

Ficções e excessos: a obra de Omar Schiliro e os caminhos ao neobarroco

JEANNE DRIELLE SANTOS BEZERRA
EMERSON DIONISIO GOMES DE OLIVEIRA

•66

Jeanne Drielle é Mestranda em Teoria e História da Arte pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade de Brasília (ingresso em 2023). Licenciada em Artes Visuais pela mesma instituição (2022).

Contato: jeannedrielle@hotmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-7110-8150>

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2846498564977377>

Emerson Dionísio é Historiador da Arte. Professor do Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília. Bolsista Pesquisador Produtividade CNPq.

Contato: dionisio@unb.br

Afiliação: Historiador da Arte/Universidade de Brasília (UNB)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3705-1667>

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8175059045027748>

•RESUMO

A circulação crescente de objetos de consumo produzidos em série, a ascensão de uma estética das massas e dos “novos ricos” e a crise do HIV provocaram mudanças significativas no cenário artístico de Buenos Aires na década de 1990. Nesse contexto, o presente texto visou articular aspectos da obra de Omar Schiliro com as apreciações críticas e categorizações estéticas a ela atribuídas pelas narrativas tecidas em torno do Centro Cultural Ricardo Rojas, um dos principais centros difusores das produções artísticas portenhas do período. Para tanto, buscou-se associar aspectos inerentes à obra do artista, isto é, as apreciações como *Light*, *Rosa* e *Guarango* com as categorizações de kitsch e neobarroco. Aspectos como a ficção, a simulação, o excesso, o caráter dissidente de suas obras, o teor cenográfico e a abertura a diversas redes de significados são chaves para essa inscrição da obra de Schiliro na categoria de neobarroco.

•PALAVRAS-CHAVE

Omar Schiliro, neobarroco, arte light, kitsch, Centro Cultural Ricardo Rojas.

•ABSTRACT

The growing circulation of mass-produced consumer objects, the rise of an aesthetic of the masses and of the “new rich” and the HIV crisis caused significant changes in the Buenos Aires art scene in the 1990s. In this context, the present text aimed to articulate aspects of the work of Omar Schiliro with critical assessments and aesthetic categorizations attributed to it by the narratives woven around the Ricardo Rojas Cultural Center, one of the main centers of artistic dissemination of Buenos Aires in the period. To this end, we sought to associate aspects inherent to the artist's work, as the critical assessments such as *Light*, *Rosa* and *Guarango* with the categorizations of kitsch and neo-baroque. Aspects such as fiction, simulation, excess, the dissident nature of his works, the scenographic content and the openness to diverse networks of meanings are key to this inscription of Schiliro's work in the category of neo-baroque.

•67

•KEYWORDS

Omar Schiliro, neo-baroque, art light, kitsch, Centro Cultural Ricardo Rojas.

1.Introdução

O neoliberalismo vigente na década de 1990 instituiu uma nova rede de relações econômicas, financeiras e culturais na Argentina. A crescente circulação de produtos *light*, *fitness* e produzidos em série provocou um novo olhar sobre os circuitos artísticos de Buenos Aires. Inscrito nesse campo, o Centro Cultural Ricardo Rojas, sob gestão de Jorge Gumier Maier (1953-2021) entre 1989 e 1997, foi central na trama discursiva sobre a arte daquele período. Os artistas relacionados ao Rojas voltaram seus olhares para as diversas nuances criadas a partir da marcante dicotomia do período: “uma invasão de artigos *Made in China* que se empenhava por inundar tudo em constante fricção com os restos da *Belle Époque* portenha.” (Lemus, 2018, p. 73) (tradução nossa)¹. Entre elas, a atenção aos elementos da cultura de massa, a valorização daquilo que é delegado às margens, tais como materiais e procedimentos relacionados à manualidade, ao doméstico e ao decorativo.

Outro fator que transformou os modos de viver e de se relacionar na época foi a epidemia da aids. “Como fenômeno de produção de subjetividades, ativou e reordenou diferentes imagens que tratam de sobrevivências, formas estéticas e políticas que atravessaram o real em épocas nas quais as garantias de proteção da vida foram canceladas.” (Lemus, 2018, p. 72) (tradução nossa)².

É nesse contexto que se inscreve a obra de Omar Schiliro (1962-1994). Com uma trajetória atravessada por distintas precariedades (Lemus, 2018), ele trabalhou com bacias de plástico, recipientes de cozinha, bolinhas de gude e imitações de plástico de pedras preciosas e pérolas, além de remanescentes antigos de lustres de vidro e cristal. Por vezes, sua obra fazia alusão às características de seu corpo enfermo, por outras, rompia com os estereótipos sobre o HIV, criando um cenário próprio, parte de uma ficção de alegria e diversão. Com base na literatura referente aos temas relacionados à obra de Schiliro, este texto visa articular sua obra com as categorias estéticas de kitsch e neobarroco, através das noções de Arte *Light*, Rosa e Guarango.

2. Do *bijoutier* ao artista underground

1 No original: “una invasión de artículos made in China que pujaba por inundar todo en constante fricción con los restos de la Belle Époque porteña” (Lemus, 2018, p. 73).

2 No original: “Como fenómeno de producción de subjetividades, activó y reordenó diferentes imágenes que dan cuenta de sobrevivencias, formas estéticas y políticas que perforaron lo real en épocas en las que las garantías de protección de la vida fueron canceladas.” (Lemus, 2018, p. 72).

Omar Schiliro nasceu em 10 de junho de 1962, no bairro Villa Lugano³, em Buenos Aires. Ali também cresceu juntamente com seu irmão, criados por sua mãe solo, que trabalhava como cozinheira e descendia de escravos brasileiros. Nos primeiros anos da década de oitenta, trabalhou como *DJ* e bailarino em discotecas da capital portenha. Após um tempo, começou a confeccionar colares e pulseiras sem padrões estilísticos que os caracterizassem (Lemus, 2018) e os vendia em feiras das cidades de Buenos Aires, Mar del Plata, Rosário, Córdoba, Valparaíso e em Santiago, no Chile.

