

**Alejandro Kuropatwa: Disidencia sexual y género en la fotografía de la década de 1990.**

Eje 8: Arte y política: cruces entre expresiones estéticas y la trama social.

**Iara Ceriale**

Lic. en Sociología  
Facultad de Ciencias Sociales  
Universidad de Buenos Aires  
cerialeiara@gmail.com

**Camila Vittar**

Estudiante de grado de la carrera de Sociología  
Facultad de Ciencias Sociales  
Universidad de Buenos Aires  
cml.vittar@gmail.com

**Resumen**

A partir de la pregunta por las articulaciones entre fotografía, sexualidad y género en la década de 1990, esta ponencia propone estudiar el lugar de las disidencias sexuales y las mujeres en la fotografía de Alejandro Kuropatwa, centrándose en su trabajo fotográfico realizado en la década de 1990 en Argentina, una época signada por la emergencia de nuevas reivindicaciones sociales, la pluralización de los movimientos feministas, la propagación del VIH y el activismo de las disidencias sexuales. En este sentido y a partir de un nuevo documentalismo fotográfico emergente en esta década, interesa pensar, mediante el análisis de una selección de fotografías de Kuropatwa, lo que las mismas dicen acerca de la época y de los sujetos retratados en ellas, así como de la representación en ellas de las disidencias sexuales y las mujeres. Partiendo de entender a la fotografía como un documento social en el cual es posible rastrear el vínculo entre relaciones sociales y representaciones artísticas en un momento determinado, se utilizará una metodología basada en la investigación documental, centrada fundamentalmente en la observación y análisis de un corpus de cuatro imágenes fotográficas de Kuropatwa, dos de la serie *Cóctel* (1996) y dos de *9 semanas y media* (1999), tomadas en la década de 1990.

## **1. Introducción**

Entre los últimos años de la dictadura y el retorno de la democracia en 1983, comenzó a gestarse en Buenos Aires un circuito de arte alternativo que proliferó en nuevas formas de relacionarse y de producir arte. A su vez, con el regreso de la libertad de expresión, las discusiones sobre reivindicaciones sociales volvieron a ser retomadas en el ámbito público. Los movimientos de mujeres se reorganizaron y, hacia mediados de 1980, el trabajo feminista emergió con fuerza, lo que se vio expresado en el campo artístico (Rosa, 2018). También las reivindicaciones de los colectivos de lesbianas y gays comenzaron a tomar impulso en estos años, aunque de forma mucho más incipiente. Es en la década de 1990 que se dan algunos de los antecedentes más importantes para el desarrollo del movimiento feminista, como la reforma electoral de la llamada “ley de cupo”, según la cual en las listas de candidaturas a los escaños parlamentarios las mujeres debían representar al menos un 30%. Por otro lado, a inicios de 1990, aunque aún eran pocas las organizaciones que se manifestaban abiertamente por los derechos de las disidencias sexuales, en Buenos Aires se habían formado algunas agrupaciones como “Fresas” y “Las Unas y las Otras” (Barrancos, 2019) y en julio de 1992, Jáuregui, junto con otros activistas, llevó adelante la organización de la primera Marcha del Orgullo en Argentina.

Las transformaciones políticas y sociales transcurridas en estos años se ven representadas en las producciones artísticas del período, tales como la fotografía. A partir de este contexto y en el marco de este trabajo, nos preguntamos por las articulaciones entre fotografía, sexualidad y género en la década de 1990. En este sentido, la presente investigación se propone estudiar el lugar de las disidencias sexuales y las mujeres en la fotografía de Alejandro Kuropatwa, centrándose en su trabajo fotográfico realizado en la década de 1990 en Argentina. En el marco de este objetivo general, buscaremos: 1. estudiar lo que dejan conocer las fotografías del fotógrafo acerca de la época; 2. explorar lo que dejan conocer las fotografías del fotógrafo acerca de aquellos sujetos que busca representar; y 3. identificar cómo son representadas en las fotografías las disidencias sexuales y las mujeres.

## **2. Abordaje metodológico**

Gran parte del proyecto consistirá en la investigación documental, basada fundamentalmente en la observación y análisis de un corpus de imágenes fotográficas consistente de cuatro fotografías de Kuropatwa. Este abordaje se justifica en la consideración de las imágenes como un tipo particular de lenguaje (Mitchell, 2009, 2016) que es, a su vez, una forma de conocimiento (Martínez Moro, 2004) que excede la mera representación de una

realidad externa a ellas. En este sentido, reconocemos que la fotografía tiene el poder de decirnos algo otro, adicional y diferente, acerca de la realidad externa, lo cual la convierte en un documento social en el cual es posible rastrear el vínculo entre relaciones sociales y representaciones artísticas en un momento determinado (Freund, 1993).

De esta manera, en pos de explorar aquel conocimiento que las imágenes como documentos nos proporcionan, utilizaremos el método de descubrir los mensajes implícitos en las imágenes (Joly, 2009), que busca identificar los significantes presentes en ellas para asociarlos con los significados que evocan, teniendo en cuenta y poniéndolos en relación con “el contexto de emisión y recepción del mensaje” (p. 57). En conjunto con este método, retomaremos aquel empleado por Berger (1998) en su análisis del traje, que nos permitirá pensar qué representan ciertos elementos de las fotografías analizadas, qué mensajes dan, y qué relación tienen con los sujetos retratados. Buscaremos indicadores fotográficos (Pérez Fernández en canal CdF Montevideo, 2020) en las imágenes que nos permitan responder a nuestros objetivos específicos de investigación. Asimismo, complementaremos este abordaje metodológico con la lectura, análisis y sistematización de bibliografía secundaria (artículos académicos, biografías, recortes periodísticos, documentales, entrevistas, etc.) que pueda resultar relevante a los propósitos de los objetivos de investigación previamente mencionados.

El corpus fotográfico para llevar a cabo este trabajo está conformado por cuatro fotografías. Tomamos dos de las series más reconocidas de Kuropatwa de la década de 1990, *Cóctel* (1996) y *9 semanas y media* (1999), y elegimos dos fotografías de cada una<sup>1</sup>. El criterio de selección se basa, primeramente, en una justificación temporal (ambas series son de la década de 1990), y, en segundo lugar, en la consideración de que las fotografías seleccionadas muestran elementos, sujetos y composiciones (tales como la medicación contra el virus del VIH o la figura de la muñeca *Barbie*) que permiten, por una parte, dar cuenta de la época en que fueron tomadas y, por otra, establecer un diálogo con las disidencias sexuales y las mujeres, al poner en escena tópicos vinculados a sus vivencias en relación al contexto social en el cual fueron retratadas<sup>2</sup>.

