



II SEMINARIO INTERNACIONAL
HISTORIA DEL ARTE Y FEMINISMO

DEL DISCURSO

A LA EXHIBICIÓN

15 y 16 de octubre de 2013

dibam

DIRECCIÓN DE BIBLIOTECAS,
ARCHIVOS Y MUSEOS

M MUSEO
NACIONAL
BELLAS
ARTES



II SEMINARIO INTERNACIONAL
HISTORIA DEL ARTE Y FEMINISMO

DEL DISCURSO

A LA EXHIBICIÓN

15 y 16 de octubre de 2013

II SEMINARIO INTERNACIONAL
HISTORIA DEL ARTE Y FEMINISMO
DEL DISCURSO A LA EXHIBICIÓN

© Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 2014

Reservados todos los derechos de esta edición: De los textos, sus autores/as, de las imágenes, sus autores/as o colaboradores/as

Director de Bibliotecas, Archivos y Museos y Representante Legal
Alan Trampe

Primera edición, 2014.

Inscripción N° 247639

ISBN N° 978-956-244-300-5

Edición: Paula Palacios y Cecilia Polo

Diseño y diagramación interior y de portada: Javiera Menchaca

Imagen de portada: Video still de acción performativa *Bailar el género en disputa*, desarrollada por el colectivo Cabello/Carceller a partir del icónico texto de Judith Butler. La experiencia se realizó en el salón José Miguel Blanco del Museo Nacional de Bellas Artes, el viernes 18 de octubre de 2013, para finalizar las jornadas del taller *De la teoría a la práctica* dirigido a artistas y activistas feministas.

Imágenes: Cabello/Carceller (pp. 8, 9, 10 y 65), Luis Piñango (p.37), MNBA (pp.100, 101, 102), Museo de la Solidaridad Salvador Allende (pp.78, 81), Gloria Cortés (pp.68, 71, 73), Nancy Gewölb (pp. 132,134), Lautaro Villarroel (p.136), Jessica Valladares (pp.147, 151), Inés Cheuquela (p.153), Jorge Díaz(pp. 159, 160), Talita Trizoli (p. 173), Daniela Lara (pp. 187, 190), Catalina Bauer (pp.201, 204, 205).

Avenida Libertador Bernardo O'Higgins 651, Santiago de Chile.

www.dibam.cl

Ninguna sección de esta publicación, incluido el diseño de la portada, puede ser reproducida, transmitida o almacenada, sea por procedimientos mecánicos, ópticos, químicos o electrónicos, incluidas las fotocopias, sin permiso escrito de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos.

Los contenidos en esta publicación son responsabilidad de quienes los emiten y no representan necesariamente el pensamiento de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, y del Museo Nacional de Bellas Artes.

Impreso por Andros Impresores

IMPRESO EN CHILE/PRINTED IN CHILE



II SEMINARIO INTERNACIONAL
HISTORIA DEL ARTE Y FEMINISMO

DEL DISCURSO

A LA EXHIBICIÓN

15 y 16 de octubre de 2013

Tabla de contenidos

- 7 Presentación
Roberto Farriol
- 8 II Seminario Internacional Historia del Arte
y Feminismo: del discurso a la exhibición
Soledad Novoa Donoso

CONFERENCIAS

- 15 El asalto a la teoría. Estrategias de acción
transversal desde una práctica artística
degenerada
Cabello/ Carceller
- 29 Entre lo sagrado y lo profano se tejen
rebelías. Arte feminista latinoamericano.
Rupturas de un arte político en la
producción visual
Julia Antivilo
- 39 Montehermoso 2008-2011, un modelo
feminista para el campo del arte
Xabier Arakistain
- 49 Género y poder en el arte chileno de la
transvanguardia
María Eugenia Brito

MESA I

Museos: imaginarios e historias de mujeres

- 61 Ausencia de obra: las escultoras chilenas y
el museo imaginario (1880-1924)
Gloria Cortés Aliaga
- 73 Mujer, arte y compromiso, visibilizando la
solidaridad de las artistas del mundo
Carla Miranda Vasconcello
- 90 Cómo hacer exposiciones feministas hoy
Rodrigo Cortés Muñoz

