



## **Peste rosa, arte rosa: aids e crítica de arte desde a Argentina**

### ***Pink plague, pink art: AIDS and art criticism from Argentina***

**Ricardo Henrique Ayres Alves**

Universidade Federal de Pelotas – UFPel

ORCID: 0000-0002-4021-9168

#### **Resumo**

O presente artigo explora a adjetivação de um grupo de artistas argentinos vinculados ao Centro Cultural Ricardo Rojas no final dos anos 1980 e início dos 1990 a partir do termo arte rosa. Por meio de pesquisa bibliográfica, foi analisada a condição pejorativa da expressão, discutida a partir de sua relação com o feminino, a homossexualidade masculina e a aids – chamada quando de seu surgimento também de peste rosa –, assim como sua relação com a noção de arte light, desenvolvida pela crítica de arte argentina como um rótulo pejorativo para o referido conjunto de artistas.

#### **Palavras-chaves**

Crítica de arte. Aids. Peste rosa. Arte rosa. Arte argentina.

#### **Abstract**

*This article explores the use of the term pink art to define a group of argentinian artists related to the Centro Cultural Ricardo Rojas in the late 1980s and early 1990s. Through bibliographical research, the pejorative condition of the expression was analyzed and discussed from its relation with the notion of feminine, the male homosexuality and the AIDS – also called the pink plague when it appeared –, as well as its relation with the notion of light art, developed by art critics as a pejorative label for this group of artists.*

#### **Keywords**

*Art criticism. AIDS. Pink Plague. Pink art. Argentinian art.*

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

## Introdução

Em *Poder Falar – uma autoficção* (2021), filme de Evandro Manchini, o autor e ator constrói uma narrativa que parte de um episódio em particular: a descoberta da soropositividade no dia de seu aniversário. A autoficcionalidade, ressaltada no subtítulo da obra, se sustenta na delicada tensão entre as imagens de arquivo de aniversários do cineasta quando criança e uma série de ações que ele realiza em um espaço fechado, interagindo com projeções, iluminação e outros recursos. Se por um lado suas imagens infantis assinalam a presença de uma escrita sobre si, outros momentos do vídeo introduzem aspectos externos à uma narrativa pessoal, como algumas falas de Herbert Daniel (2018), que são reproduzidas pelo artista.

A presença de Daniel, escritor e importante ativista também na resposta à aids no Brasil, tanto em texto como em imagem projetada em dado momento do filme, introduz uma grande diferença de tempo e contexto no que diz respeito ao viver com o HIV. As mudanças ocorridas desde a identificação do vírus até a atualidade são comentadas por Manchini, que discorre sobre como, com o tratamento adequado, uma pessoa que vive com o HIV não desenvolve aids, tornando-se inclusive incapaz de transmitir o vírus, pois sua carga viral se torna indetectável. Dessa forma, o aforisma *indetectável = intransmissível* despontaria como uma realidade contemporânea da doença muito distante da sua interpretação como uma sentença de morte vigente em parte das duas últimas décadas do fim do século XX. Constata-se então que, apesar do mesmo diagnóstico e da posição ativista compartilhada por Daniel e Manchini, suas realidades são separadas temporalmente por essa grande mudança no horizonte da moléstia.

Nesse sentido, é possível afirmar que, a partir da metade da década de 1990, os medicamentos antirretrovirais transformaram progressivamente o paradigma da doença, um importante acontecimento que, infelizmente, ocorreu após a perda de muitas vidas. Além de Daniel, outras dessas perdas também são lembradas, evocadas no trabalho por partes de seus nomes e sobrenomes que surgem em projeções, como Cazuzza, Caio Fernando Abreu, Sandra Bréa, Lauro Corona e Marlon Riggs: uma importante seleção que indica o impacto da moléstia a partir de alguns casos pontuais, mas de grande visibilidade por se tratar de pessoas públicas.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

Assim, se um dos temas que atravessa a autoficção de Manchini é destacar a mudança de paradigma da enfermidade, tal posição está diretamente vinculada ao desejo de informar sobre essas transformações ao seu público interlocutor, destacando como, atualmente, com os avanços na área da saúde, a maior dificuldade encontrada pelas pessoas que vivem com o HIV pode ser o preconceito. Nesse sentido, a resposta ao HIV e à aids opera por uma dupla via: informar as pessoas sobre o tratamento, que no Brasil está disponível gratuita e exclusivamente pelo Sistema Único de Saúde (SUS), e desconstruir os diversos estigmas e preconceitos ligados à enfermidade.

A iniciativa do cineasta se inscreve em uma perspectiva que acompanhou a síndrome desde o seu surgimento, com diversos artistas atuando em uma resposta à enfermidade, muitas vezes de maneira colaborativa e por meio de coletivos artísticos e ativistas. E é a partir de uma iconografia particularmente característica de tais grupos que gostaria de destacar uma forma geométrica de fundamental importância para a história da arte e do HIV/aids que está presente no filme.

Em algumas cenas, Manchini aparece com um chapéu de aniversário rosa. Na primeira ocorrência, inclinado à direita, o objeto adorna sua cabeça apontando para a margem superior do plano, enquanto seus cabelos descoloridos cercam e adornam o acessório. Enxergamos seu rosto de frente, em um plano que corta o corpo um pouco abaixo da altura dos ombros. O chapéu forma uma imagem quase plana, bidimensional, apesar de sua natureza cônica: um triângulo rosa que se destaca na composição por seu vibrante matiz. Em outro momento, em uma configuração parecida, com a cabeça inclinada, a base do triângulo está disposta na horizontal, e uma intensa luz se projeta sobre ele, destacando ainda mais sua forma. É possível dizer que o corpo se inclina para que o triângulo ganhe destaque pelo seu alinhamento com o horizonte, o que, junto à iluminação, lhe confere uma atenção privilegiada.

A presença desse elemento não é gratuita, e evoca uma série de outras iniciativas artísticas e ativistas que inscrevem o triângulo rosa como elemento da visualidade ligado à crise da aids e seus desdobramentos. De uma origem que assinala o preconceito e o extermínio, sua apropriação em um momento posterior o inscreve de maneira incontornável em uma visualidade engajada, compartilhada por diversos artistas ao redor do mundo a partir, principalmente, do contexto estadunidense.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

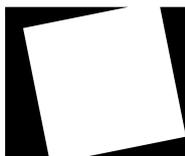
## Triângulo rosa, peste rosa

O triângulo rosa invertido, ou seja, com a ponta para baixo, é um elemento que surge como um símbolo para identificar homossexuais no contexto da perseguição do regime nazista. Como indica Christopher Reed (2011), existia nos campos de concentração um padrão de códigos fixado aos uniformes dos prisioneiros que permitiam sua rotulação. Um dos principais elementos eram os triângulos invertidos, no qual o rosa identificava os homossexuais masculinos, uma categoria dentre outras, como os imigrantes, identificados pelo azul, e os criminosos, marcados com o verde. No caso de tais sujeitos serem judeus, um triângulo amarelo era colocado atrás deste, sugerindo o formato de uma estrela de Davi, o que era apenas uma das variações possíveis para tais símbolos de identificação.

Ao contextualizar o triângulo rosa, Andy Campbell (2019) discorre sobre a ascensão de Adolf Hitler e a intensificação da perseguição a gays, lésbicas e pessoas transgênero, afirmando que aproximadamente 100.000 homens foram presos por conduta homossexual, sendo muitos deles enviados para campos de concentração, onde recebiam o símbolo como uma identificação elaborada a partir de seu comportamento sexual. Segundo o autor, mulheres lésbicas recebiam um triângulo preto, símbolo de mulheres antissociais ou indolentes. O autor também afirma que, devido à ligação de tal símbolo com esse violento contexto, quando movimentos da liberação gay nos EUA se apropriaram do triângulo rosa, houve certo incômodo. Por fim, Campbell destaca que foi a partir do icônico design do coletivo *Silence = Death* que o triângulo rosa se estabeleceu como um signo de resistência.