### 3. Marco teórico y antecedentes

Partiremos de entender al arte como un “modo de comunicación humana, un discurso anclado en relaciones sociales concretas” (Sekula, 2004, p. 155), por lo que el significado fotográfico es contingente e indeterminado y son las circunstancias en las que se establece la

---

<sup>1</sup> Ninguna de las fotografías seleccionadas tiene título.

<sup>2</sup> No se toman en este trabajo fotografías de otras series de la década de 1990 como, por ejemplo, *30 días en la vida de A* (1990) y *Familia* (1997), entre otras, por cuestiones de afinidad temática con los objetivos planteados.

fotografía las que permiten comprender su mensaje. Entendemos, entonces, que toda fotografía debe ser interpretada teniendo en cuenta su lugar y tiempo de producción, así como las bases materiales en que se produce, dado que “las configuraciones sociales envuelven y constriñen la producción artística” (Rosler, 2001, p. 341). Así, interesa reponer el concepto de arte representativo, enmarcado en la revisión de la fotografía moderna, particularmente de la fotografía documental, que tiene lugar en las últimas décadas del siglo XX, en un contexto de crecientes movilizaciones políticas en contra del avance liberal, entre las que confluyen reivindicaciones identitarias, la crisis del VIH-Sida y luchas contra la censura (Ribalta, 2004). Aquí emergen las visiones críticas planteadas por Sekula (2004) y Rosler (2001), entre otros, para quienes la crisis del arte contemporáneo se corresponde con una crisis ideológica y cultural más compleja, en la que los artistas tendrían un rol fundamental.

Rosler (2001) sostiene que todo tipo de arte tiene una existencia político-ideológica ya que “o bien desafían o bien apoyan (aunque sea tácitamente) los mitos imperantes que una cultura considera Verdad” (p. 322). De este modo, a principios de la década de 1970, la fotografía dejó de ser una instancia cultural de oposición y fue rápidamente asimilada y racionalizada por el arte oficial convirtiéndose “en una mera forma estilística, ganándola así para el mercado y para la santificación de <<lo que hay>>” (Rosler, 2001, p. 329). Es decir que, dentro del mundo del arte, las relaciones de producción, distribución y exposición se encuentran fuertemente reguladas por qué obras de arte resultan rentables y, como bien afirma Rosler, “la balanza tiende a inclinarse hacia obras ideológicamente inofensivas” (2001, p. 318). Por lo que resulta preciso que los artistas busquen modificar su relación con el público consumidor de arte, excediendo los límites del mundo del arte y poniendo en cuestión qué puede hacer el arte y que querrían que su arte hiciera (p. 312).

Desde esta perspectiva crítica, de lo que se trata, entonces, es de generar un arte que se refiera a algo más que a sí mismo, que apunte a un público más amplio y estimule una reflexión sobre la transformación social. Según Sekula (2004), el arte político sólo tendría eficacia cuando se opone a las instituciones del aparato simbólico de dominación política, como son los medios de comunicación, la educación y el espectáculo: es necesaria una redefinición de la pragmática, esto es, elaborar modos de discursos basados en una pedagogía dialógica, que estimule la disposición del público en la lucha contra el orden establecido. En suma, el arte representativo debe oponer una resistencia activa, política y simbólica, contra el poder y la arrogancia del capitalismo, como forma de combatir la violencia “contra el cuerpo

humano, el medio ambiente y la capacidad de la clase trabajadora para controlar su vida” (Sekula, 2004, p.167).

Por último, desde esta posición se considera que el arte representativo puede ser una variante del documental, pero es necesario primero desmitificar “la verdad fotográfica” asociada al documentalismo, como si la cámara fotográfica pudiera reproducir una realidad objetiva. La crítica al realismo fotográfico cuestiona los límites entre realidad y ficción, oponiéndose a la *straight photography*, según la cual la fotografía documental no puede ser manipulada. Como indica Ribalta (2004), esta crítica se liga con la recuperación de algunos aspectos del pictorialismo pre-moderno en la fotografía posmoderna, como es el uso de métodos de puesta en escena para la construcción de la imagen.

Ahora bien, luego de haber reconstruido las críticas al documentalismo realizadas en la década de 1970, resulta pertinente reponer las características de un nuevo documentalismo emergente en la década de 1990, cuyas características difieren de aquel más bien tradicional y dentro del cual podremos enmarcar las fotografías de Kuropatwa. Según Ledo (1998), en el marco de la sociedad de consumo, este nuevo documentalismo tiene conciencia de que la fotografía no es lo real, pero, a pesar de esto, aún así nos permite comprender aquello que nos rodea. Para obtener esta comprensión, gana importancia la idea de la metáfora, que funciona como una guía para la acción, en tanto en ella “se destacan ciertas relaciones, se ocultan otras, se definen y crean realidades a través de las que comprendemos y con las que actuamos” (p. 130). En este sentido, los fotógrafos retornan a la experiencia y a la explicación de lo cotidiano, considerando al contexto social como determinante (p. 130) y permitiendo la apariencia y representación de aquello no representable como, por ejemplo, el VIH-Sida o los marginados de la sociedad (p. 127).

En esta línea, resulta relevante un cambio en la actitud del fotógrafo, quien ahora interviene activamente y es parte del discurso fotográfico, parte de la obra: la comprensión del mundo se dará desde dentro del sujeto, el fotógrafo será “el narrador que se narra” (p. 144), relatará, por medio de su fotografía, su posición social. Entonces, en este estilo fotográfico cobran importancia, a la vez que se mezclan, “el entorno físico, las referencias culturales, la expresión personal, lo público y lo íntimo, la identidad y la política, la comunicación, el arte, la percepción como actividad creativa y (...) el rastro material de las cosas como revelación” (p. 138). Se buscará describir la época con lujo de detalle creando ámbitos de significación y retornando a la subjetividad (p. 140).

