



EDICIÓN 19
ENERO-JUNIO 2024
E-ISSN 2389-9794



Facultad de Ciencias Humanas y Económicas
Sede Medellín



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE COLOMBIA

Dossier

*Cuerpos, memorias, (des)afectos: literatura y artes visuales
en torno a la memoria de la violencia en América Latina*

Entre anticipaciones y futuridades: maniobras de lo queer en las artes visuales de Corrientes, Argentina

Agustina Gállico-Wetzel





Entre anticipaciones y futuridades: maniobras de lo queer en las artes visuales de Corrientes, Argentina*



 <https://doi.org/10.15446/rcpeha.n19.114008>

Agustina Gállico-Wetzel**

Resumen: el artículo atiende a las maniobras estéticas y políticas a través de los cuales lo queer aparece en la actividad artística de l*s artistas correntinos Juan Ramón Gutiérrez y Blas Aparecido. A partir de una metodología analítico-crítica y asociativa, revisaremos los múltiples modos con que lo queer se ha inscripto a través de las obras de est*s artistas que han introducido tensiones críticas y conflictivas en la escena del arte contemporáneo. Activos en distintos momentos históricos, estos artistas han dejado rastros anticipatorios y fórmulas para una futuridad antinormativa, con gestos y maniobras singulares de inscripción de lo queer en el terreno de las artes visuales desde la transición democrática argentina hasta el presente. Trabajar con estos artistas nos ha permitido observar formas singulares de exhibición y circulación que, desde el periodo de transición democrática argentina hasta la actualidad, han subvertido la violencia normativa mediante astutas maniobras de contrabando, infiltración y parodia.

Palabras clave: queer; artes visuales; transición democrática; homosexualidad.

* **Recibido:** 19 de abril de 2024 / **Aprobado:** 12 de septiembre de 2024 / **Modificado:** 28 de octubre de 2024. El artículo es parte del resultado de la tesis doctoral "Gestos queer y desobediencia sexual en las artes visuales de Corrientes Capital" de la Universidad Nacional de Córdoba, financiada por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Argentina.

** Doctora en Estudios de Género por la Universidad Nacional de Córdoba (CEA/UNC). Becari* posdoctoral de CONICET en la línea de formación en Estudios de Género y Arte Contemporáneo Latinoamericano (UNC/IIGHI/NEDIM). Es parte del Comité Académico de la Revista Estudios Posthumanos dirigida por Gabriela Balcarce y Andrea Torrano.  <https://orcid.org/0009-0002-6242-9585>  agustina_gw@hotmail.com

Cómo citar / How to Cite Item: Gállico-Wetzel, Agustina. "Entre anticipaciones y futuridades: maniobras de lo queer en las artes visuales de Corrientes, Argentina". *Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte*, no. 19 (2024): 131-166. <https://doi.org/10.15446/rcpeha.n19.114008>



Derechos de autor: Atribución-
NoComercial-SinDerivadas 4.0
Internacional (CC BY-NC-ND 4.0)



Between Anticipations and Futurities: Queer Maneuvers in Corrientes Visual Arts, Argentina

Abstract: this article focuses on the aesthetic and political maneuvers through which queer appears in the artistic activity of Juan Ramón Gutiérrez and Blas Aparecido. From an analytical-critical and associative methodology, we will review the multiple ways in which queer has been inscribed through the works of these artists who have introduced critical and conflictive tensions in the contemporary art scene. Active in different historical moments, these artists have left anticipatory traces and formulas for an anti-normative futurity, with singular gestures and maneuvers of queer inscription in the field of visual arts from the Argentinean democratic transition to the present. Working with these artists has allowed us to observe singular forms of exhibition and circulation that, from the period of Argentina's democratic transition to the present, have subverted normative violence through astute maneuvers of smuggling, infiltration and parody.

Keywords: queer; visual arts; democratic transition; homosexuality.

Entre antecipações e futuridades: manobras queer nas artes visuais de Corrientes, Argentina

Resumo: neste artigo propomos atender às manobras estéticas e políticas através das quais o queer aparece na atividade artísticas dos artistas de Corrientes Juan Ramón Gutiérrez e Blas Aparecido. A partir de uma metodologia analítico-crítica e associativa, revisaremos as múltiplas formas em que o queer se inscreveu através das obras destes artistas que introduziram tensões críticas e conflituosas com o objetivo de desarmar a crueza dos projectos normativos no campo das artes visuais localizadas na província de Corrientes. Activos em diferentes momentos históricos, estes artistas deixaram traços antecipatórios e fórmulas para um futuro anti-normativo, com gestos e manobras singulares de inscrição queer no campo das artes visuais desde a transição democrática argentina até ao presente. O trabalho com estes artistas permitiu-nos observar formas singulares de exibição que, desde o período de transição democrática da Argentina até ao presente, subverteram a violência normativa através de manobras astutas de contrabando, infiltração e paródia.

Palavras-chave: queer; artes visuais; transição democrática; homossexualidade.

Introducción

En este artículo nos proponemos atender a las maniobras estéticas y políticas a través de las cuales lo queer se hace lugar en la actividad artística de l*s artistas correntinos Juan Ramón Gutiérrez y Blas Aparecido. Con un anclaje en los estudios de género, biopolíticos y en el giro afectivo, se analizan sus prácticas artísticas desde un abordaje analítico-crítico. Este proceso requirió una serie de procedimientos propios de un tipo de investigación de carácter analítico-descriptivo de las obras de arte, sus desplazamientos y canales de archivo, circulación y exhibición, así como de la trayectoria vital de l*s artistas. Se intenta contrarrestar la lógica del estudio de un caso histórico, apelando a un modo de análisis asociativo que salta entre un lugar y tiempo histórico específico al presente. De generaciones distintas y activos como artistas en distintos períodos históricos, estos artistas han dejado rastros anticipatorios y fórmulas para una futuridad antinormativa, con gestos y maniobras singulares de inscripción de lo queer en el terreno de las artes visuales desde los años que siguieron a la transición democrática argentina hasta el presente.

Las prácticas artísticas de estos artistas dan lugar a la aparición de discursos que han sido, en distintos momentos históricos, rechazados, censurados e invalidados por el canon de las representaciones artísticas de la región. Se aborda la inscripción de estéticas queer en las artes visuales correntinas de la mano de est*s artistas que, a partir de distintas intervenciones políticas en el terreno de las artes visuales, problematizan y ponen en escena afectos ligados a la eroticidad, al tiempo y a la crueldad inherente a las lógicas neoliberales por medio de lúcidas maniobras contrabandistas. En ese sentido, Muñoz advierte que la estética, especialmente la estética queer, a menudo contiene huellas y esquemas de una futuridad incipiente:

Tanto lo ornamental como lo cotidiano pueden contener un mapa de la utopía que es lo queer. Siempre y cuando la estética queer mapee las relaciones sociales del futuro, acudir a la estética en el caso de lo queer no implica eludir el campo social. Lo queer, además, es performativo, porque no es simplemente un ser, sino un hacer, por y para el futuro. Lo queer es, esencialmente, el rechazo de un aquí y de un ahora, y una insistencia en la potencialidad o la posibilidad concreta de otro mundo.¹



Agustina Gállego-Wetzel
Entre anticipaciones y futuridades

1. José-Esteban Muñoz, *Utopía Queer. El entonces y allí de la futuridad antinormativa* (Argentina: Caja Negra, 2020), 30.



Siguiendo las lecturas blochianas de Muñoz, nos interesa aquí, ir tras esas iluminaciones anticipatorias del arte, lo que implica un proceso de identificar y analizar propiedades que pueden detectarse en algunas prácticas representacionales que nos ayudan a ver lo aún-no-consciente. La trayectoria singular de estos artistas, en distintos períodos históricos, nos permite ir tras los rastros de formaciones culturales antinormativas de gran potencia para la escena del arte local.

Entre sirenas, arlequines y duendes: eroticidad y contrabando en la actividad artística de Juan Ramón Gutiérrez

En esta sección se analiza una parte del cuerpo de obra de Juan Ramón Gutiérrez, lo que nos permite explorar la relación del artista con la noción de eroticidad asociada a lo performativo del género. La noción de eroticidad elaborada por el autor cordobés Alberto Beto Canseco, nos permite abordar el vínculo entre cuerpo y mundo, un vínculo que —en términos butlerianos— es, también, resultado de nuestra exposición corporal fundamental. Butler, entiende que el sujeto se constituye como ser social viable a partir del drama del reconocimiento. El deseo de reconocimiento es fundante del sujeto y es un deseo que lo arroja a una exterioridad que se le presenta como constitutiva. Esta dimensión se hace palpable en lo que Butler ha nombrado en términos de pasión sexual, tratándose de una experiencia que pone en evidencia la condición *ek-stática* del cuerpo, como las del duelo y de la furia política².

La interdependencia con un afuera constitutivo nos ubica en una condición *ek-stática* frente al otr* y vulnerables a la violencia a causa de esta exposición. Se trata de una violencia que puede plantearse en términos negativos, en tanto deja al sujeto a merced del daño y el riesgo radical de desaparecer, o bien una violencia planteada en términos afirmativos, entendiendo que esta condición nos brinda la posibilidad de vivir y de crecer. Sobre esta última vertiente, elabora Canseco, la noción de eroticidad, ligada a la de placer sexual. Si entendemos que el drama del reconocimiento se encuentra ligado al mundo de las normas, cabe pensar que nuestro placer sexual también descansa sobre proyectos normativos habilitantes y hasta productores del deseo sexual, del placer sexual como afecto. En ese sentido, la dinámica afectiva del placer sexual se hace inseparable del drama del reconocimiento que Butler presenta, supeditado a un mundo de normas sociales específicas que lo articulan y deciden su dinámica:

2. Judith Butler, *Des hacer el género* (Barcelona: Paidós, 2006), 50.



A propósito de los escenarios de reconocimiento, de este modo, no todos los cuerpos parecen predisponer a afectar al cuerpo sexualmente; o para ser más correcto en los términos: existen regulaciones, que se concretan particularmente en morfologías corporales y modos de aparición, que posicionan determinadas corporalidades como posibles de despertar excitación sexual y protagonizar una pasión sexual, y otras que no.³

A dicho funcionamiento normativo, el autor llama *eroticidad*⁴ i.e. la condición que hace que podamos aprehender ciertos cuerpos como eróticos y otros no, o que ciertos cuerpos se puedan presentar deseables sexualmente, frente a otros que no.