Segundo Cerviño (2018), até meados dos anos oitenta, a sociabilidade gay geralmente se dava de modo furtivo e pontual. Nesse contexto e vindo de uma família conservadora, Schiliro buscou, em 1985, espaços de trocas afetivas e de experiências promovidas por e para o público gay, engajando-se na publicação da “*Revista Diferentes*”. Ali conheceu Jorge Gumier Maier, que veio a se tornar seu companheiro até sua morte. Maier foi um artista e ativista gay que atuou no *Grupo de Acción Gay* (GAG) voltado para a discussão acerca das questões de gênero e da libertação sexual em resposta à Aids. Também atuou como escritor em sua própria coluna direcionada a debates sobre homossexualidade na “*Revista El Porteño*” (Cerviño, 2011), na “*Cerdo y Peces*” e na “*Revista Sodoma*”, própria do GAG.

•69

Por mais que Schiliro não tenha se interessado em participar dos movimentos ativistas gays dos quais Gumier Maier fazia parte e tampouco via sua sexualidade como um quesito político (Cerviño, 2018), esse encontro produziu uma grande mudança na trajetória de Schiliro. Visto que ele se aproximou da cena cultural *underground* (Lemus, 2018) constituída no período ditatorial argentino (1976-1983) e estabelecida durante a redemocratização do país.

Esses locais *underground* eram discotecas, sótãos e outros espaços noturnos, funcionando no contra-turno das instituições do circuito hegemônico da arte (Cerviño, 2011). Os trabalhos dos artistas vinculados a esses espaços tinham caráter experimental, autodidata, interdisciplinar e coletivo, sem o compromisso de se inserir no circuito hegemônico (Cerviño, 2011), projetando modos alternativos tanto no quesito de criação, como no de exposição e de consumo de seus trabalhos (Rosa, 2016). Schiliro continuou produzindo bijuterias e trabalhando como *DJ* em festas, mas se aproximou de outras figuras marcantes desse *underground* cultural, como Batato Barea (1961-1991), performer e *clown*-travesti argentino. Tanto Barea como Gumier Maier

3 Bairro habitado por camadas populares de Buenos Aires, majoritariamente composto de trabalhadores urbanos.

foram figuras fundamentais para o que veio a ser o cenário artístico portenho da década de noventa, o primeiro no campo das artes cênicas e o segundo, das artes visuais. Nos ateremos ao último.

Em 1989, Jorge Gumier Maier foi convidado a gerir a frente de artes visuais do Centro Cultural Ricardo Rojas (CCRR) após uma remodelação em sua estrutura, abrigando, então, um espaço expositivo dedicado às artes visuais. O CCRR era parte do programa de extensão da Universidade de Buenos Aires (UBA) e havia sido criado em 1984, com o objetivo de elaborar ações voltadas à comunidade interna e externa à academia (Bevacqua, 2020) durante a “primavera democrática”⁴. Até 1989, o CCRR apresentou uma programação voltada para a literatura e o teatro experimental, com inúmeras participações de Batato Barea. Com a criação da Galeria do Rojas, como foi chamado o pequeno espaço expositivo, um corredor com iluminação e verba precárias (Gumier Maier, 1994), Gumier Maier priorizou jovens artistas, em sua maioria autodidatas ou não-profissionalizados, que conheceu nos circuitos *underground*: exposições em bares, discotecas e casas de amigos. Teceu, assim, um modo afetivo de gerir e realizar curadorias, chegando a intitular seu modelo curatorial como “doméstico” (Gumier Maier, 1997).

•70

O Rojas foi marcado por estéticas pautadas na subjetivação de sexualidades dissidentes, na apropriação de elementos da cultura de massa e no uso de procedimentos e materiais degradados pelo cânone artístico e pela heteronormatividade. Tais como o artesanato e os fazeres manuais, marginalizados enquanto “menores” e “femininos” pela história hegemônica da arte, isto é, colocados como um “outro” em termos econômicos, culturais e sexuais (Lemus, 2017a).

As técnicas e os materiais utilizados por esses artistas eram majoritariamente aqueles marginalizados pelo cânone institucionalizado da arte, valorizando os fazeres de artesãos e mulheres donas de casa (Lemus, 2017a). Elementos do cotidiano coletivo e pessoal dos artistas, da pornografia gay, dos quadrinhos, da cultura de massa e da arte dita popular, além de objetos adquiridos a baixo custo em feiras e mercados da cidade, como produtos *Made in China*, comuns às casas das camadas sociais populares em um contexto de crescente neoliberalismo. Aspectos desse neoliberalismo eram

4 “Primavera democrática” compreendeu o primeiro ano do governo (1984) do presidente Raúl Alfonsín: “Se inició así la transición hacia la democracia. Los retos principales del nuevo sistema democrático eran hacer frente a las reivindicaciones de los movimientos de Derechos Humanos y restablecer la confianza cívica, siendo uno de los aspectos más problemáticos la figura del detenido desaparecido durante la dictadura” (Howald; Lennarstsson Hartmann, 2016, p.112-113).

ressaltados através da saturação e repetição das imagens ou objetos, expressando a produção e consumo em série. Desse modo, Gumier Maier criou um espaço de experimentação em arte, inscrito na primavera democrática argentina (Cerviño, 2011). Entretanto, não se tratou de um movimento artístico. “Simplesmente, se trat[ou] de uma quantidade de artistas com uma coisa de época, de traços culturais, com afinidades e com muitos caminhos muito subjetivos e individuais.” (Gumier Maier, 1993 apud Almeijeiras, 1993, p. 40) (tradução nossa)⁵.

Em 1991, Schiliro recebeu o diagnóstico de HIV, que lhe impulsionou a produzir enquanto artista. Sua primeira obra foi feita com remanescentes de seus materiais de *bijoutier* (Cerviño, 2018), como miçangas e pedras de plástico. Com elas, revestiu uma tampa circular de ventilador com pedras coladas, criando uma textura granulada, que alude às mutações que a pele sofre devido ao vírus. Em suas palavras:

Eu fazia *bijouterie* e pensava na plástica, mas nunca tinha me jogado. Passou o tempo, adoeci de Aids, estava muito deprimido e [...] fiz uma obra que veio como uma explosão de angústias, depressões, que se tornaram primaveris. Isto eu relaciono com meus sintomas, chagas, manchas na pele; tudo se transformou nisso. Minha intenção é manifestar um estado de hiper alegria. (Schiliro, 1993 apud Almeijeiras, 1993, p. 40) (tradução nossa)⁶.