En suma y en palabras de Magnetto, la fotografía de la década de 1990 trajo consigo

La utilización de nuevas técnicas, y apropiaciones de otros lenguajes, dentro del lenguaje fotográfico, como el uso de la puesta en escena en la imagen, la incorporación de la fotografía a color, el flash, la inscripción del discurso publicitario en la fotografía artística, habilitaron la aparición de un nuevo discurso fotográfico que se corrió de imagen fotográfica documental y artística anterior. (2018, p. 2)

Por último, emplearemos el término “disidencia sexual” desde una perspectiva butleriana. Butler (2002) considera que existe una matriz heterosexual que determina la separación entre sexo y género, la cual es performática; existe solo en y a través de la repetición de actos en el tiempo, actos que a su vez, siempre se realizan para un otro. Los cuerpos que conforman esta norma heterosexual, son legitimados, y a su vez, están constituidos por un exterior constitutivo: aquellos cuerpos que exceden la norma, identidades no reconocidas, cuerpos abyectos, discriminados e incomprensidos. La heterosexualidad obligatoria, entonces, constriñe al sujeto, el cual se reproduce a sí mismo performativamente y, al hacerlo, reproduce el orden existente. En este sentido, entendemos que las disidencias sexuales son “aquellas expresiones de sexualidad que cuestionan el régimen heteronormativo y la matriz heterosexual” (Rubino, 2019, p.62).

Consideramos como un antecedente importante de esta investigación el trabajo de Magnetto (2018), basado en el análisis semiótico y estético de algunas imágenes de *Cóctel* (1996) y *Familia* (1997), series producidas por Kuropatwa durante la década de 1990. La autora identifica la potencia documental de dichas imágenes, en tanto constituyen el registro de una época signada por el VIH-Sida y los conflictos mediáticos. Así, la imagen crítica construida por Kuropatwa representa estas problemáticas a partir de la ironía y la parodia, logrando articular la dimensión estética-documental-social con un lenguaje publicitario.

#### **4. Clima de época**

La década de 1990, como hemos adelantado en la introducción, está signada por profundas transformaciones sociales, culturales, políticas y económicas. Uno de los procesos más importantes que transformó la vida social en Argentina durante estos años fue el avance de las lógicas impuestas por el modelo neoliberal, de la mano de los gobiernos de Carlos Saúl Menem (1989-1999). Las fuertes medidas de ajuste, privatización y desregulación aplicadas durante este período, generaron un costo social irrecuperable. Los sectores perjudicados fueron no sólo asalariados desocupados, sino también profesionales, propietarios y empresarios productivos (Quiroga, 2005). El descontento general de la población, manifestado en el cuestionamiento a las tradiciones políticas y el repudio a la corrupción, así

como en la demanda por una reconstrucción política, tiene su expresión más acabada en la conformación de movimientos sociales. Las nuevas organizaciones se fueron formando, movilizadas por la defensa de cada vez más derechos civiles, gracias a la ampliación del conocimiento en materia constitucional y generando nuevas demandas y formas de organización (Torre, 2003). El movimiento feminista, por su parte, sufre en Latinoamérica una reconfiguración en la década de 1990, que llevó a su aparición en una multiplicidad de espacios heterogéneos, incluso en el campo cultural, dando batallas discursivas diversas acerca de temas tales como la erradicación de la violencia doméstica, la despenalización del aborto, una mayor participación en la esfera política y al acceso a anticonceptivos, por ejemplo. En Argentina, la década de 1990 fue fundamental para el movimiento de mujeres, en tanto se configuró una agenda feminista transversal, en la que la violencia doméstica y el reconocimiento político ocupaban un lugar central. Así, en materia de políticas públicas, se incorporó en 1991 la ley de cupo femenino, siendo en el continente Argentina la precursora. La mayor representación en las bancas posibilitó la sanción de nuevas leyes favorables para las mujeres, especialmente en cuanto a derechos sexuales y reproductivos. Otro triunfo para el movimiento fue la adhesión a la Convención Contra Todas las Formas de Discriminación de las Mujeres, en la reforma constitucional de 1994.

Los intereses feministas también han convergido en la defensa de las identidades sexuales y de género disidentes. Durante estos años, la mujer lesbiana como sujeto político tomó mayor visibilidad dentro del movimiento, como señala Barrancos “en la germinación de los movimientos reivindicativos de la disidencia sexual hay viejos fermentos del feminismo” (2014, s/p). Si bien a partir del retorno de la democracia las personas lesbianas, gays, travestis y bisexuales (a partir de ahora LGTB), fueron ganando mayor visibilidad en la esfera pública, fue a partir de 1990 que sus reivindicaciones comenzaron a organizarse de forma más contundente, especialmente a partir de la despatologización de la homosexualidad por parte de la Organización Mundial de la Salud, entidad que la quita de su lista de enfermedades ese mismo año. En Argentina, la primera Marcha del Orgullo en el país fue organizada en 1992 por Carlos Jáuregui, un activista quien había creado en 1984 la Comunidad Homosexual Argentina. Sin dudas, a pesar de la incipiente visibilización del colectivo, de la emergencia de organizaciones LGTB y de algunos pequeños avances en la arena pública, las disidencias sexuales aún sufrían de gran estigma, estigma agudizado por la irrupción del VIH-Sida.

Entre 1980 y la década de 1990, la propagación del virus impactó aceleradamente sobre la población, especialmente en jóvenes. Lemus (2021) afirma que este suceso propició

la construcción de lazos de activación entre gays, trans, travestis y lesbianas, hombres y mujeres heterosexuales y familiares de personas portadoras del virus, al tiempo que “la inscripción cultural del virus entrecruzó saberes científicos, viejos mitos de la homofobia, discursos moralizantes” (s/p). En este sentido, las declaraciones de los activistas en la televisión amarillista de los noventa, implicaban “un gesto de resistencia a la imagen prístina que estableció el neoliberalismo” (s/p). Las narrativas históricas del virus dieron un giro en 1996, cuando tuvo lugar la XI Conferencia Mundial de SIDA en Vancouver. Allí, se divulgaron resultados del tratamiento “capaz de reducir la carga viral del virus a niveles indetectables” (s/p). Esto significó una nueva demanda en la agenda social: la lucha por el acceso a la medicación.