En diálogo, nos interesa introducir una cita histórica extraída del libro póstumo publicado en el año 2011, en homenaje a las crónicas del escritor y traductor correntino Norberto, escritas para el *Diario Época* y reunidas bajo el nombre de *Confesiones Marginales*. En aquel libro, encontramos esta crónica de su autoría que fue inicialmente publicada el 16 de enero de 1985 en el *Diario Época* bajo el título “Paquetería de los ochenta: La camiseta pornográfica de Juan Gutiérrez”:

Mi amigo Juan devora su sándwich ‘baldosa’. La ira le tintinea el apetito, la gaseosa es un badajo. Está enojado mi amigo Juan. Juan quiso ver ‘Último tango en París’ en un cine del centro [¿hay cines que no estén en el centro?] y concurre muniendo de restallante musculosa amarilla. Mi amigo Juan considera que las camisetas son muy bellas; entonces; eligió su preferida para encontrarse con Bertolucci. El encargado le advirtió que no podría venderle una entrada puesto que no tenía cambio. ‘No importa’, repuso Juan. ‘Cuando salga me lo dará’. Abrumado ante tanta confianza el encargado le confesó que en realidad no podía permitirle el ingreso a la sala. La camiseta amarilla se interponía entre mi amigo y la gimnasia amateur de Marlon Brando. Son órdenes del administrador, concluyó rotundo el boletero. Juan se pregunta si el administrador habrá ordenado también algunos cortes preventivos en el film. Porque sí puede verse tanta crudeza cinematográfica en la pantalla, ¿qué importa un pedazo de algodón

3. Alberto Canseco, *Eroticidades precarias: la ontología corporal de Judith Butler* (Córdoba: Asentamiento Fernseh, 2017), 176.

4. Es importante señalar que la noción de eroticidad se encuentra ligada a múltiples mecanismos temporales que el autor desarrolla a través de la noción de *interrupción* –tomada de la escritora y activista lesbiana val flores– que se traduce a través de distintos registros temporales como la anticipación, el aquí y ahora, y el recuerdo que el autor desarrolla a partir del análisis de distintos textos críticos y audiovisuales. Allí, la eroticidad y el placer sexual aparecen como conceptos que no tienen como finalidad la reproducción de la especie y tampoco se ligan a una complementariedad sexual definida por concepciones restrictivas de la diferencia sexual. Canseco, *Eroticidades precarias*, 183.



amarillo en la platea? [...] El Sr. administrador está actuando en pro de la moral y las buenas costumbres; a los paladines de la moral y las buenas costumbres no los llama nadie. Surge por generación espontánea, cual abrojos en la campiña. Muchas y espinosas condiciones tienen los paladines. ¿De qué lo defiende? Eso es harto evidente: de la exhibición ostentosa de bíceps masculinos. Es cierto: en Molina Punta y el Arazaty es profusa la presencia de bíceps y otras comarcas de la anatomía, pero tanto Juan como los lectores comprenderán la diferencia entre una playa y un cine desde una perspectiva músculo-exhibicionista. ¿Cuál es la diferencia? Vamos: sin tomaduras de pelo. Un cine es un cine y una playa es una playa. Qué tanto. [...]⁵

En la narración de la columna del diario correntino, la camiseta amarilla con la que Gutiérrez intenta entrar al cine en los años ochenta resulta un problema para quienes administran la entrada de la institución, su vestimenta no resulta legible a las normas de género que imperan en la provincia de Corrientes durante la transición democrática⁶ y su camiseta es leída como una ecuación al límite de la provocación inmoral para la concienzuda administración del cine. Su cuerpo configura una apariencia intraducible e incoherente ante ese poder diseminado. Es un cuerpo excesivo, en la medida en que es un cuerpo leído como un cuerpo sexualmente deseable. Su eroticidad radica en configurar un cuerpo que es posible incitador de pasión sexual. En ese sentido, Butler⁷ brinda un potente vocabulario a partir del cual nos permite leer las normas de género como aquellas que definen cómo y de qué manera podemos aparecer en el espacio público; cómo y de qué manera podemos habitar la vida pública y la vida privada, entendiendo que dicha distinción se instrumentaliza al servicio de las políticas sexuales, lo que sencillamente es:

Quién estará criminalizado según la apariencia pública; quién no será protegido por la ley o, de manera específica, por la policía, en la calle, o en el trabajo o en casa. ¿Quién será estigmatizado?, ¿quién será objeto de fascinación y placer de consumo?, ¿quién tendrá asistencia médica ante la ley?, ¿qué relaciones íntimas serán reconocidas ante la ley?⁸

5. Norberto Lischinsky, "La camiseta pornográfica de Juan Gutiérrez", en *Confesiones Marginales*, *Diario Época*, 16 de enero de 1986.

6. La última dictadura cívico-militar-ecclesiástico-empresarial argentina tuvo lugar entre los años 1976 y 1983. Los años que prosiguen a esa fecha suelen ser estudiados como período de transición democrática y/o postdictadura.

7. Judith Butler, "Performatividad, precariedad y políticas sexuales", *AIBR: Revista de Antropología Iberoamericana*, no. 4/3 (2009): 321-336. <https://www.redalyc.org/pdf/623/62312914003.pdf>

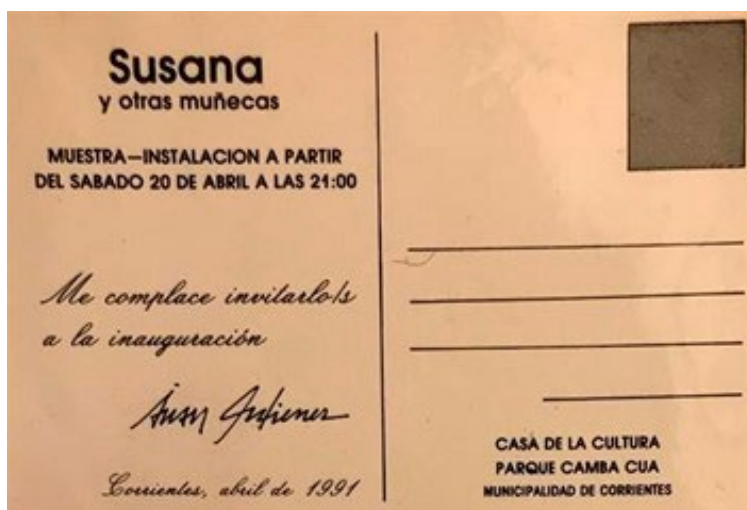
8. Butler, "Performatividad, precariedad", 323.



La lucidez del comentarista radica no sólo en reparar en esta situación sino también entenderla como un eslabón dentro de un encadenamiento mayor de prescripciones y normas de género, dando cuenta con su relato que las normas de género, tal como lo advierte Butler, actúan por *iterabilidad*⁹ y repetición; y que el poder no puede mantenerse si no se reproduce a sí mismo de alguna forma, a partir de múltiples agentes. Esto se constata en la crónica *Paquetería de los ochenta* [...] cuando Lischinsky subraya que “a los paladines de la moral y las buenas costumbres no los llama nadie. Surgen por generación espontánea, cual abrojos en la campiña”¹⁰.

Si reparamos en la crónica, es porque ilustra una serie de elementos que atraviesan tanto la actividad artística como la experiencia de vida de Juan Gutiérrez, artista y galerista correntino. En la ciudad de Corrientes, hasta el momento, Gutiérrez ha hecho una sola muestra individual en el año 1991, a la que llamó *Susana y otras muñecas* (ver figura 1). Recientemente, exhibió solo series fragmentarias de su obra en muestras colectivas, como sus acuarelas de la serie *Patterns* (2000) y algunos de sus zapatos de cartapesta de su serie *Taconeos Diversos* (2021) en el Espacio Romero del Café Mariscal, tratándose de una muestra colectiva donde su obra estuvo puesta en diálogo con la de l*s artistas chaqueñ*s Elida Salteño y Dante Arias.

Figura 1. Invitación a la muestra-instalación *Susana y otras muñecas*, 1991



Fuente: archivo personal del artista, Juan Gutiérrez.

9. Butler, “Performatividad, precariedad”.

10. Lischinsky, “La camiseta”.



En la muestra *Susana y otras muñecas*, realizada en 1991 en la ciudad de Corrientes, llaman especialmente la atención las maniobras contrabandistas con las que el artista insertaba obras de carácter político y sexual, entre otras que parecían más ingenuas y no evocaban reacciones negativas en l*s espectador*s. Esto se constata al ver los archivos fotográficos y videográficos de la muestra, realizada en la Casa de la Cultura del Parque Cambá Cuá (hoy Centro Cultural Adolfo Mors). Allí, su polémica escultura *Taragüi 2000*, que imitaba a una trabajadora sexual, sus esculturas *Rubia de Nueva York* y *Pato es un Ángel*, se hacían lugar entre personajes fantásticos, pertenecientes a leyendas y mitos populares como ángeles, vampiros y sirenas.

Muchas de las esculturas textiles presentes en la muestra fueron hechas por el artista en Buenos Aires, donde tenía un taller al que llamó La Tienda Mágica en la galería del Este, tratándose de figuras de tamaño humano, hechas con goma espuma, encajes, moños, tul, retazos de telas y otros materiales desechados que reciclaba de su oficio como vidrierista en el Barrio de Once. En gran mayoría, estas muñecas eran representaciones de personajes populares, fantásticos y figuras mitológicas como sirenas, arlequines y duendes que el artista hacía convivir con *vedettes*¹¹ y sátiros. Así es como, con astucia contrabandista, Gutiérrez exhibió en el marco de la exposición, una serie de personajes entre l*s que destacan, por ejemplo, *La Taragüi 2000* (ver figura 2), tratándose de una versión *futura* –al decir del artista– de la emblemática escultura correntina de *La Taragüi*¹² hecha en bronce por el artista correntino Amado Higinio Puyau, en 1936.

