces autres”. *Architecture, Mouvement, Continuité*, N°5, París. Octubre 1984. Traducida por Pablo Blitstein y Tadeo Lima.

Francica, Cynthia (2015). “Lo ‘queer infantil’ en la literatura de Belleza y Felicidad”, en Macón, Cecilia y Mariela Solana (eds.), *Preterito indefinido. Afectos y emociones en las aproximaciones al pasado*. Buenos Aires. Título: 157-183.

Gumier Maier, Jorge (1999). “Sin título”, en *Feliciano Centurión. Últimas obras*. (cat. exp.). Asunción. Centro Cultural de España “Juan de Salazar”: 6-12.

----- (1997). “El tao del arte”, en *El tao del arte* (cat. exp.). Buenos Aires. Centro Cultural Rector Ricardo Rojas-Centro Cultural Recoleta : 7-14.

----- (1994). “Sin título”. N/a

Halberstam, Jack (2005). *In a Queer Time and Space. Transgender Bodies, Subcultural Lives*. Nueva York-Londres. New York University Press.

Halperin, David (2012). *How to be gay*. Cambridge. Harvard University Press.

Katzenstein, Inés (2003). "Acá lejos. Arte en Buenos Aires durante los años noventa". *Ramona*, N° 37, Buenos Aires. Diciembre 2003:5-47.

López Anaya, Jorge (1992), "El absurdo y la ficción en una notable muestra". *La Nación*. Buenos Aires. 1 de Agosto de 1992.

Macón, Cecilia (2013) "Sentimus ergo sumus. El surgimiento del 'giro afectivo' y su impacto sobre la filosofía política". *Revista Latinoamericana de Filosofía Política*, Vol. II, N° 6, Buenos Aires: 1-32.

Muñoz, José Esteban (2009). *Cruising Utopia. The Then and There of Queer Futurity*. Nueva York-Londres. New York University Press.

Nancy, Jean-Luc. (2001). *La comunidad desobrada*. Madrid. Arena Libros.

Pacheco, Marcelo (2006). "Las bellezas de Marcelo Pombo", en AA. VV., *Pombo*. Buenos Aires. Adriana Hidalgo: 85-95.

Preciado, Paul B. (2003). "Multitudes queer. Notas para una política de los 'anormales'". *Revista Multitudes*, N°12, París. Primavera 2003.

Richard, Nelly (2009) [2008]. "Derivaciones periféricas en torno a lo intersticial. Alrededor de la noción de 'Sur'". *Ramona*, N° 91, Buenos Aires. Junio 2009: 24-30.

Sennett, Richard (2009). *El artesano*. Barcelona. Anagrama.

Warner, Michael (2012) [2002], *Público, públicos, contrapúblicos*. México D.F. Fondo de Cultura Económica.