Reed (2011) também comenta esse mesmo episódio sem citar, contudo, o nome do coletivo, discorrendo sobre o triângulo rosa no contexto do ativismo de resposta à aids na década de 1980 nos EUA e mencionando o cartaz como um dos antecedentes da criação do coletivo *ACT-UP*. Segundo ele, a peça foi produzida por seis ativistas, e fixada nos arredores do centro de Manhattan. O cartaz é descrito como uma composição com o fundo preto, um triângulo rosa apontado para cima ao centro, e abaixo dele, em uma fonte sem serifas, o título *Silence = Death*, uma clara oposição ao silêncio governamental sobre a enfermidade, que conclamava a necessidade de debate sobre esta. Merece destaque nessa narrativa a inversão do triângulo, aspecto formal que estabelece uma declinação ao uso da forma no contexto nazista.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

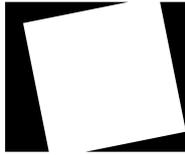
É no livro de um dos membros desse coletivo que descobrimos mais informações sobre esse importante episódio. Avram Finkelstein (2018), artista e ativista que esteve envolvido na gênese e desenvolvimento de vários coletivos atuantes na resposta à crise da aids nos EUA, procura contar a história de tais movimentos em seu país tendo como ponto de partida os bastidores da criação do cartaz *Silence = Death* (1987). Descobrimos, em seu texto, informações importantes como o nome exato do grupo, *The Silence = Death Project*, o que é bastante importante, tendo em vista que Finkelstein procura construir um testemunho e se contrapõe aos discursos sobre a história da arte, da aids e do ativismo nos EUA, que muitas vezes ignora informações importantes, sendo essa a motivação para que ele escrevesse sua obra.

O design elaborado pelo grupo formado por Finkelstein, Charles Kreloff, Jorge Socarrás, Brian Howard, Chris Lione e Oliver Johnston foi criado apenas algumas semanas antes do surgimento do coletivo *AIDS Coalition to Unleash Power*, o *ACT-UP*, em 1987, para o qual foram cedidos os direitos do cartaz. A partir da atuação do *ACT-UP* e do *Gran Fury*, outro coletivo fundado em 1988 como uma espécie de grupo de trabalho dedicado ao design e à visualidade do *ACT-UP*, do qual Finkelstein também é membro fundador, o símbolo do triângulo rosa se tornou um sinônimo de resposta à aids, estando presente em campanhas, obras de arte e diversas peças gráficas.

Caberia destacar entre essas referências a importante instalação do *ACT-UP*, *Let the Record Show...* (1987), que justapõe referências ao nazismo junto às mensagens de resposta à aids, instalada no *New Museum of Contemporary Art* em Nova York, assim como *Homosexual Holocaust*, *Study for Pink Triangle Torture* (1989), de Judy Chicago, que também realiza essa aproximação entre a crise da aids e o holocausto. Além disso, é importante destacar diversos trabalhos de Keith Haring (1958–1990), que incorporou o slogan e o triângulo rosa em diferentes combinações e obras como *Ignorance = Fear* (1989) e *Silence = Death* (1989), materiais que foram produzidos no mesmo período em que o símbolo percorria o mundo a partir da atuação do *ACT-UP* por meio de suas filiais em diferentes países.

É importante ainda mencionar o *Homomonument* (1987) de Karin Daan, instalado na cidade de Amsterdam, Holanda, um memorial construído de forma horizontal, contando com três triângulos em granito rosa, cuja disposição sugere a forma de outro triângulo, distanciando-se

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

da especificidade da aids e referindo-se aos movimentos de diferença sexual e de gênero em sentido mais amplo ao homenagear os sujeitos dissidentes do sistema de sexo/gênero que morreram em decorrência da perseguição nazista. A partir de obras como essas, é possível afirmar que o triângulo rosa seguiu sendo um símbolo tanto da resposta à aids quanto da diferença sexual e de gênero.

Em uma perspectiva analítica, podemos dissecar tal símbolo em dois componentes básicos da linguagem visual: sua forma, o triângulo, e sua cor, o rosa. Quando isoladas, a forma e a cor exercem diferentes relações com as questões da dissidência sexual e de gênero, tendo em vista que a forma do triângulo não possui particular significado, diferentemente do caso da cor rosa, muito próxima da cultura gay, sendo particularmente reconhecida na atualidade por sua associação com o feminino em oposição com a associação do azul ao masculino.

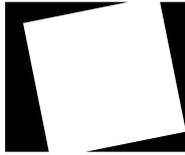
Basta olhar para brinquedos infantis e produtos de higiene generificados para identificar a hegemonia do azul como uma cor masculina e do rosa como uma cor feminina. Procurando discutir essa binaridade cromática que reforça a binaridade de gênero, ambas artificiais e complementares, o pesquisador e artista João Paulo Baliscai (2020) propõe uma abordagem que discute a história do uso das cores azul e rosa enquanto pedagogias de gênero e sexualidade, percorrendo diferentes artefatos culturais e privilegiando exemplos artísticos tanto no que diz respeito à história dos usos de tais cores, quanto aos comentários sobre artistas contemporâneos que produzem imagens que questionam tal padronização.

Baliscai (2020, p. 225) evidencia suas intenções ao afirmar que:

mais do que localizar marcos históricos que justifiquem a associação feita entre rosa e feminilidade e azul e masculinidade, buscamos demonstrar, ao longo do texto, que o uso generificado das cores é uma construção social, portanto, passível de questionamento.

Apesar de tal afirmação, sua investigação indica uma mudança importante ao demonstrar uma verdadeira inversão que ocorre a partir de algum momento localizado entre os séculos XIX e XX, quando o rosa, associado costumeiramente aos meninos, e o azul, às meninas, invertem progressivamente suas posições, passando a representarem o gênero oposto.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

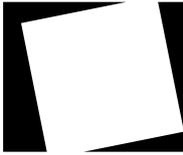
e-ISSN: 2179-8001

Tendo como ponto de partida as declarações estapafúrdias da ex-Ministra da Mulher, da Família e dos Direitos Humanos Damares Alves sobre o uso das cores por crianças, quando assumiu seu cargo público em 2 de janeiro de 2019, é a partir da relação com a infância que Baliscei apresenta seus exemplos. Para contextualizar as alterações na paleta das cores generificadas, o pesquisador discorre sobre alguns episódios e simbologias, como o uso majoritário do branco para roupas infantis nos séculos XVII e XVIII, assim como o uso do rosa para meninos e do azul para meninas que se inicia já no século XVII. O rosa seria uma decorrência do vermelho utilizado por homens adultos, que significaria força e determinação. Sendo o rosa um tipo de vermelho mais claro, seu uso pareceria lógico para os meninos. Por sua vez, o azul, considerado leve e delicado, era indicado às mulheres também em razão da iconografia cristã, na qual o azul era a cor das vestes de Maria, mãe de Jesus. Já Cristo é costumeiramente aproximado dos tons avermelhados, que metaforicamente sugerem o derramamento de seu sangue, ou seja, o seu sacrifício pela humanidade. Segundo Baliscei (2020, p. 230), tal paradigma é alterado na direção de sua inversão por uma série de razões diversas:

(...) as mudanças de significados atribuídos ao rosa e azul tem como marca o século XX e podem ser justificadas, dentre tantos motivos, pela influência de ícones populares, pela expansão do consumismo, por estratégias publicitárias e por disputas entre movimentos sociais e grupos religiosos com convicções e defesas conflitantes entre si. Juntos, esses e outros fatores culturais contribuíram para que tais cores fossem, paulatinamente, vinculadas aos corpos, produtos e identidades femininas e masculinas, e para que exercessem pedagogias de gênero e sexualidade diferentes daquelas estabelecidas pela iconografia cristã.

Ainda que não se debruce sobre esse tema com profundidade, algumas considerações do pesquisador nos permitem entender que a necessidade de diferenciar meninos de meninas é uma decorrência direta da própria construção do conceito de heterossexualidade e, logo, de seu par, a homossexualidade, que datam do século XIX (Rubin, 2017). Por esse motivo, os meninos não poderiam possuir nenhum traço feminilizante, o que, dentre outros elementos visuais, ao longo do século XX, poderia ser caracterizado pela presença da cor rosa. A associação de tal cor ao feminino é discutida pelo autor a partir de elementos como o conceito de *pinkification* de Jo B. Paoletti, processo que ocorre no século XX associando a cor às meninas, a partir do qual podem ser pensadas contribuições como as da ex-primeira-dama dos EUA Mamie Eisenhower,

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

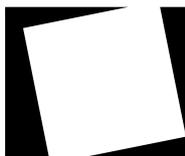
entusiasta do rosa, e mesmo da boneca Barbie, criada por Ruth Handler, assim como uma série de campanhas publicitárias. Em outra direção, desde o final do século XIX, o azul foi progressivamente se aproximando da masculinidade a partir da sua associação com as calças jeans, inicialmente uma indumentária utilizada por homens trabalhadores.