Figura 2. *Taragüi 2000*



Fuente: archivo personal del artista, Juan Gutiérrez.

11. Artista principal de un espectáculo de variedades, como una revista musical o un cabaret.

12. La escultura obtuvo el primer premio en el Salón Nacional de Escultura realizado en 1936.



En la muestra se exhibieron también sus esculturas textiles *La Maja Desnuda* (ver figura 3), inspirada en el cuadro de Goya, y *La Cicciolina vieja* (ver figura 4), basada en un archivo fílmico (ver figura 5) de la Cicciolina (seudónimo de la actriz porno Ilona Staller) despidiéndose en el aeropuerto de Ezeiza durante una visita a Buenos Aires en el año 1990, donde la actriz, con una corona de flores en la cabeza, exhibió una de sus tetas a la prensa, sosteniendo en sus manos un oso de peluche gigante que sus fans le regalaron.

Figura 3. *La Maja Desnuda*



Fuente: archivo personal del artista, Juan Gutiérrez.

Figura 4. *La Cicciolina vieja*



Fuente: archivo personal del artista, Juan Gutiérrez.



Figura 5. Escena de despedida de la Ciciolina en Aeropuerto Ezeiza



Fuente: Archivo DiFilm, 1990

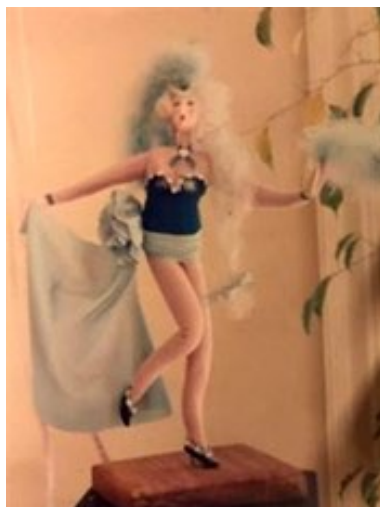
Entre sus muñec*s también destacó *El exhibicionista* (ver figura 6), *La Vedette* (ver figura 7) y *La trabajadora sexual* (ver figura 8), generando un vasto universo donde convivían personajes icónicos y símbolos sexuales que marcaron el universo fantástico de su juventud, cuando se inspiraba en los recursos gráficos de la revistas e historietas como *Satiricón*, *Sexhumor* y *Chaupinela*.

Figura 6. *El exhibicionista*



Fuente: archivo personal del artista, Juan Gutiérrez.

Figura 7. *La vedette*



Fuente: archivo personal del artista, Juan Gutiérrez.



Agustina Gállego-Wetzel
Entre anticipaciones y futuridades

Figura 8. *La trabajadora sexual*



Fuente: archivo personal del artista, Juan Gutiérrez.



Gutiérrez recuerda que, en 1991, la muestra tuvo gran repercusión en la escena local. Mientras much*s elogiaron sus obras entendiendo que se trataba de un lenguaje desafiante para lo que la ciudad de Corrientes estaba habituada a ver en materia de artes visuales —escenario centrado más que nada en la pintura y la escultura de madera, piedra y metal—, otr*s no tardaron en criticar la exhibición y decir que lo que hacía no era arte sino artesanía y manualidades con preponderancia textil, ubicando su obra en un destino similar al de las manualidades excluidas del canon artístico por su supuesta “doble pertenencia degradante”¹³ a la artesanía y a lo asignado al universo de lo “femenino”¹⁴. En esa línea, pensando en la obra de Omar Schirilo, Lemus hace una reflexión que resulta clave para la lectura de las esculturas textiles de Gutiérrez:

En las salas blancas y artificiales del modernismo, la artesanía fue colocada como una otredad económica, cultural y sexual. No obstante, qué sucede cuando el procedimiento que ingresa a este terreno es aún más bastardo —la manualidad— y la materialidad ni siquiera posee un origen antropológico de cientos de años, pero sí plebeyo y, casi siempre, asignado por la heteronorma a las mujeres.¹⁵

También se hizo evidente en un anuncio del diario local *Época* (ver figura 9), fechado el viernes 19 de abril de 1991, que se refiere a las esculturas textiles de Gutiérrez como “figurillas infantiles que sirven de juguetes” o como meras muñecas, sin mencionar la palabra escultura en ninguna parte de la nota. Para Gutiérrez, l*s espectador*s de ese momento concebían lo escultórico solo en materialidades y soportes de piedra, metal y madera, lo que podría explicar que sus esculturas hechas con tela, goma espuma y retazos de tul, hayan resultado incomprendidas para el canon de esa época. Además, recuerda que su *Taragüi* 2000 —una réplica¹⁶ de la escultura de bronce creada en homenaje a la ciudad y a la mujer guaraní—, fue exhibida sólo a condición de ser tapada con telas de tul que la administración de la entonces Casa de la Cultura Cambá Cuá colocó sobre la escultura por considerarla “obscena”¹⁷.

13. Francisco Lemus. “Omar Schirilo: artesano de la alegría”. *El banquete de los dioses. Revista de filosofía y teoría política contemporánea* vol 5, no. 7 (2016): 10-36. <https://publicaciones.sociales.uba.ar/index.php/ebdld/article/view/2430/2051>

14. Lemus, “Omar Schirilo”, 17.

15. Lemus, “Omar Schirilo”, 17.

16. La escultura original se encuentra en el Museo Dr. Juan Ramón Vidal y su réplica en un pequeño parque triangular entre las calles San Luis, Fray José de la Quintana y la avenida costanera “General San Martín” de la Ciudad de Corrientes, Argentina.

17. Juan Gutiérrez (artista), entrevistado por Agustina Wetzel, 6 de julio de 2022.

Figura 9. Juan Gutiérrez expone “Susana y otras muñecas”



Fuente: archivo personal del artista, Juan Gutiérrez.

Por todo esto, *Susana y otras muñecas* puede leerse, por un lado, provocadora y, por otro lado, complaciente con un público conservador, produciendo una reunión imaginaria-fantástica que recurre a la figura de las muñecas en tensión con volúmenes y contorsiones exageradas, así como con referencias clásicas, mitológicas y religiosas como sirenas, duendes y arlequines que salen a la luz en un primer acercamiento a su obra más temprana. La dificultad de exhibir en ese momento responde a un contexto donde la homosexualidad debía ser ocultada, una época en que las fuerzas conservadoras se dedicaron con especial énfasis a perseguir y vigilar los looks y los estilos de vida juveniles, considerados peligrosos para la moral y las buenas costumbres. La dimensión de los cuerpos de sus muñec*s, sus voluptuosidades y marcados relieves, pueden ser interpretadas como retóricas, portadoras de signos de la diferencia en conflictiva con lo reglamentado, así lo queer se traduce en su obra a través de lo autobiográfico, lo sentimental e íntimo, lo vulgar y carente de pudor que otorga valor a técnicas, materiales y temas dejados de lado por el canon. Los cuerpos de las esculturas textiles de Gutiérrez mantienen una secreta línea con el resto de su obra donde la androginia, lo sexual y lo erótico son clave de acceso. En la sala de exhibiciones, sus muñec*s emplazaban experiencias íntimas de desorganización corporal, cuerpos no hegemónicos y exuberantes que hacían estallar el orden vigente introduciendo, a través del lenguaje del maniquí, zonas erógenas, genitalidades, cuerpos travestis, exuberantes y queers en pleno centro de la ciudad correntina durante los años que siguieron a la transición democrática.



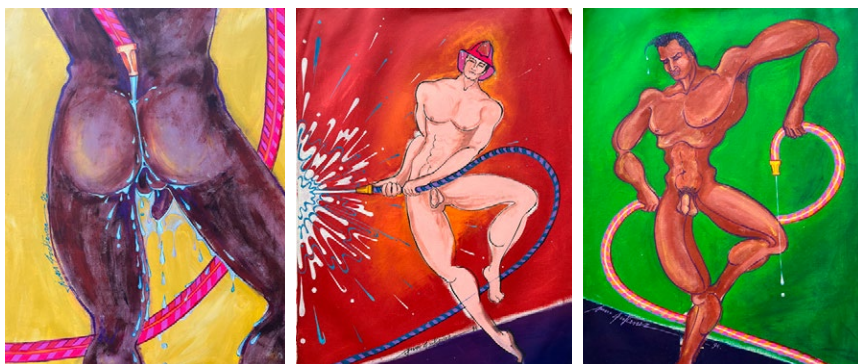
Agustina Gállego-Wetzel
Entre anticipaciones y futuridades



Cuando visitamos su taller en el año 2020, pudimos entrar en contacto con una infinidad de obras archivadas y notas periodísticas que anunciaban algunas de sus muestras en el exterior del país, muchas de las cuales sobrevivieron a las mudanzas del artista. Allí observamos obras donde el lenguaje de los cuerpos, lo sexual y el placer homoerótico aparecen con insistencia, como en su serie *Bomberos* (ver figura 10), realizada durante sus años en San Francisco (EE.UU), tratándose de una serie de acrílicos y dibujos sobre lienzos y papeles de pequeño y mediano formato con una fuerte impronta del *cartoon* y el cómic norteamericano, donde las figuras realistas y anatómicas de bomberos con sus mangueras configuran erotizaciones visuales de representación fálica. En las pinturas de esta serie, l*s sujetos aparecen desnud*s, en situaciones sexuales y eróticas, vemos amantes, bultos, genitales y mangueras que despiden leche y secreciones. Siguiendo a Lemus, aquí cabe preguntarse:

¿Qué implicancias adquiere un desnudo masculino, pornográfico y gay? ¿Qué interferencias se suscitan al interior de la historia canónica a partir de estas representaciones ‘indecentes’? (...) Según Richard, estas técnicas de desnudamiento visual, quitan el velo de lo oculto y acortan la distancia entre el que mira (desea) y el objeto mirado. En cuanto a la pornografía, esta redobla la apuesta, nos presenta un objeto plano, literal y realista que, por su inmediatez, nos obliga a ‘estar ahí’, fatalizando el close-up.¹⁸

Figura 10. *Serie Bomberos*



Fuente: archivo personal del artista, Juan Gutiérrez.