Resulta interesante observar las repercusiones que estas transformaciones tienen en las prácticas culturales. En lo respectivo a la fotografía, si bien la ley de paridad “uno a uno” entre peso y dólar decretada en 1991 posibilitó el acceso a un amplio sector de las capas medias a la compra de equipos fotográficos, fueron pocos los que intentaron documentar los efectos del neoliberalismo: la pobreza e indigencia de gran parte de la población (Pérez Fernández, 2008). Al mismo tiempo, la cantidad de publicaciones sobre fotografía aumentaron y fueron inauguradas nuevas salas de exposición. A pesar de que es posible identificar durante la década de 1990 cierta desconexión entre la práctica artística y el activismo político (Lemus, 2021), también es necesario señalar pequeños focos de resistencia. Así, por ejemplo, Pérez Fernández (2008) señala en esta etapa la conformación de grupos de fotógrafos motivados por el registro de escenas callejeras, interesados en documentar la vida social y comunitaria, así como cabe destacar la Galería del Rojas como uno de los lugares más representativos del arte argentino en la década de 1990, mediante el planteo de una politicidad distinta.

## **5. Kuropatwa: Entre el brillo y la distorsión**

Alejandro Kuropatwa nació en 1956 en el seno de una familia dedicada a la fabricación y venta directa de cosméticos y productos de perfumería. Su relación con el estudio del arte comenzó con un breve pasaje por la Escuela de Bellas Artes Manuel Belgrano, con la asistencia a talleres de pintura de Jorge Dermjian y Carmen Rodrigué, así como con el estudio de dibujo con Oscar Smoje entre 1974 y 1979 (Casa Nacional del Bicentenario, s/f). En 1979 y con veintitrés años de edad, Kuropatwa llegó a Nueva York, ciudad donde descubrió la vida cultural cosmopolita, la noche de la ciudad “del brillo, del sexo y del arte, la ciudad donde todo era posible” (Pineau, 2023), y ciudad donde decidió

estudiar fotografía, primero en el Fashion Institute of Technology (FIT) y luego en la Parson School of Design, formándose en fotografía publicitaria y de moda en el primero (Magnetto, 2018) y obteniendo un Master of Fine Arts con especialización en Fotografía en 1985 en el segundo (Pineau, 2023). Durante estos años, frecuentó el estudio del director del Departamento Fotográfico del FIT, Steve Manville, viajó a Alemania e Italia, y tomó fotografías publicitarias para diversas revistas (MALBA, 2024).

A mediados de 1980, el VIH-Sida ya había empezado a opacar los brillos de la noche neoyorkina y a convertirse en un problema que el mismo Kuropatwa tuvo que enfrentar. Con la noticia de la muerte a causa del VIH-Sida de un amigo argentino cercano, y su propio diagnóstico de la contracción del virus durante su estadía en Nueva York, Kuropatwa retornó a Buenos Aires, donde el virus aún no se había convertido en epidemia y el ambiente artístico, los eventos del circuito del *under* y la libertad en general funcionaban todavía sin verse afectados por el miedo a la enfermedad (Pineau, 2023). En este contexto, con una “energía inagotable, su cámara registró el circuito del rock, los personajes de la noche, el mundo del espectáculo y la euforia de un país que acababa de regresar a la democracia tras un largo período de censuras, persecuciones y represión” (Alonso, s/f).

Tras su retorno a Argentina, Kuropatwa trabajó como fotógrafo en la empresa familiar, *Via Valrossa*, tomando imágenes de productos de perfumería y cosméticos, así como de modelos que posaban para la marca. En 1985, el fotógrafo instaló su estudio en Buenos Aires, trabajando en fotografía publicitaria y en retratos de artistas, produciendo el arte de tapa de discos de Charly García, Gustavo Cerati, Fito Páez, Virus, Pedro Aznar, Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota, entre otros músicos (Casa Nacional del Bicentenario, s/f). Asimismo, produjo diversas series artísticas que se expusieron en galerías, museos y centros culturales, incluso su colección *30 días en la vida de A*, de 1990, llegó a ser exhibida en la Bienal de La Habana. Obtuvo diversos premios en la década de 1990 y publicó sus fotografías en prestigiosas revistas internacionales tales como *Art News* y *Harpers Bazaar* (MALBA, 2024).

Su obra desde su retorno a Argentina y hasta fines de 1980 y principio de 1990, momento en el cual el VIH-Sida comienza a extenderse en este país y el miedo a la enfermedad comienza a ser más palpable, había sido más bien experimental, con una mirada nostálgica y distorsionada de la realidad, con alteraciones tales como saturaciones, rayaduras y manchones, como fue el caso de *30 días en la vida de A*. Luego de este cambio en la atmósfera social que permeó, a su vez, en el ambiente artístico, su producción se tornó en una interpretación pulcra y descriptiva de la realidad, adoptando un carácter más bien

poético-metafórico, como es el caso de la serie *Cóctel* que representa al VIH-Sida (Pineau, 2023). Este cambio y esta nueva forma de hacer arte y fotografía, es explicada por Pineau (2023) como producto de la escasa participación de los artistas en movimientos político-sexuales al momento del preocupante avance del VIH-Sida en el país. Estos actores adoptaron, contrariamente, una actitud “intimista, no ajena a cierto misticismo” (s/n). *Cóctel* fue sucedida por otras exposiciones; *Familia* (1997) en la Fotogalería del Centro Cultural Rojas, *Marie Antoinette* (1998) en Alianza Francesa, *9 semanas y media* (1999), y *Mujer* (2001), en Galería Ruth Benzacar. El 5 de febrero de 2003, Kuropatwa falleció, tras una prolongada lucha contra el VIH-Sida.

## **6. Un acercamiento a la fotografía de la década de 1990: Dos series fotográficas de Alejandro Kuropatwa**

### ***Cóctel (1996)***

En 1996 se llevó a cabo la XI Conferencia del SIDA en Vancouver, donde se anunció el descubrimiento de una nueva medicación para tratar el VIH-Sida. El tratamiento presentado fue conocido popularmente como “cóctel”, ya que se trataba de drogas antirretrovirales combinadas que, cuando administradas a los pacientes, generaban una mejora notable, prolongando la esperanza de vida de los enfermos. Tras este descubrimiento, Kuropatwa se internó en una clínica de rehabilitación en California, donde recibió el nuevo tratamiento y, durante su internación, comenzó a fotografiar aquellas pastillas que debía ingerir diariamente en distintos momentos del día, dando lugar a la que sería su serie *Cóctel* (1996) (Salvo, 2023).