•71

Além da tampa de ventilador encrustada, essa obra “*Sin Título*” (1991) consiste em uma base quadrada de madeira lilás que sustenta verticalmente um tubo circular. Em sua superfície, estão coladas pedras coloridas que ascendem em forma espiral até a tampa do ventilador que está apoiada no topo do tubo. Sobre a tampa, a obra cresce verticalmente com finos tubos e cones incrustados de pedras coloridas, brotando como flores e antenas. Sobre essa obra, o pesquisador Francisco Lemus (2018, p. 72) comenta: “Fragil e colorida, esta obra antecipa um modo de fazer artesanal que, em muito pouco tempo, o artista aperfeiçoou com tinturas industriais: encastrar objetos e

5 No original: Simplemente, se trata de una cantidad de artistas con una cosa de época, de rasgos culturales, con afinidades y con muchos caminos muy subjetivos e individuales. (Gumier Maier, 1993 apud Almeijeiras, 1993, p. 40).

6 No original: Yo hacía *bijouterie* y pensaba en la plástica, pero nunca me había lanzado. Pasó el tiempo, me enfermé de Sida, estaba muy deprimido y Gumier me invitó a participar de la muestra Bienvenida primavera, para la cual hice una obra que veo como una explosión de angustias, depresiones, que se tornaron primaverales. Esto lo relaciono con síntomas míos, llagas, manchas en la piel; todo se transformó en eso. Mi intención es manifestar un estado de hiperalegría. (Schiliro, 1993 apud Almeijeiras, 1993, p. 40).

partes distintas, para então ornamentar com pedras de fantasia e luzes” (tradução nossa)⁷. Rapidamente, sua obra foi percebida.

[...] como a condensação de uma estética em ascensão vertiginosa que se identifica com o Rojas. O pertencimento a esse grupo lhe outorgou um campo aberto de pesquisa com elementos que lhe estavam próximos. A valorização do trabalho manual, da artesanía, da moda, do desenho, da recuperação das artes aplicadas e, por fim, a anti-hierarquia contra a alta cultura que propõem Gumier Maier e seu círculo não podem mais que auxiliá-lo a utilizar suas destrezas para construir coisas às que eles denominam “arte”. (Cerviño, 2018, p. 86) (tradução nossa)⁸.

Ainda em 1991, Schiliro passou a fazer parte do modelo “doméstico” de Gumier Maier inserindo-se no CRR e no campo artístico ao ser convidado pelo mesmo curador a expor na mostra “*Bienvenida Primavera*” (1991), na Galeria do Rojas. O artista passou, então, a produzir obras com recipientes de plástico e vidro, ornamentadas com lâmpadas, pedras e outros elementos adquiridos em feiras ou nas lojas do Bairro *Once*⁹. Esses elementos constituem o modelo de produção e consumo neoliberal argentino da época, marcado pela importação em massa e em baixo custo de itens industriais (Saco, 2022). O artista utilizava itens novos, utilitários, mas não já utilizados para este fim. “Nesse sentido, as obras do artista reformulam o insignificante e convocam a um ritual que se sustenta na tensão entre o belo e o ridiculamente extravagante, entre a arte e o artesanato, entre o esplendor do seriado e o culto ao único.” (Lemus, 2017a, p. 19) (tradução nossa)¹⁰.

7 No original: Endeble y colorida, esta obra anticipa un modo de hacer artesanal que, en muy poco tiempo, el artista perfeccionó con tintes industriales: encastrar objetos y partes disímiles para luego ornamentar con piedras de fantasía y luces. (Lemus, 2018, p. 72).

8 No original: Fue percibida inmediatamente como la condensación de una estética en ascenso vertiginoso que se identifica con el Rojas. La pertenencia a ese grupo le otorgó un campo abierto de investigaciones con elementos que le resultaban próximos. La valorización del trabajo manual, de la artesanía, de la moda, del diseño, la recuperación de las artes aplicadas, en fin, la antijerarquía contra la alta cultura que proponen Gumier Maier y su círculo no pueden más que alentarlos a utilizar sus destrezas para construir cosas a las que ellos denominan “arte”. (Cerviño, 2018, p. 86)

9 Bairro em Buenos Aires conhecido pela venda de produtos fabricados em série, além de imitações de baixo custo dos itens das grandes marcas.

10 No original: En este sentido, las obras del artista reformulan lo insignificante y convocan a un ritual que se sostiene en la tensión entre lo bello y lo ridículamente extravagante, entre el arte y la artesanía, entre el esplendor de lo seriado y el culto a lo único. (Lemus, 2017a, p. 19).

Objetos de cozinha como bacias e cumbucas estão presentes na maior parte de suas obras, assim como peças sinuosas de luminárias lustrosas, com materiais transparentes e coloridos, rearranjadas de modo a produzir a sensação de iluminação até mesmo para aquelas obras sem sistema de iluminação. Ele realizava toda a obra, desde a assemblagem a partir desses objetos, até a montagem do circuito elétrico para torná-las iluminadas.

Schiliro remete à infância através de suas obras. Sua obra cria um universo paralelo, pequenos paraísos inspirados no que ele considerava fragmentos de um mundo repleto de jogos, fantasias e brilhos (Lemus, 2016), como o Itaipark¹¹, parque de diversões em Buenos Aires, que o fascinava (Schiliro, 1993 apud Almeijeiras, 1993). Desse modo, o artista buscou construir um lugar com a atmosfera de um parque de diversões, onde reina a pureza da infância, existindo como espaço de invenção e de contraposição à racionalidade e à linearidade modernas, proporcionando modos de contestação do “mundo dos adultos”, estruturado por regras sociais pautadas no binarismo entre os sujeitos (Lemus, 2016).