18. Francisco Lemus, “¡Arte light, arte rosa, arte marica! Reapropiaciones poéticas en el arte argentino de los años noventa como formas de resistencia”, *Revista Cambia* vol. 1, no. 1 (2015): 122, <https://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/103183>

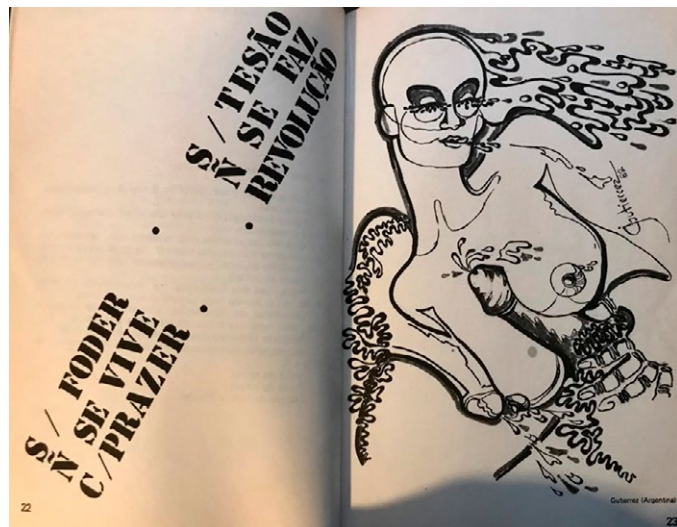


Como anticipamos, la amplia trayectoria migrante de Gutiérrez deja ver las experiencias que afectaron sus producciones: su tiempo en Río de Janeiro, entre los años 1981 y 1984, donde continúa sus estudios de arquitectura en la Universidad de Santa Úrsula y colabora como ilustrador (ver figura 11) en algunos números de la revista *Antología del Movimiento de Arte Porno*¹⁹, editada por Eduardo Kac y Cairo de Assis Trindade en 1984. También resulta clave su retorno, en 1984, a Corrientes Capital, donde abre la galería *Eidos*, un espacio por el que pasan numerosos artistas de la escena del nordeste argentino como Dufva Nielsen, Fabriciano Gómez, Ofelia Fisman y otr*s, tratándose de un espacio fundamental para la vanguardia regional de los años ochenta. Luego, su estadía en Buenos Aires entre los años 1986 y 1990, donde trabaja como diseñador de vestuario y vidrierista en el barrio de Once, y donde empieza a producir esculturas textiles con las distintas materialidades provenientes de su oficio. Finalmente, su prolongada estancia en San Francisco (EE. UU), entre 1991-2007, donde gracias a una red de solidaridades del barrio latino trabajó como albañil, florista y profesor de arte en el Mission Cultural Center for Latino Arts (MCCLA); y participó en numerosas muestras colectivas en el MCCLA y en el Yerba Buena Center for the Arts, espacios que reúnen mayoritariamente los trabajos de artistas, curador*s y teóric*s crític*s de la raza chican*s y latin*s entre los que resuenan los nombres de Cherríe Moraga, Ricardo A. Bracho y Gloria Anzaldúa. En este contexto, realiza también instalaciones de altares en torno a la pandemia del SIDA, recrudescida por esos años en los que vive en California. Dichos altares son mostrados en el MCCLA en el contexto de exhibiciones por el Día de los Muertos de tradición chicana.

19. El Movimiento de Arte Porno fue un movimiento de vanguardia transgresor que sucedió bajo la dictadura militar brasileña que tuvo lugar entre los años 1964 y 1984. Fue un movimiento experimental, políticamente provocador y socialmente no normativo, que daba lugar a formas de pornografía no convencional para crear alternativas sociales, políticas y estéticas que usaban el humor, la política corporal, lo escatológico, lo sorpresivo y lo poético. El movimiento fue pionero en el uso de la pornografía como forma de resistencia política y como medio artístico. Sus actividades terminaron en 1982 y la *Antología* fue la última publicación que hicieron, Gutiérrez participó con un dibujo donde aparece un cuerpo andrógino salpicado por fluidos fálcos.



Figura 11. Ilustración en *Antología de Arte Porno, Movimiento de Arte Porno, Brasil, 1984*



Fuente: archivo personal del artista, Juan Gutiérrez.

A lo largo de su carrera, vemos una insistencia en materializar cuerpos que resultan conflictivos, desordenados, eróticos, explícitamente sexuales. Sus obras introducen gestos de erotismo como una herramienta monstruosa que deforma la mirada sobre lo doméstico, así como sobre los gestos cotidianos de caminar, vestirse y actuar, situando la atención sobre íconos sexuales, *vedettes*, actrices porno, bomberos que salpican secreciones a través de mangueras y genitales, en esculturas y pinturas que exageran el maquillaje y salen a la calle, o al museo, a contrastar con una ciudad como Corrientes Capital, que se pretendía “higienizada” durante los años que siguieron a la transición democrática. En ese sentido, las puntualizaciones de Lemus y de Richard en torno al cuerpo desnudo, pornográfico, obsceno y gay sirven también para ampliar nuestras hipótesis en torno a la dificultad de mostrar su obra en la Ciudad de Corrientes. Para Lemus, ese “estar ahí” que menciona Richard en la anterior cita, manifiesta espacios de liberación, situación que en el campo artístico correntino generó un repliegue, un temor a lo irrepresentable, lo que hace pensar en la indecencia —en tanto lejanía de las buenas costumbres y normas sociales— como estrategia artística. En esa provincia, sólo muestra series fragmentarias de su obra, como sus acuarelas y zapatos de cartapesta. La gran mayoría de su obra con características homoeróticas y con contenido sexual han sido exhibidas recién en abril del año 2025 junto al archivo del artista, en una muestra retrospectiva del la-artista titulada “Ese chico otra vez:



Juan Gutierrez del 80 al 2000” en la galería Hipopoety de Buenos Aires, curada por Manuela Vecino, Federico Fischer y quien escribe. Antes de eso, las obras persistieron archivadas en cajas que el artista conservaba y nombraba como meros ejercicios y experimentaciones. Por eso, su obra no mostrada, censurada y juzgada como obscena, lo sitúa en la línea biopolítica de la monstruosidad, configurando una serie de imágenes bastardas para la historia del arte que cortan la linealidad convencional, allí donde la norma sexual hegemónica reglamenta y disputa lo legítimo y digno de ser exhibido, lo que resulta erotizable y lo que no. Lo monstruoso se inscribe en su obra bajo la mácula del monstruo excitado, en la medida en que re-sexualiza zonas erógenas no reproductivas, pone en escena formas del placer sexual y el erotismo que desajustan las lógicas cisheteronormativas.

En el conjunto de ensayos reunidos en la publicación *La pasión según Carol Rama*²⁰, a propósito de la muestra de la artista italiana en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, Paul Preciado plantea que el discurso hegemónico de la historia del arte se ha elaborado a través de tres operaciones epistemológicas que se articulan para construir la norma: invisibilizar, descubrir, reducir a una identidad²¹. Nos interesa analizar, particularmente, la primera estrategia de invisibilización desarrollada por Preciado en relación a la trayectoria del artista. Invisibilizar, como estrategia historiográfica normalizadora, ha caracterizado la problemática posición de las minorías *somato políticas* en la historia del arte. Por minoría *somato política* el autor entiende a aquellos cuerpos que han sido sometidos con más violencia a la regulación normativa del capitalismo *cis hetero centrado* y que ocupan una posición corporal subalterna en relación a los procesos de reproducción y producción (minorías sexuales y raciales), así como de diversidad cognitiva o funcional²².

Siendo *Susana y otras muñecas* la única muestra individual que el artista tuvo en Corrientes Capital, podríamos estar frente a una de las operaciones de no reconocimiento que sufrió su obra en dicho contexto, lo que configura una operación epistemológica que invisibiliza por medio de una estrategia historiográfica normalizadora. Si se tiene en cuenta la opaca trayectoria del artista desde sus inicios en la Ciudad de Corrientes, la estrategia invisibilizadora se hace más evidente, esto lo vemos en la imposibilidad de exhibir más que en algunas pocas ocasiones y solo series fragmentarias de su obra, como sus tacones y máscaras de cartapesta y/o los pasteles y acuarelas de la serie *Patterns* (ver figura 12). En estas últimas,

20. Anne-Dressen, Teresa-Grandas y Paul B. Preciado, *La pasión según Carol Rama* (Barcelona: MACBA, 2014).

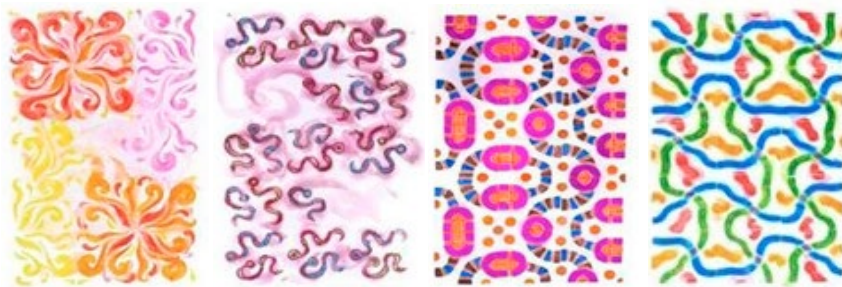
21. Dressen, Grandas y Preciado, *La pasión*, 13.