MESA 2

Representaciones e interpretaciones: obras y artistas

- 103 Las Bestias de las Bellas:
Representaciones estéticas de la monstruosidad en las obras de Lavinia Fontana, Remedios Varos y Leonora Carrington
Carla Cristina García
- 117 La representación de la mujer en las pinturas de Eufronios (520-500 a.c.)
Michelle Borges Pedroso
- 123 La insurrección y el cuerpo contenido en las obras de Nancy Gewölb y Lautaro Villarroel
Marla Freire Smith

MESA 3

Arte, activismo y activismo feminista

- 136 “En la calle y en la casa...”
Aproximaciones entre activismo y producción visual feminista en Chile, en las primeras décadas del siglo XXI
Jessica Valladares
- 149 La práctica transfeminista como arma representacional en el trabajo de dos artistas feministas contemporáneas.
Jorge Díaz Fuentes
- 156 Hacia metodologías sensibles: cruces entre epistemologías feministas y la práctica-como-investigación
Iván Smirnow
- 161 Arte y feminismo en la dictadura militar en Brasil
Talita Trizoli

MESA 4

Género, creación y rupturas

- 176 Artes visuales contemporáneas: el rechazo del concepto de feminismo y disculpas anticipadas por el empleo de técnicas y materialidades que se asocian a la artesanía y a la decoración
Daniela Lara Espinoza
- 185 La contracultura lesbiana de Alice Austen por medio de la fotografía
Ximena Riffó
- 192 Anotación y tejido en la obra de dos artistas chilenas contemporáneas
Paula Dittborn
- 199 Reseñas biográficas de los autores y autoras

Presentación

Roberto Farriol Gispert

Director Museo Nacional de Bellas Artes

En el 2012 el seminario Historia del Arte y Feminismo: relatos, lecturas, escrituras y omisiones tuvo un éxito de audiencia y concitó gran interés, probablemente debido a que el enfoque de género no es un tema solo del feminismo en un sentido restringido, sino que involucra a hombres, mujeres, a diversas orientaciones sexuales, y en definitiva a la sociedad en su conjunto.

En este sentido, el Museo Nacional de Bellas Artes ha buscado dar un espacio al debate de estas temáticas desde el ámbito artístico, intentando ampliar nuestras lecturas y trabajo habitual hacia discursos que no habíamos introducido de manera explícita y específica. Para esto, igual que en la versión anterior del Seminario, hemos contado con el apoyo de la coordinación del Programa de Equidad de Género de la Unidad de Estudios, y del gabinete de Dirección de la Dibam.

Quiero dar la bienvenida a nuestros y nuestras invitadas nacionales e internacionales para esta ocasión, figuras relevantes en el ámbito de las artes visuales tanto en nuestro país como en el exterior, y saludar a quienes participaron de la convocatoria de ponencias. Es bueno constatar que cada vez se incorporan nuevas voces y más vinculación con el mundo académico.

Junto con las ponencias, este 2013 sumamos el lanzamiento de una publicación que da cuenta del seminario del año pasado, así como un taller teórico-práctico destinado a artistas que desean profundizar en estos temas.

II SEMINARIO INTERNACIONAL

Historia del arte y feminismo:
del discurso a la exhibición

Soledad Novoa Donoso

Curadora Museo Nacional de Bellas Artes y directora del II Seminario Historia del Arte y Feminismo



Al momento de evaluar la realización del Primer Seminario Historia del Arte y Feminismo, convocado en 2012 bajo la temática: *relatos, lecturas, escrituras, omisiones*, nos encontramos con situaciones altamente motivadoras y positivas.

Fue la primera vez que se realizaba una actividad de esta naturaleza en nuestro país, en una institución de la importancia y relevancia del Museo Nacional de Bellas Artes; asimismo, contamos con un público numeroso, constante y participativo, proveniente no solo del campo de las artes visuales, sino también de otras disciplinas y actividades, y finalmente, fuimos seguidas/os a distancia por un número importante de personas, tanto en Chile como en América Latina y España, gracias a la transmisión por Internet vía *streaming*, constituyéndose esta actividad en una de las más exitosas organizadas al interior de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Dibam, durante el 2012.