Além de citar o uso do rosa nos campos de concentração nazistas como indicativos da homossexualidade, Baliscai traz informações sobre a recusa de meninos em idade escolar em se identificarem com o rosa, cor feminilizante que associam com a homossexualidade. Nesse sentido, tal cor pode assumir conotações negativas ou afirmativas quando referente a homens gays que se distanciam da performatividade masculina hegemônica, tendo em vista que a interpretação do rosa como cor ligada a tais sujeitos pode ser baseada na perspectiva de que, em uma sociedade binária regida pelo sistema de sexo/gênero (Rubin, 2017), o que não é masculino se relaciona com o feminino. Nesse sentido, o que é associado à cultura gay pode ser tingido por tons de rosa.

A identificação do vírus HIV ocorre em 1981 nos Estados Unidos em alguns homens homossexuais, e mesmo que com o tempo a epidemia tenha atingido os mais diferentes grupos e sujeitos, essa relação estreita entre homossexualidade e aids se manteve. Para o historiador da arte e ativista Douglas Crimp (2004), são os movimentos de dissidência de gênero e sexualidade – na época intitulados como movimento gay –, que assumem para si a responsabilidade sobre a enfermidade, enquanto outros setores da sociedade ignoravam a crise da aids. É interessante perceber essa perspectiva a partir da constatação de que as organizações de resposta à aids geralmente estavam vinculadas a esses movimentos, mas que atendiam todo o tipo de pessoa.

Para além da apurada consideração de Crimp, que destaca a importância desses movimentos, inscrevendo-as na relação entre a aids e a cultura gay, é necessário compreender, como aponta Susan Sontag (2007), que o poder estigmatizador da enfermidade está não só atrelado ao sofrimento que ela causava, mas dependia em grande parte da sua associação com a prática sexual, e especialmente o sexo homoerótico, considerado antinatural. Dessa forma, entre diferentes nomenclaturas utilizadas de maneira bastante pejorativa, podemos destacar termos como câncer gay, peste gay ou peste rosa, e aqui a cor aparece justamente como a identificação de uma doença associada a um grupo particular, os homossexuais.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

Apesar do desuso de tais termos na atualidade, eventualmente eles podem ser evocados, assim como a associação sinônima entre HIV/ aids e homossexualidade. Olhar para o passado e perceber o uso de tais expressões pode causar desconforto, chamando a atenção pelos preconceitos existentes em outras épocas. Um olhar mais atento para a arte e a crítica de arte argentina no final dos anos 1980 e início dos 1990, realizado por alguns estudiosos na contemporaneidade, indica algo que se inscreve nesse horizonte, pois o termo arte rosa aparece como uma forma de demérito e depreciação de um grupo de artistas vinculados às dissidências de gênero e sexualidade e à aids que atuaram entre as décadas de 1980 e 1990 em Buenos Aires.

### **A arte rosa e a crítica de arte na Argentina**

Assim como no Brasil, a aids se desenvolve na Argentina em um contexto político bastante específico: na mesma década em que a doença surgia nos países e os casos aumentavam, simultaneamente as nações abandonavam seus últimos regimes ditatoriais. No entanto, além das diferenças contextuais para o reestabelecimento da democracia, no que diz respeito à relação entre a aids e as artes visuais, também existem particularidades nas duas nações. No Brasil a historiografia sobre o tema é bastante fragmentária (Alves, 2020), com poucos estudos específicos quanto ao tópico. Em análises críticas do trabalho de alguns artistas, existem comentários sobre o assunto, mas costumeiramente eles não são aproximados de seus pares, o que impede a construção de um panorama mais amplo, entendendo então a enfermidade como um tópico particular na produção de determinado artista. No contexto argentino são mais numerosos os estudos e pesquisadores envolvidos com a temática, e parece existir uma abordagem historiográfica que, ao estabelecer relações entre os diferentes artistas, demonstra com maior profundidade e clareza a importância da questão para a arte contemporânea no país. São exemplos de tal perspectiva trabalhos como os de Francisco Lemus (2022a; 2022b; 2021a; 2021b; 2015a; 2015b; 2014), María Laura Rosa (2015; 2008; 2006); Antonio A. Caballero-Gálvez (2020; 2019), Alicia Vaggione (2021; 2019) e Marina Suárez (2021; 2018).

Nesses textos existe menção à aids como peste rosa (Caballero-Gálvez, 2020; Lemus, 2015b), e alguns deles debatem o motivo de tal alcunha. Lemus (2021a; 2022b) afirma que o termo rosa está associado à cor rosada dos sarcomas de Kaposi, um câncer recorrente em pessoas que desenvolviam aids, enquanto Suárez (2021) aproxima os termos

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

câncer gay e peste rosa como sinônimos, evidenciando sua associação com a homossexualidade.

A grande maioria das investigações desenvolvidas por esses autores tem como foco o circuito de Buenos Aires, abordando artistas e eventos que ocorrem em um tempo e espaço próximos. Um exemplo é o fato de que, em boa parte das narrativas sobre a arte e a aids no contexto portenho, se destaca um local em particular, a Galeria do Centro Cultural Ricardo Rojas, um órgão de extensão universitária da *Universidad de Buenos Aires (UBA)*:

En 1989, Gumier Maier fue el encargado de la dirección del Centro Cultural Ricardo Rojas, más conocido como «El Rojas», que se convirtió en uno de los espacios más representativos del underground porteño, un espacio de crítica y reflexión de la contracultura artística local. La mayoría de los/as artistas expuestos trabajaban temas de disidencia sexual, así como de VIH/sida. Entre ellos/as se encontraban el mismo Jorge Gumier Maier, Marcelo Pombo, Omar Schiliro, Feliciano Centurión, Cristina Schiavi, Ariadna Pastorini, Benito Laren, Fernanda Laguna, Román Vitali, José Garófalo, Sabastián Gordín o Alejandro Kuropatwa (Caballero-Gálvez, 2019, p. 158-159).<sup>2</sup>

É importante destacar que, antes de gerenciar o espaço, o também artista Jorge Gumier Maier esteve ligado ao *Grupo de Acción Gay (GAG)*, importante movimento de liberação sexual e de resposta à aids. Ainda segundo Caballero-Gálvez (2019), Gumier Maier encabeçava o grupo junto ao também artista Marcelo Pombo entre 1984 e 1985, que trabalhava com outros artistas e ativistas como Carlos R. Luis, Oscar Gómez, Julio Olmos, Gustavo Gelmi, Facundo Montenegro e Alejandro Kantemiroff. Sob sua gestão, o Rojas funcionou como um espaço de experimentação e exercício de liberdade artística, operando em uma articulação com o contexto do *underground* ao mesmo tempo em que promoveu visibilidade e certa institucionalização para tais artistas.

Boa parte da bibliografia que versa sobre a doença orbita o Rojas em algum sentido, definindo não apenas o lugar e as exposições que ali

2 Em 1989, Gumier Maier assumiu a direção do Centro Cultural Ricardo Rojas, mais conhecido como “El Rojas”, que se tornou um dos espaços mais representativos do *underground* de Buenos Aires, um espaço de crítica e reflexão da contracultura artística local. A maioria dos artistas expostos trabalhavam temas de dissidência sexual, bem como o HIV/aids. Entre eles estavam o próprio Jorge Gumier Maier, Marcelo Pombo, Omar Schiliro, Feliciano Centurión, Cristina Schiavi, Ariadna Pastorini, Benito Laren, Fernanda Laguna, Román Vitali, José Garófalo, Sabastián Gordín e Alejandro Kuropatwa. (Tradução livre).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

ocorriam, mas quase como uma espécie de palavra-chave que definia uma geração de artistas e ideias que tinham nesse lugar um epicentro e um ponto de encontro. Syd Krochmalny (2013) procura analisar o discurso sobre o Rojas na historiografia argentina, debatendo como muitas vezes o termo se refere a um círculo social que é interpretado como uma identidade social e estética, caracterizando a produção representativa dos anos 1990, definindo-a como uma espécie de cânone dessa época. Sobre a origem e o funcionamento da galeria, afirma que:

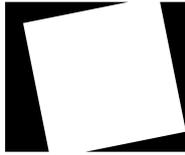
Por iniciativa de Darío Lopérfido y Cecilia Felgueras se abrió la galería del Centro Cultural Rojas en 1988. Ésta era un estrecho pasillo dentro de la sede del Área de Extensión Cultural de la Universidad de Buenos Aires. Un año más tarde, Daniel Molina, quien trabajaba en el Rojas, le propuso al artista y crítico de arte Jorge Gumier Maier, ex militante maoísta, periodista y activista gay, hacerse cargo de la galería. La sala se inauguró en julio de 1989 con una instalación de Liliana Maresca y una performance de Batato Barea, dos artistas identificados con la década del '80. A continuación, Marcelo Pombo, Pablo Suárez, Miguel Harte, Sebastián Gordín y el grupo de artistas llamado Los Mariscos en tu Calipso exhibieron sus obras a lo largo del segundo semestre (Krochmalny, 2013, p. 1).<sup>3</sup>

O autor destaca que o conjunto de artistas que expunha no Rojas não constituía um estilo, escola ou mesmo compartilhava dos mesmos procedimentos e materiais. Sendo a grande maioria oriundos da cena *underground*, o que eles compartilhavam era o mesmo mundo social. Krochmalny (2013) menciona também o manifesto *Avatares del arte*, texto inaugural do espaço escrito por Gumier Maier, o qual estabelece a relação da galeria com as áreas do teatro, das artes visuais, da moda e da cultura noturna em geral, defendendo uma arte ligada à ideia de prazer e gozo, destacando sua distância da arte que discutia os temas sociais e políticos da ditadura e da abertura democrática. Esse discurso estará presente de alguma forma nas considerações de Roberto Jacoby que, uma década depois, denominou tal *zeitgeist* como a 'estratégia da alegria,'

---

3 Por iniciativa de Darío Lopérfido e Cecilia Felgueras, foi inaugurada a Galeria do Centro Cultural Rojas em 1988. Tratava-se de um corredor estreito dentro da sede da Área de Extensão Cultural da Universidade de Buenos Aires. Um ano depois, Daniel Molina, que trabalhava no Rojas, propôs ao artista e crítico de arte Jorge Gumier Maier, ex-militante maoísta, jornalista e ativista gay, que assumisse a galeria. A sala foi inaugurada em julho de 1989 com uma instalação de Liliana Maresca e uma performance de Batato Barea, dois artistas identificados com a década de 1980. Em seguida, Marcelo Pombo, Pablo Suárez, Miguel Harte, Sebastián Gordín e o grupo de artistas chamado *Los Mariscos en tu Calipso* expuseram suas obras ao longo do segundo semestre. (Tradução livre).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

uma estética sem limites definidos que se diferenciava daquela que procurava discutir a visibilidade dos corpos ausentes dos desaparecidos em razão da ditadura, ainda que de alguma forma estivesse ligada a tal contexto, pois procurava superar a traumática relação com o corpo em tal regime.

Para Krochmalny (2013) a posição curatorial de Gumier Maier se distancia da perspectiva do artista comprometido ao focar o artista festivo amante da beleza e do gozo. Ao longo de sua análise, que escrutina a construção do discurso sobre o Rojas, o pesquisador menciona adjetivos provenientes de diferentes críticos que definiriam a nova atitude artística associada ao espaço: marginal, frívolo, sexual, ridículo, superficial, decorativo, lúdico, decadente, construtivista e sensivelmente delicado, termos que eram mencionados junto ao comentário recorrente sobre o uso de materiais precários. Para o pesquisador, a questão dos materiais, assim como a técnica utilizada, compunha a dimensão política dos trabalhos desse grupo de artistas, diferentemente de outros nos quais o político estaria no que representavam figurativamente.

De este modo, lo político está presente en la producción y no en la representación de la obra, en la elección de los materiales (industriales de escaso valor, bijouterie, plástico, telgopor) y en la labor de esos materiales (producción artesanal, pintura plana, bordado, collage). La producción pone en juego lo político en la ética de los materiales y no lo representa en imágenes (Krochmalny, 2013, p. 3).<sup>4</sup>

Ao analisar textos escritos entre os anos de 1989 e 1992, Krochmalny (2013) identifica que não existe a construção de um discurso coeso sobre o Rojas, e sim um conjunto de referências fragmentárias ao espaço e aos artistas. No entanto, entre os anos de 1992 e 1994, começam a se consolidar as noções de *arte del Rojas* e *arte light*. Se a primeira sugere uma unidade entre os artistas que lá expuseram, a segunda, por sua vez, determina um juízo bastante específico, que se instituiu a partir da análise do reconhecido crítico Jorge López Anaya, o qual cunhou tal termo a partir de uma posição ligada às correntes pós-modernistas das ciências humanas.

4 Dessa forma, o político está presente na produção e não na representação da obra, na escolha dos materiais (industriais de baixo valor, bijuterias, plástico, isopor) e no trabalho desses materiais (produção artesanal, pintura plana, bordado, colagem). A produção coloca o político em jogo na ética dos materiais e não o representa em imagens. (Tradução livre).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

A La colectiva de Gumier Maier, Omar Schiliro, Alfredo Londaibere y Benito Laren en el Espacio Giesso fue la excusa para aplicar la vulgarización de teóricos franceses en boga como Jean Baudrillard. Según la versión de López Anaya, este pensamiento habría encontrado en el “simulacro” los rasgos de la época: una proliferación de fetiches mercantiles que tornarían a la sociedad contemporánea en un mundo edulcorado, sustraído de fuerza y materia, leve o “light” (con la connotación de “bajas calorías”, “femineidad”, “apariencia” que el término implica) en correspondencia con las tendencias del consumo hacia los productos dietarios y los alimentos procesados como la leche descremada, los endulzantes y el café sin cafeína, que habrían abandonado la esencia natural del producto por un artificio o una ficción. (Krochmalny, 2013, p. 3).<sup>5</sup>

É interessante analisar como o termo *light* pressupõe características diversas como a falta de autenticidade, a feminilidade e uma nomenclatura utilizada para produtos industrializados que carecem de calorías, um conjunto bastante heterogêneo, ainda que se possa supor que compartilham de um juízo de valor pejorativo. Assim, ao utilizar tal termo, em uma perspectiva bastante vinculada aos debates do campo da pós-modernidade (Heartney, 2002), o crítico aproxima a arte de alguns artistas vinculados ao Rojas que participavam de uma determinada exposição como não referentes à realidade, mas sim a um efeito de realidade. Apesar de sua crítica centrada em alguns nomes não se referir a todo o grupo, na posteridade, a alcunha de arte *light* atingiria outros artistas vinculados ao Rojas. Sua análise também propunha debates superficiais sobre o *kitsch* e a sexualidade, tema que seria explorado em desdobramentos posteriores (Krochmalny, 2013).

A noção de arte *light* evocaria a falta de compromisso social e político, assim como a ausência de intencionalidade, o que estaria em consonância com outras posições críticas sobre esse conjunto de artistas, como a de Fabián Lebenglik, que na exposição *'El Rojas, algunos artistas'* (1992), realizada no Centro Cultural Recoleta, afirmava que os artistas possuíam

5 A exposição coletiva de Gumier Maier, Omar Schiliro, Alfredo Londaibere e Benito Laren no Espacio Giesso foi a desculpa para aplicar a vulgarização de teóricos franceses da moda, como Jean Baudrillard. Segundo a versão de López Anaya, esse pensamento teria encontrado no “simulacro” as características da época: uma proliferação de fetiches mercantis que transformariam a sociedade contemporânea em um mundo adocicado, subtraído de força e matéria, leve ou “light” (com a conotação de “baixas calorías”, “feminilidade”, “aparência” que o termo implica) em correspondência com as tendências de consumo de produtos dietéticos e alimentos processados como leite desnatado, adoçantes e café sem cafeína, que teriam abandonado a essência natural do produto por artificio ou ficção. (Tradução livre).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

em comum mais uma visão de mundo do que uma estética, conferindo-lhes certa unidade.