As luzes, as formas sinuosas e o movimento das obras de Schiliro também tiveram como referência a Rua Suipacha em Buenos Aires, cuja distinta esquina possuía luzes, toldos e anúncios coloridos, os movimentados bazares da cidade e filmes como *Barbarella*¹² e *O ladrão de Bagdad*¹³ (Lemus, 2016), destacados por cenários repletos de cores contrastantes, focos de luz e formas sinuosas.

Tanto essa escolha de materiais e procedimentos, quanto as analogias às consequências do HIV aproximam a obra de Schiliro das de outros artistas do Rojas, cujas obras dignificam objetos de culturas marginalizadas. No caso de Schiliro, a cultura doméstica e as das massas, das quais “emerge uma imagem constante associada à alegria que, longe de enquadrar-se nos padrões de um otimismo cruel, pulsa por se afirmar através da arte.” (Lemus, 2018, p. 76) (tradução nossa)¹⁴.

Para Cerviño (2018), nas obras de Schiliro há uma analogia com objetos da liturgia, como cálices, copos, pias batismais e ostensórios. Já para Lemus, as obras “poderiam ser parte de uma cenografia de ficção científica, lâmpadas de alguma decoração estrambótica e o cálice de uma religião misteriosa.” (2018, p. 69) (tradução

•73

11 Parque temático inaugurado em 1960 no bairro Recoleta em Buenos Aires. Tornou-se ruína no início dos anos noventa.

12 Filme franco-italiano de ficção científica. Lançado em 1968, foi dirigido por Roger Vadim.

13 Filme de aventura americano. Lançado em 1924, foi dirigido por Raoul Walsh.

14 No original: [...] emerge una imagen constante asociada a la alegría que, lejos de enmarcarse en los estándares de un optimismo cruel, pulsa por afirmarse a través del arte. (Lemus, 2018, p. 76).

nossa)¹⁵. Por mais que tenha abandonado progressivamente os dogmas da religião em que foi criado, Testemunha de Jeová, o diagnóstico de HIV fez com que Schiliro buscasse outras ideias de salvação. O modo como reagiu ao diagnóstico está inscrito na tendência da época de busca por uma medicina e métodos de autoajuda alternativos (Lemus, 2018), visto que, ainda na década de 1990, se tratava de uma doença sem cura ou tratamento específico, cujo diagnóstico apontava para a morte iminente. Assim como outros artistas do Rojas, Schiliro explorou terapias alternativas à medicina tradicional, o Taoísmo, a filosofia positiva, o yoga e práticas relacionadas à Nova Era (Cerviño, 2018), cujos traços estão presentes nas obras e nos discursos desses artistas. O fator da transcendência, do alcance de um mundo outro, da alegria e da diversão iluminada e colorida é central em sua obra.

•74 Durante os anos 1990, participou, ademais de “*Bienvenida Primavera*”, de exposições em instituições de Buenos Aires que estavam ganhando visibilidade em termos de mercado e de crítica especializada. Em 1992, expôs no *Espacio Giesso* ao lado de Gumier Maier, Benito Laren e Alfredo Londaibere, em uma exposição que levava o nome dos quatro artistas, e no Centro Cultural Recoleta, com a mostra “*El Rojas presenta: algunos artistas*”. Em 1993, volta ao C.C. Recoleta para “*Ilusiones de Artista*”, tem sua única individual em vida no *Instituto de Cooperación Iberoamericana*. Em 1994 participou de “*Crimen es ornamento*” no Rojas e, após sua morte, participou em 1996 de “*The Rational Twist*” na Galeria Apex Art em Nova York e, em 1997, de “*El Tao del Arte*”, no C.C. Recoleta, que marcou o fim da temporada de gestão de Gumier Maier sobre o Rojas. Com essa trajetória, Schiliro foi lido como um dos artistas do Rojas, sendo-lhe atribuídos alguns termos e categorias estéticas que constituem as narrativas sobre sua obra.

3. Schiliro entre adjetivações e categorias estéticas

Na década de 1990, foram identificados alguns elementos que caracterizavam as obras dos artistas do Rojas e, conseqüentemente, as de Omar Schiliro. A partir dessa identificação, uma série de discursos sobre essas produções foi tecida e permanece em debate até os dias atuais. Esses termos permitem o trânsito das obras entre diferentes categorias inerentes ao campo artístico. O primeiro deles é *Light*, termo que vem como um antônimo de arte política, isto é, nos termos da crítica do período, engajada

15 No original: Podrían ser parte de una escenografía de ciencia ficción, lámparas de alguna decoración estrambótica y el cáliz de una religión misteriosa. (Lemus, 2018, p. 69)

socialmente. Foi cunhado por Jorge Lopéz Anaya (1936-2010), historiador e crítico de arte, em 1992, quando escreveu uma resenha sobre a exposição no *Espacio Giesso* com a participação de Schiliro, já citada. Anaya relacionou o teor fictício e leve das obras expostas com os produtos industrializados *light* e dietéticos vendidos de modo ascendente nos supermercados argentinos, em um contexto de neoliberalismo. Entretanto, o crítico não fez essa relação de modo a desprestigiar as obras em questão. Pelo contrário, ele teceu elogios aos quatro artistas, que tratavam, segundo ele, desse esquema contemporâneo de produção e consumo de produtos de modo irônico e leve, mas também autêntico e crítico. Sobre Schiliro, ele afirmou que realizava objetos autênticos, ornamentais e intensos (Anaya, 1992). Porém, o campo artístico já relacionava o *light* com a ficção e a superficialidade de modo negativo devido à economia liberal (Lemus, 2015) e passou a tratá-lo como oposto ao político, engajado e crítico, constituindo um discurso binário (Alves, 2023). Os discursos atuais sobre as obras desses artistas se mostram disruptivos frente a esse binarismo.