Todos estos antecedentes nos permitían confirmar la hoja de ruta trazada desde el momento en que decidimos organizar el seminario como una actividad anual, sustentada en el Programa de Mejoramiento de la Gestión PMG de Género Dibam, compartida y apoyada con esa complicidad que desde el feminismo se ha denominado muy pertinentemente *sororidad*, por Paula Palacios (Unidad de Estudios Dibam) y Emma de Ramón (Archivo Nacional).

Así, la realización del *Seminario Historia del Arte y Feminismo: relatos, lecturas, escrituras, omisiones* en septiembre de 2012, nos entre-

gó la certeza respecto de la pertinencia y necesidad de dar continuidad a esta actividad, planteándola como un encuentro anual, de carácter internacional.

Asimismo, y dada la amplia convocatoria obtenida en la primera versión del Seminario, para el 2013 se estimó apropiado trabajar sobre la base de a dos modalidades: por un lado conferencias con expertos/as invitados/as especialmente para la ocasión, y mesas redondas con exposición de ponencias, dando la posibilidad de ampliar el ámbito de discusión mediante una convocatoria abierta. Con este fin se constituyó un comité editorial presidido por la académica argentina María Laura Rosa, participante del Seminario 2012, que fue responsable de la selección de los trabajos leídos.

La convocatoria para la presentación de ponencias tuvo una buena acogida, tanto a nivel nacional como internacional, lo que permitió a su vez la organización del Seminario en cuatro jornadas de trabajo, los días 15 y 16 de octubre, dedicando las mañanas al desarrollo de mesas redondas y las tardes a conferencias invitadas. La finalidad de las mesas redondas apunta a abrir un campo de discusión amplio respecto de investigaciones, trabajo curatorial y reflexiones desarrolladas tanto en el ámbito académico como extraacadémico, en Chile y en otros países, en el marco de la temática específica que convoca el Segundo seminario: *del discurso a la exhibición*.

Otra conclusión a la que nos llevó la realización del primer seminario fue la necesidad de

contar con un espacio de actualización respecto del conocimiento y la reflexión en torno a las teorías feministas, pero también acerca de su puesta en práctica desde el campo artístico, ya no solo por de la reflexión, sino también a partir de su “puesta en uso”. Por esa razón se planificó un taller que denominamos *Arte y feminismo: de la teoría a la práctica*, desarrollado como complemento a las conferencias del Seminario, cuya finalidad es promover una nueva instancia de reflexión en torno al feminismo y el arte, instaurándolo como una propuesta dinámica para el debate.

La académica argentina María Laura Rosa y el colectivo español Cabello/Carceller guían los talleres que se desarrollan en una primera modalidad teórica, y otra práctica.

El taller de carácter teórico *Historiografía y teoría del arte feminista*, a cargo de María Laura Rosa, se realizó el lunes 14 de octubre y contempló, según la propia académica, el estudio del feminismo a partir de diversas disciplinas, como la historiografía y teoría del arte, para visualizar la trayectoria y la construcción del feminismo como un corpus teórico que afecta los paradigmas del arte. Rosa plantea un punto de inflexión radicado en la segunda ola feminista, posterior al mayo francés, que toma la figura femenina como potencial de discurso que habla desde la diferencia, y replantea la configuración de las esferas de lo público y lo privado bajo el enunciado *lo personal es político*. Así, el feminismo toma a la mujer como un soporte escritural fundamental para el cuestionamiento de una política que comienza desde lo privado, transformando la cotidianeidad en objeto estético, y reinterpretando los límites del arte.