Sobre os discursos analisados em sua pesquisa, Krochmalny (2013, p. 4) afirma que:

En los veinticinco textos analizados se perfila la configuración de un género artístico construido en base a un conjunto de adjetivaciones y a las tensiones de un sistema de oposiciones. Cuando López Anaya acuñó el término “arte light”, los pares de opuestos giraron en torno a las cualidades de “lo liviano” vs. “lo pesado”, “lo alto” vs. “lo bajo”, relacionadas con épocas históricas “modernidad” vs. “postmodernidad”. Al poco tiempo de que Fabián Lebenglik enunciara la identidad del Centro Cultural Rojas, Hernán Ameijeiras le adjudicó una estética singular basada en la labor con los materiales. Lo que había comenzado siendo un discurso crítico tuvo eco entre los artistas, y se transformó luego en un largo debate en los círculos sociales cercanos a la figura de Gumier Maier y el Centro Cultural Rojas.<sup>6</sup>

Tais considerações críticas geraram atritos e diferenças entre os artistas que receberam de forma positiva ou negativa as adjetivações resultantes de sua relação com o Rojas, de modo que *“este proceso de polarización constituyó acciones enmarcadas en identidades discursivas que prontamente entraron en conflicto a partir de una falsa dicotomía entre un supuesto arte frívolo y otro comprometido.”* (Krochmalny, 2013, p. 5).<sup>7</sup> O fato de o termo *arte light* ter sido cunhado posteriormente ao uso da expressão *“tiene fuerza”* (tem força), que costumava ser usada para definir a arte imediatamente anterior, referindo-se tanto à arte política como à pintura expressiva, era mais um elemento que contribuía para uma aparente cisão entre as diferentes tendências.

6 Nos vinte e cinco textos analisados, delineia-se a configuração de um gênero artístico construído a partir de um conjunto de adjetivações e das tensões de um sistema de oposições. Quando López Anaya cunhou o termo “arte light”, os pares de opostos giravam em torno das qualidades do “leve” contra o “pesado”, “alto” vs. “baixo”, “modernidade” contra “pós-modernidade”. Pouco depois de Fabián Lebenglik anunciar a identidade do Centro Cultural Rojas, Hernán Ameijeiras deu a ele uma estética única baseada no trabalho com os materiais. O que começou como um discurso crítico ecoou entre os artistas, e depois se tornou um longo debate em círculos sociais próximos à figura de Gumier Maier e do Centro Cultural Rojas. (Tradução livre).

7 Esse processo de polarização constituiu ações enquadradas em identidades discursivas que logo entraram em conflito a partir de uma falsa dicotomia entre uma arte supostamente frívola e uma arte comprometida. (Tradução livre).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

“Tiene fuerza”, expresión de uso corriente en esos años, remite a una serie de significados y valores relacionados con “la intensidad”, “la pasión”, “el impulso”, “lo activo”, “el ímpetu”, “la energía”, “la expresión”, “la lucha” y “el coraje”. Esta red de términos conforma una constelación de significados sobre la virilidad, una semántica de la heterosexualidad masculina. En cambio, el término “light” tuvo lecturas que apuntaban a sentidos diversos: “luz”, “levedad”, “lo etéreo”, “bajas calorías”, “debilidad” (Krochmalny, 2013, p. 5).<sup>8</sup>

Dessa maneira, foi construído um discurso binário que, a partir de uma visão muito restrita, opôs a arte *light* à arte política, ainda que algumas pessoas colocassem em questão tal cisão. O tema foi debatido largamente pelo circuito artístico na época, em diferentes oportunidades, como um seminário na *Facultad de Filosofía y Letras* da UBA e uma série de encontros no próprio Centro Cultural Rojas onde os pintores Duilio Pierri, Felipe Pino e Marcia Schwartz produziram o seminário *¿Al margen de toda duda?* em 1993. Foi nesse evento que ocorreu o surgimento da denominação arte rosa ou arte rosa *light*.

Durante las jornadas del ciclo “¿Al margen de toda duda?” del Rojas, por un deslizamiento de sentido (no carente de fundamento en el estilo de vida de muchos artistas del Rojas) lo “light” pasó a asociarse al adjetivo “rosa”, jugando al mismo tiempo, con la palabra “Rojas”. Las críticas que se fundaban principalmente en la antinomia “fuerte” vs. “débil”, sirvieron para que el grupo de los pintores acuñara el término “rosa light” con el objetivo de asociar este tipo de arte a la cultura gay. Este sentido de intención derogatoria fue retomado por algunos “artistas del Rojas”, quienes habían participado en los inicios de la política gay en la Argentina, pero con una significación positiva (Krochmalny, 2013, p. 7).<sup>9</sup>

8 “Tem força”, expressão comumente usada naqueles anos, refere-se a uma série de significados e valores relacionados a “intensidade”, “paixão”, “impulso”, “o ativo”, “o ímpetu”, “a energia”, “expressão”, “luta” e “coragem”. Essa rede de termos forma uma constelação de significados sobre a virilidade, uma semântica da heterossexualidade masculina. Por outro lado, o termo “light” teve leituras que apontavam para diferentes significados: “luz”, “leveza”, “etéreo”, “baixas calorias”, “fraqueza”. (Tradução livre).

9 Durante os dias do ciclo “À margem de qualquer dúvida?” no Rojas, por um lapso de sentido (não sem fundamento no estilo de vida de muitos artistas de Rojas) “light” passou a ser associado ao adjetivo “rosa”, jogando ao mesmo tempo com a palavra “Rojas”. As críticas que se baseavam principalmente na antinomia “forte” vs. “fraco”, serviu para o grupo de pintores cunhar o termo “rosa *light*” com o objetivo de associar esse tipo de arte à cultura gay. Esse sentido de intenção depreciativa foi retomado por alguns “artistas do Rojas”, que participaram dos primórdios da política gay na Argentina, mas com um significado positivo. (Tradução livre).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

A partir dessa ocorrência, se sobrepuseram diferentes perspectivas sobre a arte *light* e suas ideias de debilidade e fragilidade, associadas primeiramente ao feminino e agora também à cultura homossexual, aspecto frisado pelo adjetivo rosa, de forma que as expressões arte rosa *light* e arte rosa passaram a ser entendidas muitas vezes como arte gay. Nesse sentido, a sobreposição entre a fragilidade e homossexualidade reforça um dentre tantos estereótipos associados a este grupo:

Por arrastre podría pensarse –tal como sucede en diversas culturas occidentales— que lo “gay” y la traición se encuentran relacionadas, aunque no sea una relación necesaria. Según esta tradición, la homosexualidad es el símbolo de aquellos que no quieren pelear, de los que carecen de fuerza y valor (Krochmalny, 2013, p. 7).<sup>10</sup>

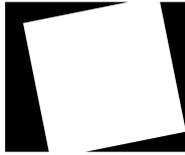
Em contrapartida, nos encontros promovidos pelo seminário, artistas vinculados ao contexto da arte política, mas também próximos do Rojas, como León Ferrari e Liliana Maresca, estabeleceram pontes possíveis entre a produção de tais artistas e a perspectiva política. Maresca destacou as produções como uma arte de minorias, combativa e crítica, o que se distanciava do binarismo entre a arte política e a arte rosa *light*. Para Krochmalny (2013), considerações como essas permitiram a comparação entre a arte do Rojas com organizações como o *ACT-UP* e o *Queer Nation*, o que inscreve a arte rosa no âmbito dos movimentos sociais ligados à diferença social e de gênero, e por consequência, à resposta ao HIV/aids, o que não é surpreendente tendo em vista o impacto da enfermidade no grupo de artistas associados ao Rojas:

Los artistas del círculo del Rojas no fueron ajenos al drama de la enfermedad. Un porcentaje altísimo fue HIV positivo y muchos de ellos murieron de SIDA: Batato Barea (1961- 1991), Omar Schiliro (1962-1994), Liliana Maresca (1952-1994), Feliciano Centurión (1962-1996), Guillermo Kuropatwa (1956- 2003), Juan Calcarami (1947-2003) y Sergio Avello (1964-2010) (Krochmalny, 2013, p. 7).<sup>11</sup>

10 Por consequência pode-se pensar – como acontece em várias culturas ocidentais – que “gay” e traição estão relacionados, embora não seja uma relação necessária. Segundo essa tradição, a homossexualidade é o símbolo de quem não quer lutar, de quem não tem força e coragem.