A dimensão afetiva da obra de Schiliro funciona como uma micropolítica¹⁶ da alegria, pois rompe com a representação convencional e estigmatizante de um enfermo de Aids, afirmando sua figura e a de seus colegas soropositivos para além “do sofrimento e a passividade a qual foram condenados os portadores, em especial, pelo poder médico e os meios de comunicação.” (Lemus, 2017a, p. 24) (tradução nossa)¹⁷. Schiliro constituiu “um repertório emocional que, longe de aquietar e tornar dócil o corpo, produziu a invenção de uma vida mais bela” (Lemus, 2017a, p. 21) (tradução nossa)¹⁸. Desse modo, a obra constituiu uma micropolítica por desobedecer e tensionar as regras vigentes, em seu caso, a partir da alegria que ainda pode emanar de seu corpo enfermo.

Como referência ao vírus que contaminou grande parte dos artistas do Rojas, a peste rosa, o termo Arte Rosa também passou a ser utilizado para se referir às produções do período. Tratou-se, também, de uma referência à orientação sexual desses artistas, visto que homens homossexuais tiveram sua masculinidade questionada e a cor rosa é socialmente associada ao feminino. Em uma lógica binária,

•75

16 Lemus faz referência a Micropolítica: cartografias do desejo, de Félix Guattari e Suely Rolnik.

17 No original: [...] lejos están del sufrimiento y la pasividad a la que fueron condenados los portadores, en especial, por el poder médico y los medios de comunicación. (Lemus, 2017a, p. 24).

18 No original: Un repertorio emocional que lejos de aquietar y volver dócil el cuerpo, produjo la invención de una vida más bella. (Lemus, 2017a, p. 21).

o que não é masculino é feminino, o que vincula o homem gay aos estereótipos do feminino e, portanto, à cor rosa (Alves, 2023).

Outro adjetivo atribuído às produções dos artistas vinculados ao Rojas, como Schiliro, foi o de Arte Guarango, cunhado pelo francês Pierre Restany (1995). O crítico relacionou o cenário artístico portenho da década de noventa com a ascensão da classe média durante o governo neoliberal de Carlos Menem (1989-1999). Para ele, os “novos ricos” teriam um estilo superficial, grosseiro e de mau gosto (Lemus, 2015) e esse estilo estaria presente nas obras dos artistas do período em Buenos Aires, simplesmente refletindo uma cultura citacionista dos meios de comunicação e do consumo massivo (Restany, 1995).

Essas noções de *Light* enquanto representativo do consumo em massa e de guarango, com elementos de uma classe social emergente, nos levam à categoria estética de kitsch, citada por Restany em sua crítica e até mesmo pelos próprios artistas. Assim como Guarango, o kitsch é um termo que carrega um teor negativo sobre certa estética da burguesia ascendente do século XIX, caracterizada pelo excesso, em diferentes temporalidades e localidades do mundo (Moles, 1972). É, portanto, um termo mais geral que Guarango, que por sua vez remete especificamente à burguesia ascendente em um contexto neoliberal de forte presença dos meios de comunicação e dos produtos industrializados em série. Ainda assim, semelhanças se mantêm, pois Gillo Dorfles (1969) e Umberto Eco (2001) relacionaram o kitsch com o massivo e consumista, uma civilização que aceleradamente produz para consumir, constituindo um sistema de alienação do ser humano, que se condiciona aos objetos (Moles, 1972). Trata-se de um fator estético que visa a “imposição do efeito”, um mero “estímulo sentimental” (Eco, 2001, p. 70-73). O termo vem do alemão *kitschen*, que remete à criação de algo novo a partir do velho, e *verkitschen*, que expressa a ideia de “vender alguma coisa no lugar do que havia sido combinado” (Moles, 1972, p. 10), fatores que, segundo Dorfles (1969), estão presentes em ambientes cotidianos que reproduzem elementos da cultura dita erudita. Desse modo, “kitsch” evoca noções do falso, artificial, excessivo e desordenado.

Na América Latina, o kitsch é percebido na segunda metade do século XX a partir dos hibridismos entre o tradicional e o moderno, o hegemônico e o subalterno. Nesses processos, a crescente circulação de produtos importados de baixo custo, que somente remetem ao hegemônico e que são produzidos em larga escala, constitui uma heterogeneidade multitemporal (Canclini, 2003, p. 74). São esses produtos os utilizados para a produção artística de Omar Schiliro. Suas obras remetem aos lustres reluzentes

de espaços frequentados pelas classes altas da sociedade, mas não o são, pois, na realidade, são constituídas de plásticos e peças de vidro sobressalentes, produzindo uma ilusão. Além disso, elas provocam efeito do sentimental, artificial e excessivo.

As adjetivações mencionadas também nos levam à categoria de neobarroco. Pensada a partir da segunda metade do século XX, a ideia de neobarroco é bastante ampla. Para Omar Calabrese (1989), trata-se de uma etiqueta para alguns objetos culturais da atualidade, fazendo referência ao barroco por meio da analogia. O autor relacionou o que foi chamado de pós-moderno como uma alternativa ao neobarroco. Para ele, o neobarroco transita entre dualidades como: detalhe e fragmento, limite e excesso, instabilidade e metamorfose, entre outras. Já Severo Sarduy (1972) o define como um barroco atual e, portanto, constituído por “superabundância e desperdício” e pela ruptura com a homogeneidade, aludindo à falta de harmonia e equilíbrio, como um “reflexo necessariamente pulverizado de um saber que sabe que não está pacificamente fechado sobre si mesmo.” (Sarduy, 1972, p. 183). É, ainda, um procedimento retórico, de matriz mestiça e americana¹⁹, no qual a retórica se dá por meio do jogo do artifício entre significado e significante, através da substituição, da proliferação e da paródia, além da inter e da intratextualidade (Sarduy, 1972).

•77

Néstor Perlongher (1997 apud García, 2013) assumiu o neobarroco como um movimento de se recobrar o espaço delegado àquelas pessoas cujas práticas foram consideradas excêntricas pelo olhar tradicional. Como reposicionar simbolicamente a marginalidade, uma reterritorialização (Perlongher, 1997 apud García, 2013).