22. Dressen, Grandas y Preciado, *La pasión*, 13.



con placer vemos el movimiento de sus manos zigzagueantes y festivas dentro de una abstracción casi musical, tratándose de formas que produjo durante su etapa espiritual budista, recordando a aquellas obras en las que Gumier Maier recupera aspectos de la vanguardia concreta argentina (1940-1950), como la figuración geométrica y los marcos recortados, haciendo guiños a lo decorativo y a su “modelo curatorial doméstico”²³ (1989) (ver figura 13).

Figura 12. *Serie Patterns*



Fuente: archivo personal del artista, Juan Gutiérrez.

Figura 13. *S/T*, 2000. Jorge Gumier Maier



Fuente: catálogo digital de la colección de Arte Amalia Lacroze de Fortabat. Sala de la colección en homenaje a Alejandro Bengolea.

23. Gumier-Maier, *Algunos Textos*.



Sus dibujos y pinturas, donde aparecen amantes desnudos y escenas sexuales conforman toda una serie de obras donde los gestos queer se hacen manifiestos. Si consideramos que ninguna de estas obras fue mostrada en la escena local desde su momento de producción en 1992 hasta la actualidad, podemos pensar, siguiendo a Preciado, que se trata de una estrategia de invisibilización que impide que un artista sea contemporáneo de su época, arrancándolo del presente y situándolo fuera de la temporalidad normativa. En ese sentido, para Griselda Pollock:

La ausencia de reconocimiento crítico en el momento justo, significa que no hay posibilidad de recuperar esa oportunidad perdida de ser visto en su propia historia, del mismo modo que la ausencia de los registros históricos o del archivo nunca puede ser llenada retrospectivamente por lo que nunca fue dicho.²⁴

Así es como, aún en el presente, pueden identificarse gestos de rebeldía del artista como en la muestra colectiva “Tacones Diversos” de 2021, en el Espacio Romero del Café Mariscal, en la que dentro de un catálogo que contiene alrededor de cincuenta zapatos, fueron exhibidos sólo algunos pocos como *Hidalgo* (2018) (ver figura 14), *Borceguí* (2018) (ver figura 15) y *Bully* (2017) (ver figura 16). En ese contexto, el artista introdujo en el catálogo de la muestra otros zapatos de cartapesta que no logró exhibir en la ocasión, como *Fémima Empoderada* (2018), *Conocedor Funcional* (2018), *Caballera* (2017), *Varón Encaminado* (2018), *Pussy Shoes* (2018) y *Verceguí* (2018) (ver figura 17), tratándose de piezas más políticas en las que ironiza en torno al binarismo de género, materializa genitalidades andróginas, celebra el “empoderamiento femenino” y ubica símbolos sexuales en primer plano.

Figura 14. *Hidalgo* (2018)



Fuente: catálogo de la muestra “Taconeos Diversos” (2021) en Café El Mariscal.

24. Griselda Pollock, *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte* (Buenos Aires: Fiordo, 2013), 94.



Figura 15. Borceguí (2018)



Fuente: catálogo de la muestra “Taconeos Diversos” (2021) en Café El Mariscal.

Figura 16. Bully (2017)



Fuente: catálogo de la muestra “Taconeos Diversos” (2021) en Café El Mariscal.

Figura 17. Varón Encaminado (2018), Pussy Shoes (2018) y Verceguí (2018)



Fuente: catálogo de la muestra “Taconeos Diversos” (2021) en Café El Mariscal.

Sus maniobras de contrabando como estrategia política de exhibición y circulación, pueden pensarse como gestos queer cuya astucia reside en no presentarse manifiestamente o a partir de la evidencia — lo cual es un desafío para las políticas basadas en la visibilidad—, sino por medio de maniobras más escurridizas y tramposas. Lo monstruoso se inscribe a través de su obra dentro de un contexto de enunciaciones ligado a los años posteriores a la transición democrática en Argentina y a la dictadura en Brasil. Su vinculación al cuerpo, el contexto histórico-social y su relación con la teoría queer, lo alinea a algunas experiencias de artistas argentinos que, en la misma época, se reunían en torno a la Galería de Artes Visuales del



Centro Cultural Rojas. Algunas de las maniobras de contrabando de Juan Gutierrez pueden ser asociadas a aquellas utilizadas por los artistas reunidos por Jorge Gumier Maier en los noventa. Muchos de estos artistas, fueron designados bajo el concepto de *arte light* o *arte rosa* como un modo peyorativo e incluso reprobatorio. En la crítica de López Anaya: “El absurdo y la ficción en una notable muestra”, publicada en el diario *La Nación* el 1 de agosto de 1992, lo *light* era asimilado a lo leve, lo liviano y bajo en calorías, fórmula que funcionó a lo largo de los años noventa como una expresión –con un variante nivel de negatividad– para degradar, sistematizar un modo de análisis y desactivar las prácticas artísticas de l*s artistas nucleados por Gumier Maier entre 1989 y 1997 en el Centro Cultural Rojas. El *arte rosa* o *arte light* configura entonces una categoría despectiva que abrazó Gumier, convirtiendo al arte rosa en la bandera de su discurso curatorial doméstico: rosa bombón, color de ensueño, marica, liviano²⁵. Lo *light* y lo *rosa* operaba como un discurso que contribuía a revitalizar la construcción de una ficción normativa fuertemente anclada al interior de la historia del arte y su eficaz proceso de invisibilidad de las desobediencias sexuales²⁶, en tal sentido Gumier señaló que:

Se dice del maricón que es un desperdicio. No pocos fueron quienes salieron en defensa –las metáforas bacteriológico-militares certifican toda cruzada– del despreciado desperdicio, hallándole de gran utilidad [...] todo se dirimía en torno a si estos artistas daban cuenta de su contexto, ‘interpelaban’ la realidad, o si por el contrario, carecían de voluntad crítica, eludiendo los compromisos asignados al artista frente a las vicisitudes de la especie. Desoyéndolos, ignorando sus silencios, algunos sostuvieron que estos artistas *light* de *light* no tenían nada. Una refinada estrategia los redimía. Bajo sus rosáceos camuflajes, con astucia contrabandista, estarían inoculando sus viriles mensajes, feroces, críticos.²⁷

Hay, por eso, algo en el conjunto que nos hace pensar en el pulso de una época, activo entre generaciones cercanas que, a pesar de formar parte de distintas escenas, dieron conversación a distintos conflictos sociales, sobrevivientes en las obras bajo la forma de resistencias tristes y alegres. Resulta al menos misteriosa la formación de un trazado sensible que, a partir de contagios y anticipaciones futuras, conectan su obra con la de otros artistas de otros espacios y tiempos a quienes no conoció, como una suerte de insistencia donde las obras, pese a todo, reverberan como archivos de una época capaz de enlazar zonas afectivas desconocidas, duplicadas y anticipatorias.

25. Jorge Gumier-Maier, *Algunos Textos* (Buenos Aires: Caracol ediciones, 2022).

26. Lemus, “¡Arte light...!”, 119.

27. Gumier-Maier, *Algunos Textos*, 13.



Queerizar el tiempo, problematizar el presente: liturgias torcidas en los montajes recientes de Blas Aparecido

En esta sección se analiza una parte del cuerpo de obra de Blas Aparecido, un artista cuya actividad artística resulta más reciente en comparación a la de Juan Ramón Gutiérrez. Su primera muestra individual tuvo lugar en el año 2016, en el espacio Arqom de la ciudad de Resistencia (Chaco, Argentina). La muestra se llamó *Yo creo, no me preguntes más porque no sé* y fue curada por la artista trans chaqueña Sofía Victoria Díaz. En esa ocasión, el artista exhibió numerosas obras y objetos, entre los que contaban sus característicos altares portables y libros intervenidos. En el contexto de la muestra, Aparecido también realizó una acción performática a la que llamó “Dos pesitos la intención”, para la que juntó muchos billetes de dos pesos argentinos e invitó al público a escribir sobre ellos una intención y luego hacerla circular. Esta muestra marcaría un precedente clave para analizar el cuerpo de obra que el artista produciría luego, tratándose de un universo narrativo y estético donde montaje y religiosidad popular funcionan como clave de lectura central.

Los objetos que produjo para esa primera muestra fueron reunidos nuevamente en el contexto de su segunda exposición individual en el 2017, que se llamó *El livingcito de Blas Aparecido* y se montó en La Pépinière (Corrientes Capital, Argentina). En esa exhibición el artista, utilizando nuevamente la técnica del montaje, desplegó —junto a los altares— elementos que daban cuenta de sus modos de producción, como agujas de tejer y costureros propios de su temprano oficio de bordador. El artista recuerda que, cuando era niño, bordar era algo que se le prohibía porque no era considerado un “quehacer de varón”, situación por la cual muchas veces debía esconderse con pequeños retazos de tela e hilo para bordar: “tener que esconderme para bordar muchas veces resultaba en bordados toscos y tensos, me lastimaba los dedos con las agujas. Creo que eso marcó mi manera de bordar torcida que hasta hoy persiste”²⁸.

En la muestra, Aparecido dispuso los elementos propios de su oficio, acompañados con múltiples objetos como velas, una copa de cristal con la que tomaba caña Legui junto a su tía Teté —con quien vivió gran parte de su infancia en el campo de Sauce (provincia de Corrientes)—, una estampa del ángel custodio regalo de su madre, una libreta de su abuela con indicaciones para tejer una gorra de lana,

28. Aparecido (artista), entrevistado por Agustina Wetzel, 19 de julio de 2022.



un caballito rosa de plástico, una tarjeta de *freepass*/descuento para entrar a un boliche y una foto de la iglesia de Sauce. Este montaje de objetos contenía una narración directamente vinculada a las mujeres de su familia encargadas de su crianza en Sauce, así como guiños autobiográficos y literarios que con el tiempo continuaron apareciendo en su cuerpo de obra.