11 Os artistas do círculo do Rojas não ficaram alheios ao drama da doença. Uma porcentagem muito alta deles era HIV positivo e muitos deles morreram de aids: Batato Barea (1961- 1991), Omar Schiliro (1962-1994), Liliana Maresca (1952-1994), Feliciano Centurión (1962-1996), Guillermo Kuropatwa (1956- 2003), Juan Calcarami (1947-2003) e Sergio Avello (1964-2010).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

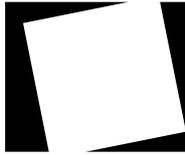
Chama a atenção que muitos desses artistas – como Gumier Maier, Schiliro, Centurión e Avello – optaram por não representar o sofrimento causado pela doença, o que Krochmalny (2013) associa à noção de “estratégia da alegria” de Roberto Jacoby, uma espécie de política festiva que reivindica o corpo na vida cotidiana em oposição ao sofrimento imposto aos corpos desaparecidos, torturados e mortos pela ditadura. Algo dessa perspectiva está presente na análise de Marina Fernanda Suárez (2021), que discorre sobre os rituais fúnebres em Buenos Aires durante a crise da aids, destacando o uso do termo peste rosa e o caráter festivo de tais eventos em oposição à seriedade do luto em outros contextos.

Segundo Krochmalny (2013), o pintor Juan José Cambre, próximo ao Rojas, discutiu o termo arte rosa *light* em relação à fragilidade e debilidade, afirmando que não existia relação alguma com a sexualidade dos artistas em seu uso. No entanto, parece difícil não realizar essa aproximação. Francisco Lemus (2015b) comenta a posição de Gumier Maier que associa os termos arte rosa *light* e *arte puto*, em uma clara referência a homossexualidade, desistindo de explicar seus significados, solicitando que aqueles que os inventaram expliquem de que tipo de arte tratam. Anos depois, em sua última exposição no Rojas, na mostra ‘*El Tao del Arte*’ (1997), escreveria no catálogo um texto no qual menciona usos delicados da cor rosa, como o papel ou a caixa que recobre bombons, doces para crianças e flores. Para Lemus (2015b, p. 3), nesse texto:

El color rosa funciona como continuum discursivo de la representación del “marica” y como una estrategia “microfemenina” para la apertura artística y política de otros devenires. En el rosa, con mayor o menor nivel de pertenencia, convergen las obras exhibidas en la Galería y su órbita expositiva. Así, el color “proscripto de banderas y blasones” habilita a pensar no sólo los dilemas que atravesaron al GAG – operar desde la disidencia ante la cristalización e institucionalización de ciertas demandas del activismo–, sino también la cancelación o ilegibilidad por parte de la crítica de arte de una posible inscripción política.<sup>12</sup>

12 A cor rosa funciona como um *continuum* discursivo da representação do “marica” e como uma estratégia “microfeminina” para a abertura artística e política de outros devires. No rosa, com maior ou menor pertença, convergem as obras expostas na galeria e a sua órbita expositiva. Assim, a cor “proscrita das bandeiras e brasões” permite pensar não só os dilemas pelos quais passou o GAG – operando a partir da dissidência diante da cristalização e institucionalização de certas demandas ativistas –, mas também a cancelamento ou ilegibilidade pelos críticos da arte de uma possível inscrição política. (Tradução livre).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

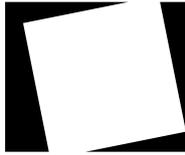
O pesquisador estabelece então uma ponte entre a atuação curatorial e ativista de Gumier Maier superando a dicotômica posição da arte rosa. Em outro texto, Lemus (2015a) aproxima os termos arte *light*, arte rosa e arte marica a partir da sua dimensão de resistência nos anos 1990, mencionando também o termo *arte apolítico* como outro sinônimo para essa arte, tendo em vista obviamente sua oposição à arte política. O autor também menciona a realização do debate "*Arte rosa light y arte Rosa Luxemburgo*" no Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires em 2003, onde participaram Andrea Giunta, Roberto Jacoby, Ana Longoni, Ernesto Montequín e Magdalena Jitrik. Como o próprio nome sugere ao mencionar a filósofa e militante marxista Rosa Luxemburgo, a relação entre a arte do Rojas e sua dimensão política ocupou um espaço considerável nos debates.

Por sua vez, para Mário Cámara (2020), o termo rosa *light* expressa uma clara intenção de associar a arte com a cultura gay de maneira difamatória. Ao discutir a instituição de tal termo, o autor cita Gumier Maier que, apesar de considerar elogiosa a crítica de Anaya, lamentou que o termo arte *light* tenha sido usado desde então com tom pejorativo, sendo posteriormente associado ao rosa, em uma clara referência aos *maricas*. Suas considerações envolvem a reflexão sobre como no ocidente os homossexuais são identificados como débeis e traidores, como aqueles que se opunham à Guerra das Malvinas e por isso eram chamados de *putos* e *maricones*. Assim, Gumier Maier discute o termo em relação à um fato histórico recente da história argentina, contextualizando os discursos sobre a homossexualidade no país.

A pesquisadora María Laura Rosa (2008, p. 32-33) relaciona a vida dos artistas, bem como sua sexualidade e a relação com a aids como elementos importantes para a compreensão da arte rosa, que em suas palavras:

(...) alude a la elección sexual de la mayoría de los artistas varones del Rojas y no deja de ser ofensivo en una sociedad profundamente machista como la argentina (...) El referirse al arte del Rojas como rosa no sólo apunta a la homosexualidad sino a la emergencia por esos años de la peste rosa: el H.I.V. Vale recordar que Omar Schiliro y Liliana Maresca mueren en el año 1994 a consecuencia de contraer el SIDA. Feliciano Centurión fenecía en 1996 y Alejandro Kuropatwa en 2000 por la misma enfermedad. Con lo cual este color encerraba un doble juego de relaciones: por un lado, el vínculo con la disconformidad

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

hacia la heterosexualidad dominante y, por el otro, el peligro de la enfermedad sobrevolando esa osadía.<sup>13</sup>

Assim, as análises posteriores sobre a arte rosa parecem identificar sua dimensão política em relação ao campo da diferença sexual e de gênero e dos debates identitários, como pontuado por Maresca na época. A compreensão de que debater os regimes do corpo e da sexualidade poderia ser em si uma pauta política parece bastante comum atualmente, mas, como apontado pela brasileira Lisette Lagnado (2019), ao analisar a produção do brasileiro Leonilson, isso não parecia tão claro para a crítica de arte dos anos 1990. No texto de apresentação da terceira edição do livro *Leonilson - São tantas as verdades*, a autora fala do impacto da primeira edição lançada em 1995, disruptiva em relação ao *status quo* da época.

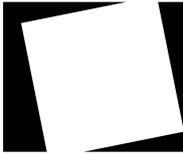
Apesar da ausência de seu autor, morto precocemente quando se desconheciam as medicações para viver com HIV positivo, a presente obra teve a façanha de desafiar a historicização das práticas artísticas no Brasil dos anos 1990. Por uma conjuntura avessa às histórias pessoais, falava-se então de seu caráter intimista de maneira um tanto pejorativa. Era preciso encontrar na arte modos de sublimar a vulnerabilidade do ser. Decerto, a narrativa crítica e estética naquele momento jamais conceberia que a ruptura de seu arcabouço teórico, ainda tributário da exigência da autonomia da forma, abrisse margem para a valorização do desejo, do contingente e do psicológico (Lagnado, 2019, p. 7).

Ainda que se refira ao contexto brasileiro, suas considerações sobre a perspectiva autobiográfica em Leonilson parecem ir ao encontro do estranhamento causado pelos artistas do Rojas na Argentina. Talvez o atravessamento da enfermidade, presente na produção do artista brasileiro bem como no grupo argentino, seja mais um fator que chamaria a atenção para a singularidade de suas produções.

Na Argentina havia a particularidade da oposição à arte política, diferentemente do caso brasileiro, onde Lagnado destaca a hegemonia

13 (...) alude à escolha sexual da maioria dos artistas homens do Rojas e ainda é ofensiva em uma sociedade profundamente machista como a argentina (...) Referir-se à arte do Rojas como rosa não apenas aponta para a homossexualidade, mas para a emergência durante aqueles anos da peste rosa: o HIV. Vale lembrar que Omar Schiliro e Liliana Maresca faleceram em 1994 em decorrência da aids. Feliciano Centurión morreu em 1996 e Alejandro Kuropatwa em 2000 devido à mesma doença. Com o que essa cor guardava um duplo conjunto de relações: por um lado, a ligação com o descontentamento face à heterossexualidade dominante e, por outro, o perigo de doença que pairava sobre essa ousadia.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

do debate formal. Mesmo assim, outras considerações da autora indicam uma mudança de paradigma na contemporaneidade, indícios de uma outra compreensão sobre como os temas abordados pelos artistas do Rojas pertenceriam ao espectro político:

Aprende-se com Leonilson que não se cria com a doença, mas com a saúde. Importa ressaltar a aceleração de processos de visibilidade em múltiplas frentes demolindo muros intransponíveis no período em que viveu. Vale frisar que a evolução do conhecimento científico em torno da aids não representa uma conquista isolada. É acompanhada de mobilizações crescentes contra a derrubada de preconceitos racistas e sexistas. A ligação afetiva instaurada entre gays, lésbicas, bissexuais, não binaries, homens e mulheres trans na família brasileira está longe de satisfazer índices mundiais de respeito à dignidade de orientação de gênero, mas sua realidade quebrou o tabu do silêncio, e sua fala ocupa de forma crescente importantes vias públicas, seções inteiras em livrarias e festivais e discussões entre parlamentares. Agora, sim, *importa quem fala* (Lagnado, 2019, p. 9).