Já Terry Smith (2011 apud Sarti, 2018) define o neobarroco como a busca da sedução por meio das características dos materiais. Enquanto Bolívar Echeverría (2002 apud Sarti, 2018) o relaciona com a modernidade latino-americana, a decoração absoluta como estratégia de sobrevivência, não somente como mera estetização. Graciela Sarti (2018) enfatiza que o neobarroco não é um *revival* do barroco, não copia estilos históricos passados, mas é constituído por estratégias de produção e “climas” da época (p. 17), como “a espetacularidade cenográfica, a teatralidade, o dinamismo e o ilusionismo” do barroco (Sarti, 2018, p. 18) (tradução nossa)²⁰. Trata-se de um jogo permanente de releitura crítica, citação e apropriação do estilo do passado e sua reelaboração, não ressurgimento dele. A autora enfatiza também a abundância de significantes como característica (Sarti, 2018).

19 O termo «americano» é empregado pelo autor como referente ao continente americano.

20 No original: [...] la espectacularidad escenográfica, la teatralidad, el dinamismo y el ilusionismo, por ejemplo. (Sarti, 2018, p. 18).

Alguns dos aspectos mencionados, como abundância, apropriação, citação, desenvolvimento de imagens do excesso, artifício, simulação, abertura a significados diversos, retórica, sedução por meio das características dos materiais, teor cenográfico e “reposicionamento simbólico da marginalidade”, são pontos de inscrição da obra de Schiliro na categoria de neobarroco. Além delas,

As práticas do excesso, do kitsch, as transgressões aos cânones de gênero, a mescla de materiais, suportes e técnicas, a propensão geral da teatralização e o artifício são algumas das notas de um palco neobarroco que, não só não remete, mas que parece reatualizar-se constantemente. (Sarti, 2018, p. 10) (tradução nossa)²¹

Ainda que a autora se refira ao teatro, é possível deslocar para a obra de Schiliro as transgressões aos cânones de gênero, o uso do kitsch e da teatralização, a mescla de materiais, suportes e técnicas e a constante reatualização mencionadas pela autora. Nathalia March (2019) acrescenta como característica neobarroca na obra de Schiliro “a saturação decorativista [...] como uma ação provocativa” contra o neoliberalismo e sua “impiedosa lei de consumo, colocando em cena e enfatizando o banal e o intrascendente” (March, 2019, p. 447) (tradução nossa)²².

Outro aspecto de inscrição é aquele relativo ao disciplinamento do corpo. Sarti (2018) argumenta sobre os efeitos do barroco enquanto o movimento da contrarreforma e o neobarroco, enquanto sua releitura crítica, uma categoria de dissidência sexual e de gênero:

[...] essa recorrência ao imaginário da contrarreforma se converte também em discurso relativo ao corpo ‘sublevado’ diante das normas que historicamente pretenderam seu disciplinamento e controle. Se nos anos oitenta esse neobarroquismo desenfadado e revulsivo pôs em cena os corpos das sexualidades dissidentes, demonizados devido à crise da aids, hoje seu retorno ou continuidade

21 No original: Las prácticas del exceso, del kitsch, las trasgresiones a los cánones de género, la mezcla de materiales, soportes y técnicas, la propensión general a la teatralización y el artificio son algunas de las notas de un escenario neobarroco que, no solo no remite, sino que parece reactualizase constantemente. (Sarti, 2018, p. 10).

22 No original: La saturación decorativista [...] como una acción provocativa [...] el neoliberalismo en su desbordante e imperiosa ley del consumo, poniendo en escena y enfatizando en lo banal e intrascendente. (March, 2019, p. 447).

pode se vincular ao desenvolvimento e afirmação das conquistas de gênero levadas adiante pelos coletivos respectivos nas últimas décadas, assim como a resistência a essas conquistas em vastas áreas geográficas não ocidentais ou a reaparição de nichos de intolerância nas sociedades urbanas ocidentais. (Sarti, 2018, p. 22) (tradução nossa)²³.

Já Lemus (2017a) argumenta que a busca por uma realidade alternativa, a festa, o jogo entre os elementos e a celebração religiosa do barroco, também constituem pontos de encontro com a obra de Schiliro. Logo,

[...] as obras de Schiliro reatualizam o barroco, já que através de seu olho, objetos triviais, remanentes de outra época e novidades presentes nos contenedores de uma economia de livre mercado – adquirem preciosismo e, inclusive, uma ou outra volta caprichosa. Schiliro recorre à teatralização, suas assemblagens são tão perfeitas que uma vasilha ou uma bacia de cor chamativa simulam ser um objeto sem função alguma e as peças velhas parecem estrear, algo que chega a seu ponto máximo com a inclusão de bijuterias e luzes. [...] A apropriação queer do barroco tem ancoragem em Schiliro e suas produções artísticas realizadas para habitar formas antirracionais. (Lemus, 2017a, p. 19-20) (tradução nossa)²⁴.

•79

Em outro momento, Lemus (2017b) esclarece que as obras de Schiliro “planteiam uma fusão entre a experiência barroca e a possibilidade vanguardista de incorporar materiais não artísticos” (p. 165) (tradução nossa)²⁵, por meio da simulação

23 No original: [...] esa recurrencia al imaginario de la Contrarreforma se convierte también en discurso relativo al cuerpo “sublevado” frente a las normas que históricamente pretendieron su disciplinamiento y control. Si en los años ochenta ese neobarroquismo desenfadado y revulsivo puso en escena los cuerpos de las sexualidades disidentes, demonizados tras la crisis del SIDA, hoy su retorno o continuidad puede vincularse al desarrollo y afirmación de las conquistas de género llevadas adelante por los colectivos respectivos en las últimas décadas, así como a la resistencia a esas conquistas en vastas áreas geográficas no occidentales o la reaparición de nichos de intolerancia en las sociedades urbanas occidentales. (Sarti, 2018, p. 22).