Como se mencionó anteriormente, Kuropatwa trabajó como fotógrafo de productos en la empresa familiar de perfumería y cosmética, por lo que cabe destacar las huellas de la fotografía publicitaria (Magnetto, 2018) en esta serie de fotografías. *Cóctel*, con sus fondos lisos y coloridos, la iluminación artificial, la predominancia en el cuadro de las pastillas y la atmósfera pulcra, es un ejemplo de este estilo fotográfico, en tanto “todos los procedimientos, giran en función de embellecer este objeto a consumir” (Magnetto, 2018, p. 6). Precisamente, Kuropatwa logra hacer del medicamento fotografiado un objeto deseable: las pastillas son presentadas como joyas o bienes de lujo que denotan esperanza, calidad y años de vida, pero a un costo muy alto (Salvo, 2023). Entonces, esta serie fotográfica celebra el nuevo tratamiento del VIH-Sida y las posibilidades que este significa para quienes lo llevan a cabo y, al mismo tiempo, critica su elevado precio y el poder que la industria farmacéutica tiene sobre las vidas de millones de personas. Por tanto, esta obra puede leerse en su faceta publicitaria, pero también puede observarse su potencia documental, en tanto expone una postura crítica con

respecto al contexto social que enmarca el tratamiento y el padecimiento del VIH-Sida (Magnetto, 2018).

Por otro lado, en tanto la serie representa la situación cotidiana de las personas afectadas por el virus, quienes deben realizar varias ingestas diarias de “cócteles” de pastillas a la vez que deben afrontar el alto costo del tratamiento, podemos ubicar *Cóctel* en línea con la nueva corriente del documentalismo de la década de 1990, ya que apela a las vivencias personales de las víctimas de esta enfermedad. En este sentido, se hace también evidente el lugar del fotógrafo en tanto sujeto que narra su propia experiencia a través de su trabajo. Asimismo, la serie puede ser comprendida dentro del arte representativo y político planteado por Sekula (2004) y Rosler (2001), dado que presenta una mirada crítica frente a la situación social de la década, evidenciando los excesos de la industria farmacéutica en relación al alto costo de una medicación necesaria para continuar con vida, a la vez que, visibiliza la propagación y el alcance del VIH-Sida en ese momento.

**Imagen 1.** *Sin título.* Alejandro Kuropatwa, serie *Cóctel*, 1996.

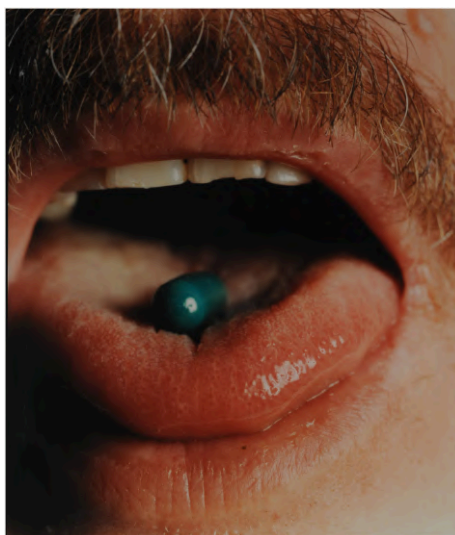


**Fuente:** Repositorio Alejandro Kuropatwa.

Procederemos al análisis de dos fotografías de esta serie. En primer lugar, podemos observar una imagen que muestra una rosa y una cápsula de medicamento sobre ella. La rosa se encuentra erguida, con pétalos carnosos y fuertes, denotando juventud, entereza y vitalidad. En el cuerpo de la flor se observan unas gotas que agregan sensualidad a la delicadeza y hacen pensar en el sudor de la piel humana. Sobre ella reposa la pastilla de manera tal que pareciera que es esta última la que mantiene sana a la rosa, la mantiene esbelta y joven, lejos de la muerte.

En concreto, encontramos que la fotografía nos comunica diversas problemáticas relativas al clima de la época de la década de 1990. Por una parte, la presentación de la rosa y su relación con la cápsula remite a la fragilidad y dependencia de aquellas personas que portan el virus con respecto al “cóctel”: es el tratamiento, la pastilla, la fuente de salud, de vida. Pero, a su vez, esta fuente de vitalidad es presentada como un bien de lujo, cuyo costo dificulta el acceso para aquellos que lo necesitan, especialmente en un contexto de alta desigualdad económica. En cuanto a qué deja conocer la fotografía con respecto a los sujetos representados, y a las disidencias sexuales en particular, la rosa puede ser pensada como metáfora de una persona con VIH-Sida o del grupo social afectado por el virus, grupo del cual el propio fotógrafo forma parte: la posición y postura de la flor, personaje principal, sus pétalos carnosos sudando gotas cristalinas que remiten a una imagen de piel y vitalidad, sexualidad y juventud. La fotografía da a conocer su necesidad de la droga como acceso a la salud y a la vida, e insinúa un dejo de esperanza a raíz del descubrimiento de este nuevo “cóctel”. En palabras que Kuropatwa enunció en 1996: “Volví a creer en la vida. Estaba paranoico y sin luz. Sé que tengo que seguir, que tengo que hacer y proyectar cosas” (Kuropatwa en Redacción Clarín, 2003). La fotografía expresa un deseo de mejora, un deseo de libertad, pero también expresa un destino y, vale decir, uno lúgubre: dependencia y empobrecimiento.

**Imagen 2.** *Sin título.* Alejandro Kuropatwa, serie *Cóctel*, 1996.



**Fuente:** Colección Museo Nacional de Bellas Artes.

La fotografía conocida como “Boca con pastilla verde” (aunque éste no sea su título oficial) consiste en un plano detalle de la boca del propio Kuropatwa. La pastilla verde, ubicada en el centro de la fotografía, reposa sobre la lengua, contrastando con el color rojizo

que compone el cuadro, y obligando al espectador a centrar su atención en ella. Los dientes asoman con un aspecto debilitado, un poco torcidos o manchados. El labio superior, en apariencia seco, está cubierto por un bigote desalineado, humedecido y con canas. La fotografía logra transmitir una sensación de deterioro y desprolijidad, y, al mismo tiempo, cierta sensualidad vinculada a la intensidad del rojo y a la boca abierta.