Ao destacar a relevância de quem fala, Lagnado (2019) estabelece uma importante relação entre os debates contemporâneos sobre a representatividade nas artes, que têm como um importante antecedente os conflitos que remetem à crise da aids, como a crítica à exposição de Nicholas Nixon *'Pictures of People'* (1988) no MoMA em 1988 e a resposta da artista Nan Goldin ao organizar a exposição *'Witnesses: Against Our Vanishing'* (1989), debatendo a doença a partir de sujeitos diretamente relacionados à ela (Alves, 2015). Nesse sentido, uma das camadas políticas do trabalho dos artistas vinculados à arte rosa seria justamente a iniciativa de falarem por si e pelos seus, inscrevendo a dissidência sexual e de gênero a partir de diferentes perspectivas e arranjos no campo da arte.

### Considerações Finais

No filme de Manchini, cuja análise inicia este artigo, o triângulo rosa aparece novamente no final da obra como a forma que define pequenos papéis brilhantes que caem sobre seu corpo. O encerramento festivo, que se afasta de uma narrativa de dor e tristeza, evocando a alegria de viver presente no discurso de Daniel (2018), importante referência para o cineasta, é um exercício que amplia as possibilidades de entendimento do já estabelecido símbolo. É possível dizer que em *Poder Falar* as aparições do triângulo rosa como chapéu de aniversário ou chuva de papel picado resistem à conotação negativa de sua origem, inscrevendo-se em uma projeção positiva.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

A simbologia dessa forma simples, ressignificada pelos movimentos de liberação gay nos EUA, e posteriormente pela resposta à aids, encontra nos usos de Manchini tanto seu caráter ativista quando celebratório. Talvez as aparições do triângulo rosa em seu filme possam ser, metaforicamente, um exemplo do que a arte rosa significa, combinando um aspecto político de contornos identitários, construído a partir de corporalidades e subjetividades que em seu tempo eram vistas como algo de menor valor político diante das obras que abordavam os desaparecidos da ditadura militar e o processo de redemocratização na Argentina. As ponderações de Lagnado (2019), ainda que referentes ao contexto brasileiro, parecem explicar um pouco da mentalidade da época, pouco aberta para um mergulho profundo nas subjetividades biográficas dos artistas e em suas relações com as questões identitárias.

Além disso, a posição de Daniel (2018), defendida e interpretada por Manchini, pode ser aproximada à ideia de estratégia da alegria de Jacoby, que ao olhar retrospectivamente para o final dos anos 1980 e início dos 1990 na Argentina, percebe escolhas particulares dos artistas que parecem celebrar o corpo e o prazer justamente em tempos de aids. Assim, os textos de Daniel (2018) sobre sua enfermidade, escritos a partir de 1989, são contemporâneos às práticas associadas ao Rojas, interpretadas no seu tempo a partir de uma oposição à arte política, configurando-se na opinião de setores da crítica como uma arte rarefeita e descomprometida, posição reforçada por termos como *light* e *rosa*.

Ao narrar o uso da cor rosa por meninos em determinada época, Baliscei (2020) define tal cor como um vermelho desbotado, o que pareceria propício para o uso infantil, já que o vermelho vivo seria utilizado por homens feitos. Se em sua análise o esmaecimento do vermelho ao rosa se dá por uma questão etária, no caso do contexto argentino, o rosa aparece como adjetivo que determina a falta de força ou mesmo de virilidade de uma arte produzida também por pessoas vinculadas à dissidência de sexo e gênero, muitas delas que viveram com HIV. Nesse sentido, a aproximação entre a peste rosa e a arte rosa reforça mutuamente tais sujeitos em um lugar à margem da hegemonia, tanto pelo preconceito em relação à doença quanto por suas práticas sexuais, o que de alguma forma desencadeou um processo de depreciação da arte produzida por tais sujeitos.

O fato de algumas pessoas, como o artista Juan José Cambre, pontuarem que os adjetivos *rosa* e *light* não tinham a ver com a

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

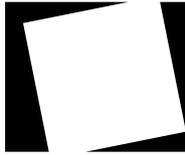
e-ISSN: 2179-8001

sexualidade dos artistas do Rojas demonstra que houve diferentes entendimentos e aderências a tais denominações, tanto por parte de críticos quanto de artistas e outros profissionais do campo da arte. Em suas pesquisas, Lemus (2015a; 2015b) cita termos como *arte puto*, *arte marica* e *arte apolítico*, destacando como a noção de rosa e *light* foi adquirindo sinônimos que demarcaram sua relação com a dissidência sexual e de gênero, assim como sua pretensa posição exterior ao debate político. Rosa (2008) igualmente reforça a relação de tal grupo com a crise da aids e Krochmalny (2013), a partir das considerações de Maresca, inclusive relacionará o grupo que orbita o Rojas ao *ACT-UP*, o coletivo que divulgou o triângulo rosa pelo mundo como símbolo da resposta à enfermidade.

O enlace entre a peste rosa e a arte rosa estabelecido neste artigo procurou identificar a sobreposição de um termo cromático em sua articulação discursiva como uma forma de inferiorização e estigmatização baseada em sua oposição ao sistema de sexo/gênero instaurado a partir da hegemonia masculina heterocisnormativa. Nesse sentido, reivindicar uma arte rosa é declinar da norma em direção à diferença, o que é certamente um ato político em tempos de uma peste rosa, tendo em vista os estigmas que cercam o HIV/aids, os quais provocam a invisibilização de seu debate, como evocado no pioneiro cartaz do *The Silence = Death Project* e no próprio nome do grupo, que identifica silêncio e morte como sinônimos. Ao intitular seu filme de *Poder Falar*, Manchini ressalta a irrupção do silêncio a partir da enunciação sobre a enfermidade, o que pode salvar vidas.

É a partir desse entendimento que penso na apropriação do termo arte rosa em uma analogia à apropriação do triângulo da mesma cor proveniente do holocausto nazista, pois o adjetivo rosa pode ser ressignificado, se opondo às ideias de inferioridade e falta de vigor ou dimensão política, como indicam as investigações recentes sobre o tema realizadas pelos pesquisadores e pesquisadoras argentinos citados ao longo do texto. Penso a arte rosa como um termo que, apesar da heterogeneidade e das diferentes disputas que existem ao seu redor, se tingiu de tal cor justamente por se constituir pelo atravessamento das dissidências sexuais e de gênero bem como do HIV/aids. Nesse sentido, o rosa marcaria a subjetividade, a biografia e a obra de diferentes sujeitos que, orbitando o Centro Cultural Ricardo Rojas, construíram de forma coletiva modos de existência e elaborações sobre a suas vidas, atravessadas também pela peste rosa.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

## Referências

ALVES, Ricardo Henrique Ayres Alves. 2020. *Artes Visuais e aids no Brasil: histórias, discursos e invisibilidades*. 2020. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2020. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/214418> Acesso em: 25 maio 2022.

ALVES, Ricardo Henrique Ayres. *Tanatografias da aids nas artes visuais: o corpo enfermo diante da morte e da fotografia*. 2015. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2015. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/131019>. Acesso em: 20 de ago. 2022.

BALISCEI, João Paulo. Abordagem histórica e artística do uso das cores azul e rosa como pedagogias de gênero e sexualidade. *Teias*, Rio de Janeiro, v. 21, p. 223-244, ago. 2020. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/revistateias/article/view/46113>. Acesso em: 10 ago. 2022.