24 No original: [...] las obras de Schiliro reactualizan el barroco, ya que a través de su ojo, objetos triviales—remanentes de otra época y novedades presentes en los contenedores de una economía de libre mercado— adquieren preciosismo e, incluso, alguna que otra vuelta caprichosa. Schiliro recurre a la teatralización, sus ensamblajes son tan perfectos que un taper o una palangana de color chillón simulan ser un objeto sin función alguna y las piezas viejas parecen a estrenar, algo que llega a su punto máximo con la inclusión de bijouterie y luces. [...] La apropiación queer del barroco tiene anclaje en Schiliro y sus producciones artísticas realizadas para habitar formas antirracionales.

25 No original: [...] plantean una fusión entre la experiencia barroca y la posibilidad vanguardista de incorporar materiales no artísticos. (Lemus, 2017b, p. 165).

e harmonia, sem que haja conflito entre as partes. Para o autor, sua obra se aproxima da “artificialidade” do barroco através de realidades alternativas da celebração religiosa, da festa e do jogo.

Ainda que pontuais, outras associações artísticas foram feitas com as obras de Schiliro. Marcelo Pacheco (2009) associa a um *Ready-made* invertido, visto que retira o objeto de seu fim utilitário doméstico, negando-o ao acrescentar ornamentos e refuncionalizando-o. Já a relação da obra de Schiliro com a terapia e com a infância leva Lemus (2017a) a relacioná-la com a *Art Brutt*²⁶ e com a *Arte Naïf*²⁷, somente por seu autodidatismo. Para o autor, essas adjetivações cabem mais na obra de Schiliro do que a ideia de vanguarda, uma vez que ele produziu desde o exterior dos códigos artísticos, inclusive aqueles contraculturais e experimentais (Lemus, 2017a).

4. Considerações finais

A obra do artista argentino Omar Schiliro é marcada por diferentes aspectos de sua trajetória. Sua fase *bijoutier* permanece através do caráter artesanal e ornamental de seu trabalho, que implica em uma reflexão sobre o modelo de consumo em massa que ascendia no contexto argentino na década de 1990. Ao transgredir a utilidade inicial dos objetos produzidos em série, Schiliro questiona quais são os componentes da beleza cotidiana e doméstica, destrinchando-os e fabricando com eles um universo artificial, de plástico e sucata. Nesse processo de coleta, agrupamento e confecção, o artista expõe a artificialidade do doméstico através dos materiais que utiliza e a exacerba em um mundo exterior repleto de luz e diversão.

Esse mundo de fantasia remete inicialmente ao infantil, entretanto, no contexto da epidemia de HIV, a obra testemunha o desejo por um mundo paralelo onde não há enfermidade, onde a diversão é garantida e as luzes contrastantes permanecem acesas sem um fim iminente. Nesse sentido, as obras se tornam um apelo, como objetos que se acumulam em forma de oferta, cuja artificialidade revela o caráter simulado da própria prece.

26 Categoria criada por Jean Dubuffet na década de 1940 para abarcar obras provenientes de instituições psiquiátricas e produzidas por crianças. A arte bruta, portanto, parte da ideia de um modo de produção não lapidado pelas regras do cânone artístico e das convenções sociais.

27 O termo naïf é traduzido para o português como “ingênuo”. Foi cunhado na França a partir da disseminação das obras de Henri Rousseau, um artista francês autodidata, entre o fim do século XIX e início do XX. Naïf passou a aludir a uma produção de artistas não-profissionalizados, autodidatas e sem formação acadêmica em artes visuais.

Após adentrar o circuito artístico a partir da cena *underground*, Schiliro foi associado a uma arte leve, superficial e constituinte de uma ficção, o que a delegou ao estigma de acrítica e apolítica. Concomitantemente, as leituras de sua obra se deram através da ótica da homossexualidade e da crise da Aids, além da ótica do contexto político argentino, marcado pelo neoliberalismo nos anos 1990, cuja estética do excesso foi disseminada em meio aos produtos de consumo. Essas leituras se deram pelo fato de que a crítica da época não identificou como fator político na obra do artista a disrupção da domesticidade e dos estereótipos sobre a Aids, tampouco as correlações provocadas pelas obras entre a artificialidade dos objetos industriais que compunham o cotidiano e a tentativa de criação, por um corpo enfermo perante a morte, de um mundo também artificial, onde cores, luzes e vida são perpétuas.

Essas analogias, a ficção, o caráter dissidente, o excesso de elementos visuais e o teor cenográfico inerentes às noções de *Light*, Rosa e Guarango, as quais foram associadas às obras de Schiliro, levam a associações de sua produção com as categorias estéticas do kitsch e neobarroco. Seu trabalho escancara a falsidade do cotidiano através de objetos plásticos e, nesse processo, o espectador é seduzido pela materialidade, tragado para o jogo entre significante e significado, para a dualidade entre o todo e o detalhe e para o espetáculo cenográfico artificial que Schiliro metamorfoseou.

•81

Referências

ALMEIJEIRAS, Hernán. La única posibilidad del arte es la evasión: Entrevista a Marcelo Pombo, Omar Schiliro, Alfredo Londaibere y Jorge Gumier Maier. **La Maga**, Buenos Aires. 7 de julio de 1993, pp. 40-41. Disponível em: <https://www.jennifer.net.ar/single-post/rosa-archivo> Acesso em 09 de set. de 2024.

Alves, Ricardo Henrique Ayres. Peste rosa, arte rosa: aids e crítica de arte desde a Argentina. **PORTO ARTE: Revista De Artes Visuais**, Porto Alegre, v. 2, n. 48, 2023. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/issue/view/4899> Acesso em fev. 2024.

ANAYA, Jorge López. El absurdo y la ficción en una notable muestra. **La Nación**, Buenos Aires, n. 43371, 01 ago. 1992. Disponível em: <https://icaa.mfah.org/s/en/item/768308#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-1339%2C0%2C4716%2C2640> Acesso em 13 out. 2023.

BEVACQUA Guillermina. El Rojas: plataforma de enunciación crítica de las desobediencias socio-sexuales en el campo cultural de Buenos Aires (1984-2014).

●82 **Asociación Aragonesa de Críticos de Arte** (AACA). Zaragoza, nº 52, set. 2020. Disponível em: <https://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=1716> Acesso em abril de 2024.