El erotismo y la enfermedad latentes en la fotografía constituyen un punto de partida para comprender la época que Kuropatwa retrata. Mientras la infección del VIH-Sida está representada por el deterioro físico, la cápsula aparece aquí, nuevamente, como el tratamiento contra el virus, aunque esta vez localizada en el lugar en el que esperaríamos encontrarla: la boca. La forma en que es exhibida como un producto perfecto –su color y brillo destacan por sobre la desprolijidad general de la boca– alude nuevamente a los recursos típicos de la publicidad y, como tal, expone la medicación como un producto de necesidad. El hecho de que se encuentre suspendida en la lengua, a punto de ingresar al organismo, pone de relieve la esperanza que la medicación representa.

En cuanto a la disidencia sexual, la representación aquí ya no recurre a la metáfora, sino que es la propia boca de Kuropatwa, quien corporiza lo disidente. La población gay es específicamente -pero no de forma excluyente- interpelada en la reivindicación de la libertad sexual; la boca abierta, la lengua húmeda y los rojos vibrantes componen el efecto erótico que se abre paso entre el decaimiento y la angustia de la enfermedad. Y, a su vez, podría ser la boca de cualquiera, pues el rostro completo no está en cuadro: “una presencia anónima, al igual que las miles de personas que día a día repiten la ingesta sanadora” (Alonso, s/f, s/p). La fotografía muestra, así, la intención del autor de tomar una distancia ficcional de su propia experiencia personal, para conseguir cierta generalidad que le permita dialogar con un público más amplio (Sekula, 2004). Como veremos a continuación en otra de sus fotografías, Kuropatwa cumple el rol de fotógrafo y fotografiado, evidenciando la autorreferencialidad y remisión a la propia experiencia del artista, común a las prácticas del nuevo documentalismo de los 1990 (Ledo, 1998) que, a su vez, entra en tensión con la intención del fotógrafo de mantener el anonimato.

### ***9 semanas y media (1999)***

En la serie *9 semanas y media* (1999) Kuropatwa vuelve a tratar el tema del VIH-Sida pero, esta vez, desde la desesperanza y el dolor, con una salud que iba en declive y la amenaza de la muerte cada día más cerca: “era cada día más frágil y pasaba la misma cantidad de tiempo internado que en su casa” (Salvo, 2023, *La Última Resaca*, párrafo 1). En esta serie, la

enfermedad ya no es tratada de forma tan explícita, sino que el fotógrafo se vuelca hacia la fantasía (Salvo, 2023) para tratar nuevamente estos temas desde otro lugar tanto personal como visual. Ya no vemos objetos cotidianos como las cucharas y los pastilleros de *Cóctel*, ahora vemos en las fotografías *Barbies*, *Kens* y jeringas, bebés, heroínas, pastillas y muñecos teniendo relaciones sexuales. Al igual que en la serie analizada anteriormente, en *9 semanas y media* los fondos de la fotografía también son lisos y las luces utilizadas artificiales, denotando una estética publicitaria. Sin embargo, los fondos de las fotografías ya no son de colores claros, sino que todos son de color negro, resaltando la artificialidad de los objetos retratados y ambientando las imágenes con una atmósfera lúgubre. Es muy escaso el material analítico escrito acerca de *9 semanas y media*, así que consideramos de gran relevancia que esta serie comience a ser puesta en debate y sirva de base para reflexionar acerca de las disidencias sexuales y la problemática del VIH-Sida.

**Imagen 3.** *Sin título.* Alejandro Kuropatwa, serie *9 semanas y media*, 1999.



**Fuente:** Repositorio Alejandro Kuropatwa.

En esta fotografía podemos observar al mismo Kuropatwa, sosteniendo un cigarrillo y mirando con atención a dos muñecos. Resulta relevante destacar el carácter de autorretrato de la foto: esta aparición autorreferencial remite al espectador a la vida personal del fotógrafo y lo invita a pensar acerca de lo acontecido sobre la mesa negra desde su punto de vista subjetivo. En este contexto, el fotógrafo observa a dos muñecos al estilo *Barbie* y *Ken*, los cuales, por su posición, simulan un acto sexual. Estos últimos pueden ser pensados como otros sujetos presentes en la foto, muñeca mujer y muñeco hombre, manifestando un vínculo heterosexual, lo cual queda, a su vez, afirmado por la presencia de un bebé, que podría ser

entendido como el hijo de esta pareja. Cabe resaltar la representación de la mujer encarnada en la muñeca: cuerpo hegemónico, rubia y delicada, pasiva por debajo del hombre.

Kuropolitwa, protagonista de la foto, observa pasivamente una escena que él mismo creó, en la cual un hombre y una mujer tienen sexo impunemente, sin riesgos ni cuidados, mientras él padece una enfermedad que en pocos años acabará con su vida. Este retrato irónico de su situación, donde él tiene poder sobre la composición de la imagen pero, a la vez, lo retratado en la imagen tiene poder sobre él, en tanto por fuera de la fotografía la heteronorma es el código que rige las interacciones sociales y distribuye los privilegios en el mundo social y material, da cuenta, a su vez, de un trasfondo sórdido que atraviesa la vida del fotógrafo, así como de millones de personas que contrajeron el virus del VIH. Alejandro observa, flaco y desesperanzado, cómo el tiempo, representado por el cigarrillo, se le escapa de las manos, con su camisa negra, de luto, mientras el mundo sigue girando normalmente para aquellos sujetos afortunados, salvaguardados por un sistema que funciona a su favor. De esta manera, las disidencias sexuales son representadas en esta fotografía por el mismo fotógrafo, quien se encuentra en un estado de fragilidad y vulnerabilidad, esperando a la muerte con resignación.

Esta fotografía también da cuenta del contexto epocal en que fue tomada: habiendo pasado ya tres años desde la XI Conferencia del SIDA en Vancouver, con el descubrimiento de la medicación antirretroviral, y habiendo su salud empeorado notablemente, la actitud de Kuropolitwa y su lectura acerca de la situación social ya es otra: desesperanza, resignación y dolor, en fin, la inevitabilidad de un final certero y cercano.