CABALLERO-GÁLVEZ, Antonio A. Imágenes seropositivas. Resistencias contra el sida a través del arte en España, Argentina y México. In: PLEGUEZUELOS, Antonio Martínez; CANO, Moisés Fernández; BERNABEU, Aarón Pérez IBÁÑEZ, Miguel Sánchez; DE PABLO Sergio Fernández (eds.). *MariConers*. Estudios interdisciplinarios LGTBIQ+. Madrid, España: Universidad Politécnica de Madrid, 2020, p. 129-140.

CABALLERO-GÁLVEZ, Antonio A. La sociedad portadora. Experiencias artísticas alrededor del sida em España, Argentina y México. In: JIMÉNEZ, Rafael M. Mérida. *De vidas y virus: VIH/sida en las culturas hispánicas*. Barcelona, Espanha: Icaria, 2019. p. 151-169.

CÁMARA, Mario. *Formas de construir un abrigo*. Neoliberalismo, arte e instituciones. Foro de Crítica Cultural del Doctorado en Literatura Latinoamericana y Crítica Cultural de la Universidad de San Andrés, Victoria, Argentina, v. 28, n. 05, 2020.

CAMPBELL, Andy. *Queer X Design: 50 Years of Signs, Symbols, Banners, Logos, and Graphic Art of LGBTQ*. New York, USA: Black Dog & Leventhal, 2019.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

CRIMP, Douglas. *Melancholia and Moralism: Essays on AIDS and Queer Politics*. Cambridge, USA: MIT Press, 2004.

DANIEL, Herbert. *Vida antes da morte*. 3. ed. Rio de Janeiro: ABIA, 2018.

FINKELSTEIN, Avram. *After Silence*. A history of AIDS through Its Images. Oakland, USA: University of California Press, 2018.

HEARTNEY, Eleanor. *Pós-modernismo*. Lisboa, Portugal: Presença, 2002.

KROCHMALNY, Syd. La Kermesse: arte y política en el Rojas. *Caiana*, Buenos Aires, Argentina, n. 2, ago. 2013, p. 1-16. Disponível em: <http://caiana.caia.org.ar/resources/uploads/2-pdf/SydKrochmalny.pdf>. Acesso em: 20 ago. 2022.

LAGNADO, Lisette. *Leonilson - São tantas as verdades*. So many arte the truths. São Paulo: Projeto Leonilson, 2019.

LEMUS, Fran. Arte y Vida. Los años noventa en Buenos Aires. *Heterotopías*, Córdoba, Argentina, v. 4, n. 7, jun. 2021a. Disponível em: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/heterotopias/article/view/33426>. Acesso em: 20 ago. 2022.

LEMUS, Francisco. Arte light, arte rosa, arte marica! Reapropiaciones poéticas en el arte argentino de los años noventa como formas de resistência. *Cambia*, La Plata, Argentina, v. 1, n. 1, jan.-jul., p. 117-132, 2015a. Disponível em: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/103183>. Acesso em: 20 ago. 2022.

LEMUS, Francisco. Exposiciones, entre el poder y el saber. La Galería del Rojas y el arte argentino de los años noventa en Austin. *Estudios Curatoriales*, Buenos Aires, Argentina, v. 2, n. 2, 2014. Disponível em: <https://revistas.untref.edu.ar/index.php/rec/article/view/694>. Acesso em: 20 ago. 2022.

LEMUS, Franciso. Feliciano Centurión: Abrigo. *Estudios Curatoriales*, 15 dez. 2020a. Disponível em: <http://revistas.untref.edu.ar/index.php/rec/article/view/909>. Acesso em: 15 ago. 2022.

LEMUS, Francisco. Llegó el sida. El lugar sin limites. *Revista de Estudios y Políticas de Género*, Buenos Aires, Argentina, v. 2, n. 4, out., p. 66-84, 2020b. Disponível em: <https://revistas.untref.edu.ar/index.php/ellugar/article/view/790>. Acesso em: 15 ago. 2022.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

LEMUS, Francisco. Los flujos de la sangre. In: GARBATZKY, Irina; GASPARRI, Javier (Org.). *Nuestros años ochenta*. Rosario, Argentina: Humanidades y Artes Ediciones; Centro de Estudio de Teoría y Crítica Literaria, 2021b, p. 143-168.

LEMUS, Francisco; Retóricas de la pandemia. Derivas y resistencias en torno al arte argentino frente a la crisis del sida. *Caiana*, Buenos Aires, Argentina, n. 6, 2015b, p. 1-8. Disponível em: [http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article\\_1.php&obj=186&vol=6](http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_1.php&obj=186&vol=6). Acesso em: 18 ago. 2022.

REED, Christopher. *Art and Homosexuality: A history of ideas*. New York, USA: Oxford, 2011.

ROSA, María Laura. Apuntes para el análisis del arte de género en Argentina. *Nuestra América*, Porto, Portugal, n. 2, p. 187-197, agosto 2006. ISSN: 1646-5024. Disponível em: <https://bdigital.ufp.pt/bitstream/10284/2372/3/182-197.pdf>. Acesso em: 15 ago. 2022.

ROSA, María Laura. Cuando la intimidad es política. Arte y homosexualidad en el Centro Cultural Ricardo Rojas de Buenos Aires durante los años '90. *Revista Latina de Sociología*, Coruña, España, v. 5, p. 135-149, 2015. Disponível em: <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/65655>. Acesso em: 20 ago. 2022.

ROSA, María Laura. *Un territorio dislocado*. Ramona, Buenos Aires, Argentina, n. 87, dez. p. 31-34, 2008. Disponível em: [http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASH10cb/4966b856.dir/r87\\_31nota.pdf](http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASH10cb/4966b856.dir/r87_31nota.pdf). Acesso em: 20 ago. 2022.

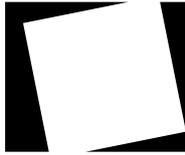
RUBIN, Gayle. *Políticas do sexo*. São Paulo: Ubu, 2017.

SONTAG, Susan. *Doença como metáfora. AIDS e suas metáforas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SUÁREZ, Marina. Infectados por el Arte. Transgresión, cuerpos y memoria en el arte porteño de los años 80 y 90. Un análisis de las trayectorias artísticas de Liliana Maresca y Batato Barea. *América*, Paris, France, n. 52, nov., p. 1-10, 2018. Disponível em: <https://journals.openedition.org/america/2471>. Acesso em: 20 ago. 2022.

SUÁREZ, Marina Fernanda. Rituales fúnebres afectivos frente a la crisis del sida en Buenos Aires de los años 80. *Aisthesis*, Santiago, Chile, n. 70,

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

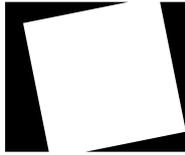
e-ISSN: 2179-8001

p. 81-102, 2021. Disponível em: <https://revistaaithesis.uc.cl/index.php/RAIT/article/view/13356>. Acesso em: 20 ago. 2022.

VAGGIONE, Alicia. Potencias y alianzas de supervivencia entre mujeres. Liliana Maresca, un recorrido por su obra. *Escena*, San José, Costa Rica, v. 78, n. 2, jul.-dez., p. 56-70, 2019. Disponível em: <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/escena/article/view/35592>. Acesso em: 15 ago. 2022.

VAGGIONE, Alicia. Tramas de cuerpos y conflictos. Liliana Maresca, la singularidad de una voz. In: GARBATZKY, Irina; GASPARRI, Javier (Org.). *Nuestros años ochenta*. Rosario, Argentina: Humanidades y Artes Ediciones; Centro de Estudio de Teoría y Crítica Literaria, 2021, p. 169-184.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

**RICARDO HENRIQUE AYRES ALVES**

Doutor e Mestre em Artes Visuais, na área de concentração em História, Teoria e Crítica de Arte, pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS, e Bacharel em Artes Visuais pela Função Universidade do Rio Grande - FURG. É professor do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas (UFPel), historiador da arte e artista visual. Seus interesses de pesquisa orbitam a arte contemporânea e sua história a partir de interseções com o corpo, o HIV/aids, a sexualidade e o cotidiano. É autor do livro *Miasmas e metáforas da aids nas Artes Visuais* (Ed. da FURG, 2021). E-mail: ricardohaa@gmail.com.

---

**Como citar:** Ayres Alves, R. H. (2023). Peste rosa, arte rosa: aids e crítica de arte desde a Argentina. *PORTO ARTE: Revista De Artes Visuais (Qualis A2)*, 27(48).

**Doi:** <https://doi.org/10.22456/2179-8001136206>

---