CALABRESE, Omar. **La era neobarroca**. 3ª Ed. Madri: Cátedra, 1989.

CANCLINI, Nestor García. **Culturas Híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 2003.

CERVIÑO, Mariana. La herejía del Rojas: Ethos disidentes e innovación artística en Buenos Aires, en la post-dictadura. In: Wortman, Ana (Org.). **Mi Buenos Aires querido**: Entre la democratización cultural y la desigualdad educativa. Buenos Aires: Prometeo Editorial, 2011, p. 129 – 147.

Cerviño, Mariana. **El arte como Salvación**. In: Ahora voy a brillar: Omar Schiliro. Buenos Aires: Fundación Amalia Lacroze de Fortabat, 2018, p. 77-91.

DORFLES, Gillo. **Kitsch**: An anthology of bad taste. 1ª Ed. Londres: Studio Vista Limited, 1969.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. 6ª Ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

GARCÍA, José Antonio Paniagua. Un caracol de fogo: revisión crítica del neobarroco en América Latina. In: **XXIX Encuentro de Jóvenes Investigadores**, Salamanca, 2013, p. 113-118.

GUMIER-MAIER, Jorge. El rojas. In: **5 años en el Rojas**. Editorial Universitaria de Buenos Aires Buenos Aires (Eudeba), Buenos Aires, 1994. Disponível em: <https://icaa.mfah.org/s/en/item/768212#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-1601%2C-207%2C5240%2C2933> Acesso em 13 out. 2023.

GUMIER-MAIER, Jorge. **El Tao del arte**. In: Catálogo da exposição “El Tao del arte”. Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, 1997. Disponível em: <https://icaa.mfah.org/s/en/item/769509#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-2001%2C-17%2C6551%2C3666>. Acesso em 13 out. 2023.

HOWALD, C.; LENNARSTSSON HARTMANN, Y. La reivindicación de verdad y justicia en Argentina. ¿Una primavera democrática?. **Revista Jurídica Universidad Autónoma de Madrid**, (16), 2016. Disponível em: <https://revistas.uam.es/revistajuridica/article/view/6084>. Acesso em 13 out. 2023.

LEMUS, Francisco. Retóricas de la pandemia: Derivas y resistencias en torno al arte argentino frente a la crisis del sida. **Revista Caiana**, Buenos Aires, v. 6, n.1, p. 1-8, 2015. Disponível em: http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=186&vol=6 . Acesso em abril de 2024.

LEMUS, Francisco. Omar Schiliro: le bijoutier de Itaipark. In: **III Coloquio Internacional Saberes contemporáneos desde la diversidad sexual: teoría, crítica, praxis**. Rosário, 2016. Disponível em: <http://hdl.handle.net/2133/18718> Acesso em out. de 2023.

LEMUS, Francisco. Omar Schiliro: artesano de la alegría. **El banquete de los Dioses**, Buenos Aires, v. 5, n. 7, 2017, p. 10-36. Disponível em: <https://publicaciones.sociales.uba.ar/index.php/ebdId/article/view/2430> Acesso em out. de 2023.

LEMUS, Francisco. Relaciones peligrosas: arte abstrato en Buenos Aires durante los años noventa. **Cuaderno de Filosofía**, Buenos Aires, n. 69, p. 155-170, jul./dez. 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.34096/cf.n69.6121> Acesso em set. de 2024.

LEMUS, Francisco. **La supervivencia de Omar Schiliro**. In: Ahora voy a brillar: Omar Schiliro. Buenos Aires: Fundación Amália Lacroze de Fortabat, 2018, p. 69-76.

MARCH, Natalia. Imágenes del exceso: El neobarroco como forma “invisible” del neoliberalismo político y cultural, Argentina 1990-2000. In: **IV Congreso Internacional de investigación en artes visuales (ANIAV)**, 2019 Editorial Universitat Politècnica de València, 2019, p. 445-454. Disponível em: <https://doi.org/10.4995/ANIAV.2019.2019.9586> Acesso em abr. 2024.

MOLES, Abraham A. **O kitsch: a arte da felicidade**. 1ª Ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

RESTANY, Pierre. Arte Guarango para la Argentina de Menem. **Revista Lápis**, Madri, n. 116, nov. 1995. Disponível em: <https://icaa.mfah.org/s/en/item/769571#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-1339%2C0%2C4716%2C2640> Acesso em 13 out. 2023.

•84

ROSA, Maria Laura. Trasgrediendo los géneros. Activismos, performances y contracultura en la Buenos Aires de la posdictadura. **Artelogie**, v. 8, 2016. Disponível em: <http://journals.openedition.org/artelogie/638> Acesso em 5 abr. 2024.

SACO, Daniela. La presencia de lo político en la estética neokitsch de un texto visual de Omar Schiliro. **AVANCES**, n. 31, 2022, p. 193-211. Disponível em: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/> Acesso em 05 de out. de 2023.

SARDUY, Severo. El barroco y el neobarroco. In: MORENO, César Fernández (Org.). **América Latina em su literatura**. 17ª Ed. Madri: Siglo veintiuno editores, 1972, p. 167-184.

SARTI, Graciela C. Neobarrocos del presente: vigencia de una categoría estética. In: SARTI, Graciela C. (Org.). **Retóricas neobarrocas/ imágenes tecnológicas: en el arte argentino contemporáneo**. 1ª Ed. Buenos Aires: Fundación Alfonso y Luz Castillo, 2018, p. 7-27.

Recebido em 18/09/2025 - Aprovado em 02/04/2025

Como citar

Ficções e excessos: a obra de Omar Schiliro e os caminhos ao neobarroco. **ouvirOUver**, [S. l.], v. 21, n. 1, [s.d.].

DOI: [10.14393/OUV-v21n1a2025-75369](https://doi.org/10.14393/OUV-v21n1a2025-75369).

Disponível em: [HTTPS://SEER.UFU.BR/INDEX.PHP/OUVIROUVER/ARTICLE/VIEW/75369](https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/75369).



A revista ouvirOUver está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.