**Imagen 4.** *Sin título.* Alejandro Kuropolitwa, serie *9 semanas y media*, 1999.



**Fuente:** Repositorio Alejandro Kuropolitwa.

A diferencia de la fotografía anterior, la diversidad de objetos en esta se reduce a tan solo dos: una muñeca y una jeringa. La muñeca está personificada como la Mujer Maravilla, y sostiene con su mano y sus piernas una jeringa plástica, cargada de un líquido amarillo. Si en la fotografía anterior veíamos a Kuropatwa dialogando con la escenificación de la imagen, acá vemos la puesta en escena ya finalizada. El autor se apropia del recurso publicitario para llevar a cabo una suerte de teatralización de la realidad que quiere comprender, tendencia propia de la fotografía posmoderna y del nuevo documentalismo (Ribalta, 2004; Ledo, 1998). En este sentido, Kuropatwa se acerca más a la indefinición entre la fotografía artística y el documental (Ledo, 1998), intentando dar a conocer el contexto social mediante el uso de la puesta en escena, la experiencia biográfica, la fantasía y la referencia a elementos culturales.

La Mujer Maravilla, personaje popularizado en Estados Unidos durante la posguerra, recobró protagonismo tras el éxito de su versión televisada en la década de 1970, convirtiéndose en un símbolo del feminismo norteamericano de los 1980 y, a su vez, en un ícono de moda. Si bien su significado ha cambiado a lo largo de los años, el personaje es reconocido principalmente por su empatía, su compasión y la convicción en sus ideales, cualidades que históricamente son atribuidas a la mujer en una matriz heteronormativa y patriarcal. Su apariencia, mientras tanto, responde a parámetros ideales de belleza de aquella época: piernas largas, cintura angosta, y un busto marcado y escotado. El significado del personaje oscila, así, entre la reivindicación feminista, y la hipersexualización y cosificación del cuerpo femenino altamente difundida en los medios de comunicación de los 1990. La puesta en escena que Kuropatwa arma con ella, la muñeca montada sobre una jeringa, que podría ser asociada a una forma fálica, nos inclina a pensar en la intención irónica que subyace a la fotografía.

En línea con lo anterior, la muñeca aferrada a la jeringa con sus piernas plásticas, permite también una asociación con la enfermería –un oficio feminizado, en contraposición a la figura masculinizada del médico–, los cuidados medicinales y las drogas farmacéuticas: la Mujer Maravilla, emblema estadounidense, inocente y correcta, trae salud a la nación y al mundo. La escena puede dar cuenta de un contexto de crisis sanitaria y de potencial salvación por parte de la superheroína montada sobre la institución médica. Sin embargo, en la fotografía, la ironía se extiende también sobre la jeringa, un material descartable, desechable, sujetado por una muñeca con los colores de Estados Unidos: es posible insinuar que se trata de una crítica hacia la poderosa industria farmacéutica, que prioriza ganancias por sobre las vidas de las personas, temática que ya viene latente desde *Cóctel*.

## 7. Conclusiones

En este escrito llevamos a cabo un análisis del trabajo fotográfico de Alejandro Kuropatwa, tomando algunas fotografías de sus series *Cóctel* (1996) y *9 semanas y media* (1999). En ellas, el artista da a conocer, principalmente, la problemática del VIH-Sida y los padecimientos de la enfermedad, así como la esperanza y la resignación asociada a su tratamiento. Los años transcurridos entre 1996 y 1999 son centrales en los avances médicos respecto al tratamiento de la infección, pero también son años en los que la muerte y el luto comienzan a teñir la atmósfera artística. Frente a la muerte inminente, la industria farmacéutica se posiciona como una figura de salvación, sin por esto estar exenta de las políticas desiguales del neoliberalismo, dejando a muchos por fuera del acceso al tratamiento. En este sentido, al manifestar una crítica social y apuntar a públicos diversos, las fotografías de Kuropatwa se enmarcan en un arte político y representativo (Rosler, 2001; Sekula, 2004). En tanto tal, el sujeto no se agota en Kuropatwa, sino que alude a las millones de personas con VIH-Sida que día a día debían repetir el mismo tratamiento farmacológico. El artista se narra en sus propias fotografías, así como busca dar cuenta del contexto social en el cual se encuentra inmerso. Es por esto que, como se ha desarrollado anteriormente, el trabajo de Kuropatwa también puede enmarcarse en la corriente del nuevo documentalismo de la década de 1990 propuesta por Ledo (1998).

Asimismo, podemos afirmar que en la obra de Kuropatwa las disidencias sexuales tienen un lugar central, siendo representadas desde puntos de vista explícitamente políticos: imágenes que dan cuenta de una sensibilidad y una identidad otra, desafiando los parámetros dominantes de una sociedad regida por el deseo patriarcal heteronormativo; placas que muestran la cotidianeidad de una vida enferma, teñida por la desesperanza, no sólo frente a la inminente llegada de la muerte, sino también al alto costo monetario del tratamiento. La disidencia sexual aparece representada mayormente en la presencia del propio Kuropatwa, y su figura pone en tensión discursos y estigmas heteronormativos. Por otra parte, la subjetividad femenina y la representación de la mujer en aquella época son puestas de manifiesto en las composiciones fotográficas: Kuropatwa presenta al cuerpo femenino en la figura estereotipada, heterosexual e ideal de las muñecas, sometidas al deseo masculino y asociadas a las nociones de cuidado, salud y rectitud moral.

En suma, las fotografías de Kuropatwa analizadas logran condensar la sensibilidad de la época, dando cuenta del lugar en el que se ubica a la mujer en el imaginario social y visibilizando a las disidencias sexuales como personas deseantes que quieren vivir su

sexualidad de forma libre y afectuosa, pero también mostrando sus miedos y angustias respecto a un mundo que es heteronormativo y materialmente desigual.

### Referencias bibliográficas

Alonso, R. (s/f). *Comentario sobre Boca con pastilla verde*. Museo Nacional de Bellas Artes.  
<https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/10106/>

Barrancos, D. (1 de marzo de 2014). *Los caminos de la Argentina. Historias y derivas*. Voces en el Feniz. En:  
<https://vocesenelfenix.economicas.uba.ar/los-caminos-del-feminismo-en-la-argentina-historia-y-derivas/>

Barrancos, D. (2019). *Mujeres en Argentina, movimientos y derechos*. En Diagonales.com. Disponible en:  
[https://www.diagonales.com/sociedad/mujeres-en-la-argentina--movimientos-y-derechos\\_a6213ab9dd196a84a1bc2755c](https://www.diagonales.com/sociedad/mujeres-en-la-argentina--movimientos-y-derechos_a6213ab9dd196a84a1bc2755c)

Berger, J. (1998). El traje y la fotografía en *Mirar*. Ediciones de la Flor.