El rezo y la devoción a la Virgen de Itatí y a la Virgen del Carmen (patrona de Sauce), junto a la práctica del bordado, así como los cuentos de hadas y las leyendas populares propias de los espacios rurales, marcaron sus experiencias tempranas y el registro fantástico de su posterior obra. A estos elementos referenciados también se sumaron su fascinación por los dibujos de la revista *Fabulandia* y el visionado del programa televisivo *El Banquete Telemático* de Federico Klemm que se transmitía por el Canal 9 de aire en Sauce. Desde estos referentes, Aparecido produjo una serie de obras cuya metodología principal estaba atravesada por distintas operaciones de montaje a partir de las cuales entrecruza iconografías religiosas y populares, logrando una compleja identificación con representaciones que van desde El Gaucho Gil, San La Muerte, hasta la Difunta Correa y la cantante de cumbia tropical Gilda. A partir de montajes abigarrados de objetos encontrados en la vía pública, Aparecido produjo sus últimas obras (2016-2022): *collages*, instalaciones efímeras, banquetes, conjuros y amarres contruidos con materialidades pobres, provenientes en su mayoría de la basura, de la calle, de retazos guardados o regalos que sus amig*s le hacen, que él dispone luego en altares que construye sobre soportes como camperas, libros, cajas de perfume y gorras intervenidas.

La acción de bordar manualmente, central en su cuerpo de obra, involucra un saber hacer ligado a las genealogías familiares, a su convivencia con las mujeres que se encargaron de su crianza y educación. Es, por eso, un hacer que involucra comunidad, que involucra un ritmo anacrónico, inevitablemente lento, detallista, desacelerado y cuyo fin es comunitario, lo que contrasta con la modernidad y la distinción aristocrática del arte. En ese sentido, Lemus sostiene que:

Las manualidades, si pensamos en su irrelevancia para el sistema artístico, también comparten algunas de estas características. Existen reglas e intereses comunes en las personas que las realizan, exhiben un conjunto de códigos, transmitidos en comunidad que podemos emparentar con las capacidades relacionales de un contrapúblico y, también, implican desaceleración.²⁹

29. Lemus, "Omar Schirilo", 18.



La acción de bordar nos lleva a considerar la relación del artista con temporalidades alternativas a las normativas, de ahí que llamemos *liturgias torcidas* a esas formas queer de la temporalidad³⁰ presentes en su obra que, desde el arte, plantean formas de resistencia minúscula a los estados ansiosos y acelerados del neoliberalismo. Por montaje, Aparecido hace convivir imágenes y objetos que refuerzan sentimientos desencantados y aguafiestas que, lejos de prometer felicidad³¹, dan paso a discursividades conflictivas y afectos negativos asociados a la heteronorma y a la crueldad del neoliberalismo. Si los objetos de la felicidad, aunque múltiples, son muchas veces los mismos: el sueño de la noche de bodas, la pareja monógama-heterosexual, el trabajo estable, la casa propia, la reproducción, el cuidado de las infancias, la vejez compartida; Aparecido antepone, por medio de sus obras, una promesa de queer/*cuirizar* la felicidad, esto es, enrarecerla en todos sus contornos y líneas de proliferación hasta lograr que la palabra carezca de sentido, nublar su horizonte normativo produciendo una nueva imagen de antifelicidad.

La noción de temporalidad queer desarrollada por Jack Halberstam, nos permite explorar y analizar los usos del tiempo y del espacio que se desenvuelven, en estas obras de arte, en oposición a las instituciones de la familia, la heterosexualidad y la reproducción, así como también se desenvuelven de acuerdo a otras lógicas de localización, movimiento e identificación. En tal sentido, Halberstam señala que:

Los usos queer del tiempo y el espacio se desarrollan, al menos en parte, en oposición a las instituciones de la familia, la heterosexualidad y la reproducción. Si tratamos de concebir la homosexualidad como el resultado de extrañas temporalidades, imaginativos programas de vida y excéntricas prácticas económicas, separamos la homosexualidad de la identidad sexual y nos acercamos a la comprensión del comentario de Foucault en 'La amistad como forma de vida', según la cual 'la homosexualidad desafía a las personas como una 'forma de vida' más que como una forma de tener relaciones sexuales'. En la formulación radical de Foucault, las amistades queer, las redes queer y la existencia de estas relaciones en el espacio y en relación con el uso del tiempo marcan la particularidad y, de hecho, la amenaza percibida de la vida homosexual.³²

30. Jack Halberstam, *In a queer time and place: Transgender bodies, subcultural lives* (New York: NYU press, 2005); Elizabeth Freeman, *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories* (Durham: Duke University Press, 2010).

31. Sara Ahmed, *La promesa de la felicidad. Una crítica cultural al imperativo de la alegría* (Buenos Aires: Caja Negra, 2020).

32. Halberstam, *In a queer*, 4.



Los estudios queer dedicados a cuestiones del tiempo exploran las normas temporales i.e. *crono-normatividades*³³ que acompañan a la sexualidad y el género, lo que para Freeman configura “un modo de implantación, una técnica por medio de la cual fuerzas institucionales llegan a parecer hechos somáticos”³⁴, afirmando que los calendarios, las agendas, incluso los relojes, diseñan “formas de experiencia temporal que parecen naturales para aquellos que privilegian”³⁵. En particular, la autora vincula la noción de *crono-normatividad* a la temporalidad fomentada por el sistema capitalista, lo que es una noción del tiempo ligada a su uso para organizar los cuerpos humanos individuales hacia la máxima productividad.

En esa línea de discusiones, la noción de *liturgia torcida* busca atender a esas temporalidades queer que se singularizan en la obra de Aparecido, en su hacer barroco y desde-abajo, cercano a una metodología que se deslinda del calendario heteronormativo hegemónico y propone, en su lugar, una vivencia del tiempo queer, torcido, que opera por contraste a los tiempos del capitalismo tardío. Algo de su barroquismo reside allí, donde se guía por los tiempos del tráfico y pase de productos y marcas de imitación a través de países fronterizos (especialmente Paraguay y Brasil), que en su obra se singulariza en el uso de cajas y envoltorios de perfumes de imitación dentro de los que introduce altares y figuras religiosas, o en el uso de aguayos como trama donde sus santos reposan.

En la obra de Aparecido, el tiempo queer también se liga a los tiempos del bordado manual, lento y desacelerado; a los tiempos del *yire* y la recolección de residuos urbanos como bolsas de tiendas, estampitas, peluchitos, cintas, flores, recuperados en los espacios marginales y en los barrios que el artista habita; también se liga a los tiempos devocionales entre los pedidos y los cumplimientos de las promesas que l*s devot*s ofrecen a l*s sant*s populares. Lo torcido, entonces, resuena con un conjunto de estrategias queer que, en su obra, carnavalizan y dislocan el calendario litúrgico cis-heterosexual construyendo, en su lugar, modos de agenciamiento queer desde horizontes estético-políticos donde el montaje es siempre crucial. Esto lo vemos en su obra *Sagrado Corazón de Jesús*, tratándose de un reloj bordado con las letanías invertidas; operación a partir de la cual cambia el sentido asignado por el catolicismo a las oraciones, súplicas e invocaciones a Dios o a santos que l*s devot*s recitan y/o cantan de forma repetitiva. Esta operación de inversión es equiparable a los recorridos de los

33. Freeman, *Time Binds*, 3

34. Freeman, *Time Binds*, 3.

35. Freeman, *Time Binds*, 3.



círculos sagrados en el mundo andino, donde se camina o se saluda (o se *ch'alla*) en sentido contrario a las manecillas del reloj. Todos los gestos rituales andinos se hacen en el sentido inverso a la lecto-escritura castellana, lo que indica que, si se pensara en diagramar un libro, se tendría que componerlo al revés, de abajo a arriba y de derecha a izquierda³⁶.

Los relojes vuelven a introducirse en su altar *Virgencita Rambo con Sagrado Corazón Pagano* (ver figura 18) una obra que sustrae la docilidad característica asignada por el catolicismo a la Virgen María y le otorga, en su lugar, atributos cercanos a los lenguajes de la lucha, la resistencia y la rebelión al reunir la sagrada figura de María con la del Gaucho Gil y la de Rambo, tratándose en ambos casos de personajes que han resistido a las autoridades y a los poderes abusivos del Estado; el primero, es una figura de la religiosidad popular, objeto de devoción popular en Argentina, que muere resistiendo a las autoridades policiales para las que resultó objeto de una injusta persecución y hostigamiento constante y, el segundo, un personaje ficticio que huye y se esconde en las montañas de las autoridades a las que se enfrenta.

Figura 18. *Virgencita Rambo con Sagrado Corazón Pagano*



Fuente: Archivo personal del artista, Blas Aparecido.

36. Silvia Rivera-Cusicanqui, *Ch'ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores* (Buenos Aires: Tinta limón, 2010), 81.



En otros movimientos críticos, encontramos, en una de las caras laterales de su altar hecho en una caja de pinotea con clavos y tachuelas, una cruz que construye con un aguayo, insertando sobre la misma; una placa donde se lee la palabra *conducta* que sustrajo de una chaqueta policial (ver figura 19) o en su altar *Expedito Extraviado* (2016) (ver figura 20) donde vuelve a utilizar ornamentos de uniformes policiales y manoplas con púas, tratándose de materialidades con las que el artista problematiza, a partir de representaciones abigarradas, el difícil vínculo entre homosexualidad y Estado.

Figura 19. *Detalle de obra*



Fuente: archivo personal del artista, Blas Aparecido.

Figura 20. *Expedito extraviado* (2016)



Fuente: El Quiosquito, Galería de arte.



Estos gestos donde el artista monta emojis y una placa policial sobre una cruz de aguayo o cuando utiliza una manopla de púas sosteniendo un llavero de San Expedito, pueden leerse como contrapuntos estéticos que problematizan una maquinaria de fuerzas fascistas que bajo nociones como la de conducta, seguridad y normalidad despliegan sus sueños de exterminio³⁷ sobre los cuerpos cuya forma de desear y amar no se ajustan a las lógicas del capitalismo cis-hetero-centrado. Al respecto Giorgi afirma que:

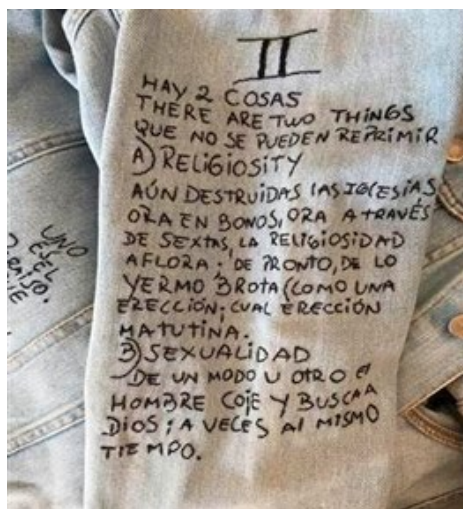
La imaginación y los lenguajes del exterminio como ‘guerra interna’ e ‘higiene social’ se juegan alrededor de la gestión de la ‘vida’ colectiva, entre lo biológico y lo social, entre lo natural y lo cultural, entre lo animal y lo humano —y que emergen, por lo tanto, en relación al universo biopolítico de la construcción de lo colectivo a partir del modelado de la ‘vida’ de los cuerpos y las poblaciones—.³⁸

Las consideraciones de Giorgi en torno a lo monstruoso permiten dar cuenta cómo el monstruo, históricamente, ha sido instrumento y objeto de un análisis privilegiado sobre los modos en que los textos, los imaginarios sociales y las culturas, trazan sus límites, inscriben sus exterioridades y moldean sus deseos y fobias. Así, estas obras parecen inscribir otros códigos de conducta que, por medio de lúdicas estrategias queer, torcidas y amaneradas, recobran por montaje potencias monstruosas que ponen en escena elementos capaces de torcer el significado disciplinario propio de las instituciones eclesiásticas y securitarias. Lo monstruoso se inscribe en estas obras allí donde, a partir del bordado manual, traza esos pespuntos, produciendo un lenguaje abigarrado que, mediante montajes extraños y temporalidades desaceleradas, inscriben otros umbrales de realidad de los cuerpos en conflicto con los regímenes autoritarios. Sus altares dan cuenta de formas alternativas de hacerse cuerpos, de llevar obras sobre los cuerpos, como se observa en su serie de altares portables que evocan textos del poeta argentino Vicente Luy (ver figura 21) o en sus gorras intervenidas que dislocan las clasificaciones y ponen en duda las convenciones tradicionales en torno a lo religioso, cuestionando la función del poder gubernamental sobre los cuerpos maricas, lo que se constata en el uso de placas policiales o manoplas con púas conviviendo con llaveros de santos y cruces católicas.

37. Gabriel Giorgi, *Sueños de exterminio: homosexualidad y representación en la literatura argentina contemporánea* (Rosario: Beatriz Viterbo editora, 2004).

38. Gabriel Giorgi, *Sueños de exterminio*, 10.

Figura 21. Detalle de altar portable sobre campera de jean con bordados del artista



Fuente: colección personal del artista, Blas Aparecido.



Agustina Gállego-Wetzel
Entre anticipaciones y futuridades

Si pensamos que los sueños de exterminio no son más que meras construcciones discursivas, sino formas del afecto social que apuntan directamente al cuerpo, intentando su corrección, higiene e inexistencia, los altares portables de Aparecido pueden leerse como unidades complejas que, a partir de materialidades plebeyas, reúnen histórica política, mariconería, amistad y formas de resistencia. Esto deja en evidencia a un tipo de respuesta en el terreno de las artes visuales al funcionamiento, aún presente, de discursos asociados a la transición democrática e instalados como una mácula conservadora que, bajo el lenguaje de “guerra interna” e “higiene social”, se juegan alrededor de la gestión de la “vida” colectiva. Al respecto, Muñoz advierte que los discursos de higiene traen emparejada la progresiva privatización y moralización de la sexualidad disidente ³⁹: esto es, su confinamiento a la pareja, al dormitorio y a la cama y su colaboración tácita con esa “higiene” que tanto Gutiérrez como Aparecido, interpelan en sus prácticas artísticas y militantes.

Esa “higiene” no constituye una mera limpieza racial y de clase, sino también una limpieza de corte moral donde las autoridades de la ciudad atacan frontalmente contra las formas de sexo público, contra los espacios que sostienen una sexualidad no normativa a partir de campañas de moralización y limpieza que afectan, en mayor proporción, a aquell*s miembr*s de las comunidades disidentes con

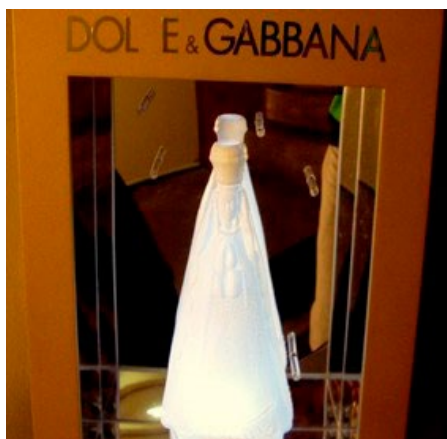
39. Muñoz, *Utopía Queer*.



menores deseos de practicar la extendida normalización (personas trans, trabajadoras sexuales, etc). Para Muñoz⁴⁰, la contracara de esos discursos moralistas e higienizadores son: “El triunfo de lo que Lisa Duggan ha llamado ‘homonormatividad’, esto es, la confección de una norma para las vidas ¿disidentes? En gran medida calcada por los constructos heteronormativos”⁴¹.

Otro aspecto que caracteriza el cuerpo de obra de Aparecido es su fetichismo por las marcas de imitación, lo cual mantiene una estrecha relación con la expansión territorial de mercados informales que reemplazan las grandes marcas por productos de imitación. Esto es un efecto de la cercanía de la provincia de Corrientes con los mercados informales brasileños y paraguayos de donde vienen la mayoría de estos objetos. El artista utiliza muchos de estos productos y sus embalajes como formas paródicas, tratándose de un universo narrativo donde lo religioso, lo popular y lo queer nuevamente se entremezclan por montaje. Así es como la Virgen de Itatí puede hacerse lugar dentro de una caja de perfume de imitación de Dolce & Gabbana (ver figura 22) encontrada en la basura, y la Virgen Stella Maris puede aparecer dentro de una caja de Jean Paul Gaultier (ver figura 23) fusionando a la patrona de los marinos con el ícono gay y diseñador de moda francés, cuya figura simbólica es asociada a la de una tripulación de marineros *twink*.

Figura 22. *Detalle de altar*



Fuente: archivo personal del artista, Blas Aparecido.

40. Muñoz, *Utopía Queer*.

41. Muñoz, *Utopía Queer*, 16.

Figura 23. *Detalle de altar*



Fuente: archivo personal del artista, Blas Aparecido.

A partir de estos montajes se expresa una vulnerabilidad ante la violencia ejercida por la propiedad, el mundo financiero y los mecanismos de dominación global. El gesto descolonizador aquí se inscribe cuando Aparecido resitúa estas imágenes en envoltorios capitalistas, consumistas y alienantes a los que la historia del capital los ha condenado: el liberalismo, el multiculturalismo estatal y del Banco Mundial, el reformismo, etc.⁴². Relocalizar estas imágenes permite ver las estructuras de lo heredado, tratándose de un gesto que nos lleva a reconocer qué es lo que tenemos de Europa en términos de colonialismo interno:

Es igual que desarmar, desarmar algo para saber cuál es su magia, pa' que no te hipnotice. Porque si no hacemos eso terminamos en el sonambulismo del consumo y de lo dado, en donde la libertad individual es la libertad de escoger entre Adidas y Calvin Klein: la libertad aparente del mercado. Se estrecha todo a unos niveles tan prosaicos que claro, ya no es libertad, es la cárcel del consumo, la adicción normalizada, ¿no ve?⁴³

Las imágenes que genera Aparecido deconstruyen las epistemologías colonizadoras y patriarcales en torno a la iconografía religiosa; reinventando estas figuras a partir de imaginaciones críticas ligadas al universo de lo queer y lo popular. Sus montajes se alinean así a una mecánica de la historia que, para la vanguardia,

42. Rivera Cusicanqui, *Ch'ixinakax utxiwa*, 144.

43. Rivera Cusicanqui, *Ch'ixinakax utxiwa*, 146.





constituyó una operación necesaria con la que reutilizar, recomponer, ensamblar y asociar distintos fragmentos del mundo material, así como un modo de expandir los límites del descontento con el optimismo ilustrado mediante la combinación extraña de elementos incongruentes. Esto da paso a una serie de imágenes que parten de relaciones inesperadas entre opuestos, produciendo organizaciones impuras que no reniegan la cultura de masas, el arte popular y los signos de élite, sino que, más bien, los toman e imponen otros sentidos abigarrados y *ch'ixi*. En ese sentido, Cusicanqui dirá que:

Lo *ch'ixi* conjuga el mundo con su opuesto y plantea la coexistencia en paralelo de múltiples diferencias culturales que no se funden, sino que antagonizan o se complementan. Cada una se reproduce a sí misma desde la profundidad del pasado y se relaciona con las otras de forma contenciosa.⁴⁴

Se trata, entonces, de una condición *ch'ixi* de su práctica artística; a saber, una espiritualidad ligada al *quantum* de la vida material: la producción de bienes, la fertilidad de la tierra, las ofrendas, la reciprocidad⁴⁵. Estas prácticas encarnan nuevas formas de hacer y de pensar, de ordenar y de nombrar lo real. La vida en las comunidades, la vida de la calle, la vida de las vecindades barriales, las redes de ayuda mutua y organización para resistir los avances del poder y las crisis del mercado, pueden iluminar el *ethos* de sus procesos metodológicos *ch'ixi* y multifacéticos.