Derecho al día. (2020). *Historia del feminismo en la Argentina. Desde 1990 hasta la actualidad*. En:  
<http://www.derecho.uba.ar/derechoaldia/notas/historia-del-feminismo-en-la-argentina-desde-1990-a-la-actualidad/+7912>

Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Paidós.

Casa del Bicentenario. (s/f). *Alejandro Kuropatwa. Pan y Trabajo, c. 1984. Aurora e Himno Nacional Argentino, 1988*.  
<https://casadelbicentenario.cultura.gob.ar/exhibicion/alejandro-kuropatwa/>

Freund, G. (1993). *La fotografía como documento social*. G. Gili.

Joly, M. (2009). *Introducción al análisis de la imagen*. La Marca Editora.

Kuropatwa, A. (6 de febrero de 2003). Murió el fotógrafo Alejandro Kuropatwa. *Redacción Clarín*.  
[https://www.clarin.com/sociedad/murio-fotografo-alejandro-kuropatwa\\_0\\_r1Nl0tzxRFg.html](https://www.clarin.com/sociedad/murio-fotografo-alejandro-kuropatwa_0_r1Nl0tzxRFg.html)

MALBA. (2023). *Kuropatwa en technicolor*. MALBA.  
<https://www.malba.org.ar/evento/kuropatwa-en-technicolor/>

Ledo, M. (1998). *Documentalismo fotográfico. Éxodos e identidad*. Cátedra. Signo e imagen.

- Lemus, F. (2021). Arte y vida. Los años noventa en Buenos Aires. *Revista Heterotopías del Área de Estudios críticos del Discurso de FFyH*, 4(7), 1-25.  
<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/heterotopias/article/view/33426>
- Magnetto, V. (2018). Lo incómodo en la fotografía de Alejandro Kuropatwa: sobre las series Cóctel y Familia, *Revista Photo & Documento*, (5), 1-18.  
<http://gpaf.info/photoarch/index.php?journal=phd&page=article&op=view&path%5B%5D=186>
- Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires [MALBA]. (2024). *Kuropatwa en technicolor*. En: <https://www.malba.org.ar/evento/kuropatwa-en-technicolor/>
- Martínez Moro, J. (2004). *La ilustración como categoría. Una teoría unificada sobre arte y conocimiento*. Ediciones Trea.
- Mitchell, W.J.T. (2009). Teoría de la imagen en *Teoría de la imagen*. Akal.
- Mitchell, W.J.T. (2016) ¿Qué es una imagen? en *Iconología. Imagen, texto, ideología*. Capital Intelectual.
- Pérez Fernández, S. (2008). Un programa conservador. Apuntes sobre teoría y prácticas fotográficas de los '80, en S. Sel (comp.), *Imágenes, palabras e industrias de la comunicación. Estudios sobre el capitalismo informacional contemporáneo* (115-142). La Tinta Ediciones.
- Pérez Fernández, S. [CdF Montevideo] (29 de octubre de 2020). *ESTO HA SIDO 2020 - Encuentro de Investigación sobre fotografía en Uruguay - Parte 2* [Video]. YouTube.  
[https://www.youtube.com/watch?v=G\\_VdEE2UtKc](https://www.youtube.com/watch?v=G_VdEE2UtKc)
- Pineau, N. (2023). *Alejandro Kuropatwa. Argentina, 1956 - 2003*. MALBA.  
<https://coleccion.malba.org.ar/sin-titulo-de-la-serie-coctel/>
- Ribalta, J. (2004) Para una cartografía de la actividad fotográfica posmoderna en *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*. G. Gili.
- Rosa, M.A. (2018). Alicia D'Amico. Exploraciones sobre el deseo lésbico a través de la fotografía, *Anales de Historia del Arte*, 28, 297-314.  
<https://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/61617>
- Rosler, M. (2001). Espectadores, compradores, marchantes y creadores: reflexiones sobre el público en B. Wallis, *Arte después de la modernidad*. Akal.
- Rubino, A. R. (2019). Hacia una (in)definición de la disidencia sexual: Una propuesta para su análisis en la cultura. *Luthor*; (39), 62-80. <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/152697>

- Quiroga, H. (2005). *La reconstrucción de la democracia argentina, primera parte*. En <http://historiasal sociales.uba.ar/wpcontent/uploads/sites/82/2015/06/Quiroga-La-reconstruccin-de-la-democracia-Argentina.pdf>
- Salvo, I. S. (5 de febrero de 2023). Alejandro Kuropatwa a veinte años de su muerte. *Página 12*.  
<https://www.pagina12.com.ar/520374-alejandro-kuropatwa-a-veinte-anos-de-su-muerte>
- Sekula, A. (2004). Desmantelar la modernidad, reinventar el documental. Notas sobre la política de la representación en J. Ribalta, (Ed.), *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*. G. Gili.
- Torre, J. C. (2003). Los huérfanos de la política de partidos: Sobre los alcances y la naturaleza de la crisis de representación partidaria, *Desarrollo económico*, 42(168), 647-665.

### Referencias fotográficas

- Imagen 1** Kuropatwa. A. (1996). *Cóctel*. [Fotografía]. Repositorio Alejandro Kuropatwa. <https://www.alejandrokuropatwa.com/coctel-1996>
- Imagen 2** Kuropatwa. A. (1996). *Cóctel*. [Fotografía]. Colección Museo Nacional de Bellas Artes. <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/10106/>
- Imagen 3** Kuropatwa. A. (1999). *9 Semanas y media*. [Fotografía]. Repositorio Alejandro Kuropatwa. <https://www.alejandrokuropatwa.com/9-semanas-y-media-1999>
- Imagen 4** Kuropatwa. A. (1999). *9 semanas y media*. [Fotografía]. Repositorio Alejandro Kuropatwa. <https://www.alejandrokuropatwa.com/9-semanas-y-media-1999>