La potencia de la obra de Aparecido se encuentra allí donde logra traducir los valores dominantes y tradicionales como la religión y la política a través del quiebre, la mixtura y extravagancia de sentidos y materialidades. Sus obras reutilizan lo residual, lo insignificante, los objetos que encontramos en los márgenes de las ciudades (territorios baldíos, calles de tierra, rutas nacionales y orillas) “tensionando lo bello y lo ridículamente extravagante, moviéndose entre el arte y la artesanía, entre el esplendor de lo seriado y el culto a lo único”⁴⁶. De este modo, sus obras reactualizan lo barroco en una liturgia torcida, donde la fiesta de lo afectivo, por intermediación de lo religioso y lo popular, se hace lugar a través de un preciosismo de ensamblajes abigarrados e infinitos de objetos provenientes de lugares heterotópicos, generados en espacios de alteridad y homoerotismo.

44. Rivera Cusicanqui, *Ch'ixinakax utxiwa*, 70.

45. Denise Arnold, Juan de Dios Yapita y Elvira Espejo, *Hilos sueltos: los Andes desde el textil* (La paz: ILCA-Plural, 2007).

46. Lemus, “Omar Schirilo”.



En sus obras tienen lugar los restos degradados, incompletos, desintegrados de las urbes, de sus márgenes y edificaciones homo eróticas, lo que es una operación que revalida el poder de los espacios marginales y del *yire*, como método que implica deambular por espacios públicos urbanos, a pie o en automóvil, en busca de sexo, lo que en el caso de Aparecido resulta en una búsqueda de objetos que luego ensambla en sus obras. Así, sus obras ofrecen una alternativa, en el terreno de la cultura visual, al problema de la configuración de lazos sociales estructurante del sistema neoliberal y hetero-centrado, a la vez que revive esas semillas anticipatorias de lo queer presentes en la escena del arte correntino del pasado, poniendo en escena sentimientos aguafiestas y conflictivos que destacan la persistencia de los lenguajes de exterminio y horror en la esfera pública. El tiempo queer, anacrónico y el montaje abigarrado producen, mediante la invención y el reciclaje, imágenes que tensan las relaciones con el pasado y el conflictivo vínculo entre homosexualidad y Estado, donde los trabajos manual y artesanal —por su inherente subalternidad— conlleva en su seno una relación crítica con la autoridad y con la productividad neoliberal.

Consideraciones finales

En este artículo hemos analizado una serie de prácticas artísticas por medio de las cuales lo queer se inscribe en el lenguaje de estos artistas. La noción de eroticidad, elaborada por el autor cordobés Alberto Beto Canseco (2017), nos sirvió para abordar el vínculo entre cuerpo y mundo en la obra de Juan Ramón Gutiérrez. Por su parte, los aportes que Halberstam analiza en relación a la temporalidad queer, junto a los de Elizabeth Freeman en torno a la *crononormatividad*, permitieron analizar las representaciones vinculadas al tiempo en las obras de Blas Aparecido. El tiempo en su obra aparece invertido y rodeado de signos que ponen en tensión los imperativos de control y administración de la conducta y la vida.

En términos enunciativos, la temprana obra de Gutiérrez apela a agenciar cuerpos no reconocidos, incoherentes, indeseables, candidat*s a correcciones, cuerpos que reúnen historias colectivas de lucha y resistencia, cuerpos que cancelan linajes y en los que el tiempo se anuda de modo improductivo. En su obra tienen lugar lúmpenes, exhibicionistas, trabajador*s sexuales, *vedettes*, actrices porno, vagabundos, en un momento histórico todavía marcado por la transición democrática y en el contexto de una ciudad afectada y atravesada por la moral eclesiástica y la disciplina conservadora. En este remanente biopolítico, el cuerpo homosexual



—como *interrupción*— adquiere sentido político, inquieta, interpela —como vimos en la crónica que abre el apartado de Gutiérrez— y, por eso mismo, está sujeto al silencio y al borramiento en la historia cultural y erótica de la región. Ante su trayectoria que alterna entre ilegibilidad, ocultamiento y censura, se hace necesario atender a las operaciones de desajuste y contrabando con las que el artista ha operado en un contexto manifiestamente hostil para las disidencias sexuales. La inscripción de eroticidades en su obra y su posibilidad de aparición dentro de los escenarios institucionales de la ciudad de Corrientes, abren paso a modos de desarmar, por medio de gestos rosa, la crudeza de los proyectos normativos ligados a las instituciones artísticas, que se instalan definiendo y administrando los cuerpos, sexualidades y géneros legibles, erotizables, coherentes y futurizables, de los que no.

Por su parte, la potencia de la obra de Aparecido se encuentra allí donde revive las semillas que las disidencias han implantado en la región, dando cuenta a partir de intervenciones lúcidas de montaje que, los lenguajes de exterminio característicos de la dictadura cívico-militar-ecclesiástico-empresarial, continúan presentes a partir de lenguajes securitarios e higiénicos que señalan a las vidas consideradas torcidas e incoherentes por la cisheteronorma. En su metodología que combina montaje, reciclaje y bordado, introduce formas del tiempo queer que no son lineales, ni productivas, ni responden a una autoridad. En el lugar del tiempo reglado, encontramos movimientos cortos, no grandes trazos como en la pintura, sino pequeñas reuniones tímidas, mestizas y abigarradas que, por medio de la acumulación inacabada de objetos desechados y efímeros, y con el *collage* como medio, ubican su obra en diálogo con una forma de liturgia que aquí entendemos como queer, amanerada y torcida en la medida en que rompe con los usos tradicionales de las iconografías eclesiásticas.

Contrabandistas de distintas épocas, ambos artistas, introducen escenas conflictivas. Los cuerpos voluptuosos y excitados de Gutiérrez, buscan placer sexual en medio de figuras mitológicas, apelando a la fantasía, mientras que Aparecido reinserta vírgenes en materialidades residuales y productos de imitación de grandes marcas, riéndose una vez más de las cuentas economías neoliberales.

Al estudiar estas producciones estéticas, nos ubicamos en cercanía a artistas y prácticas que cultivan formas de vida y de expresión disidentes en distintos momentos históricos. La reproducción de la disidencia sexual aquí no opera por la vía de la procreación, la adopción y la formación de familias nucleares más o



menos convencionales, sino por el sostén activo de un mecanismo de transmisión cultural que funda linajes e inicia tradiciones a partir de alianzas y solidaridades maricas. De allí que nuestro artículo se esfuerce en ir tras las anticipaciones y futuridades que las disidencias sexuales han dejado en el terreno de las artes visuales de la provincia de Corrientes, ya que es a partir de esos desplazamientos, donde podemos rescatar las huellas utópicas del pasado queer. En este sentido, los desarrollos de Muñoz son de extrema importancia para pensar cómo se inscriben las tradiciones y cómo se sostiene hacia el futuro una cultura de las disidencias sexuales que se reproduce por fuera de las coordenadas hetero-normadas, apostando a explorar en el pasado aquellos “rastros de utopía”⁴⁷ que puedan ayudarnos a escapar del pantano normalizado del presente⁴⁸ y a imaginar un futuro de emancipación.

Bibliografía

- [1] Ahmed, Sara. *La promesa de la felicidad. Una crítica cultural al imperativo de la alegría*. Buenos Aires: Caja Negra, 2020.
- [2] Arnold, Denisee, Juan de Dios Yapita y Elvira Espejo. *Hilos sueltos: los Andes desde el textil*. La paz: ILCA-Plural, 2007.
- [3] Butler, Judith. *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós, 2006.
- [4] Butler, Judith. “Performatividad, precariedad y políticas sexuales”. *AIBR: Revista de Antropología Iberoamericana*, no. 4/3 (2009): 321-336. <https://www.redalyc.org/pdf/623/62312914003.pdf>
- [5] Butler, Judith. *Dar cuenta de sí mismo. Violencia ética y responsabilidad*. Buenos Aires: Amorrortu, 2009.
- [6] Canseco, Alberto. *Eroticidades precarias: la ontología corporal de Judith Butler*. Córdoba: Asentamiento Fernseh, 2017.
- [7] Dressen, Anne, Teresa Grandas y Paul B. Preciado. *La pasión según Carol Rama*. Barcelona: MACBA, 2014.
- [8] Freeman, Elizabeth. *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories*. Durham: Duke University Press, 2010.
- [9] Giorgi, Gabriel. *Sueños de exterminio: homosexualidad y representación en la literatura argentina contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo editora, 2004.
- [10] Gumier Maier, Jorge. *Algunos Textos*. Buenos Aires: Caracol ediciones, 2022.

47. Muñoz, *Utopía Queer*, 2020.

48. Mariano López Seoane, *Dónde está el peligro. Estéticas de la disidencia sexual* (Buenos Aires: Beatriz Viterbo editora, 2023), 23.



- [11] Halberstam, Jack. *In a queer time and place: Transgender bodies, subcultural lives*. New York: NYU press, 2005.
- [12] Lemus, Francisco. “¡Arte light, arte rosa, arte marica! Reapropiaciones poéticas en el arte argentino de los años noventa como formas de resistencia”. *Revista Cambia* vol. 1, no. 1 (2015): 117-132. <https://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/103183>
- [13] Lemus, Francisco. “Omar Schirilo: artesano de la alegría”. *El banquete de los dioses. Revista de filosofía y teoría política contemporánea* vol. 5, no. 7 (2016): 10-36.
- [14] Lischinsky, Norberto. “La camiseta pornográfica de Juan Gutiérrez”, en *Confesiones Marginales, Diario Época*, 16 de enero de 1986.
- [15] López Seoane, Mariano. *Dónde está el peligro. Estéticas de la disidencia sexual*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo editora, 2023.
- [16] Muñoz, José-Esteban. *Utopía Queer. El entonces y allí de la futuridad antinormativa*. Argentina: Caja Negra, 2020.
- [17] Pollock, Griselda. *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires: Fiordo, 2013.
- [18] Rivera-Cusicanqui, Silvia. *Ch'ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta limón, 2010.