Por otra parte, las artistas Helena Cabello y Ana Carceller propusieron *Bailar el género en disputa*¹, instancia práctica que se llevó a cabo los días 17 y 18 de octubre. Esta sección del taller buscó tensionar el debate en torno a la noción o definición de género por medio del diálogo con una de sus más preponderantes estrategias representacionales, la performance. Según Cabello/Carceller, el taller se basa en el emblemático texto *El género en disputa* de la norteamericana Judith Butler, publicado originalmente en 1990, el que presenta nuevos lineamientos en torno a la teorización del feminismo y su carga conceptual. Butler postula el lenguaje como una herramienta de construcción y comprensión social, donde la segmentación del género se produce a raíz del influjo de tal constructo, que subyuga la disposición biológica del cuerpo. Asimismo, el pensamiento en torno a una matriz lingüística que modula el cuerpo da paso al cuestionamiento de las formas representacionales de carácter hegemónicas, donde las problemáticas del feminismo se traducen al campo del arte y a sus posibilidades simbólicas. Así, el taller *Bailar el género en disputa* proyecta las nociones de cuerpo y feminismo en la contingencia de la performance, mediante la reelaboración de la obra de Judith Butler en un *análisis actuado*, y la eventual realización de una coreografía coral inspirada en la poética que el texto formula.

Para quienes organizamos el Seminario ha sido muy importante constatar que a pesar del desconocimiento generalizado sobre el feminismo, sus luchas y su necesidad, así como del descrédito del feminismo y sus implicancias,

¹ Butler, Judith, *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Madrid: Paidós Ibérica 2007.

fundamentalmente producto de ese desconocimiento y de una construcción ideológica en su contra, el interés por abordar estas temáticas, ponerlas en discusión e intercambiar ideas al respecto, está presente con fuerza en diversas líneas de investigación, así como de producción artística, y entre el público general existe la necesidad de circulación de mayor información sobre estos temas.

Si el primer Seminario se organizó bajo el título *Seminario Historia del Arte y Feminismo relatos, escrituras, lecturas, omisiones*, para comenzar a visibilizar de manera amplia el modo en que la historia del arte ha valorado el trabajo de las artistas mujeres, e intentar hilar respuestas frente a las preguntas que nosotras mismas como investigadoras del Museo Nacional de Bellas Artes nos planteábamos, el segundo Seminario buscaba discutir respecto de los modos en que el feminismo o los feminismos como teoría y práctica pueden ser visibilizados a partir de la realización de una exposición y cuáles serían las características, necesidades, trabajos particulares que esto conlleva, fundamentalmente en una institución pública como el Museo Nacional de Bellas Artes.

Como antecedentes a la discusión podemos señalar que a lo largo del siglo XX se comienzan a desarrollar una serie de manifestaciones que ponen en crisis los modos habituales de exhibición del arte; entre ellas, podemos mencionar las veladas dadaístas o surrealistas, las obras del *land art*, los *happenings* y performances, o las intervenciones en el espacio público. Las formas de exhibición de estas prácticas dan cuenta de las ideas que fundamentan su realización: el uso del cuerpo como soporte de la obra, el rechazo al sistema museal y galerístico, la puesta en crisis del sistema artístico en general.

Es así como en especial a partir de la segunda mitad del siglo XX las exposiciones ya no se consideran únicamente un espacio de exhibición de obras sino también un espacio de exhibición y discusión de ideas, lo que se ve fortalecido por la aparición del/a curador/a que vehicula un discurso con su propuesta expositiva, plasmando su investigación y su toma de posición ideológica en el campo del arte y la historia del arte.

En el marco del feminismo y posteriormente los llamados *estudios de género*, una serie de exposiciones clave permitieron relecturas, nuevas valoraciones y problematizaciones en el campo de las artes visuales, entrecruzando problemáticas de la historia del arte y del discurso feminista que vinieron a reorganizar el panorama expositivo tanto en el ámbito museal como en el de los grandes eventos internacionales.

En este contexto, es importante destacar el cómo las artistas mujeres han debido generar instancias de exhibición de sus propios trabajos a partir de redes, utilización de espacios no canónicos, autorreflexión y escritura crítica, en la idea de dar visibilidad a sus propuestas en muchas ocasiones marginadas de los espacios, sistemas de circulación y discursos tradicionales.

Exposiciones destacables en este sentido han sido *Womanhouse* (organizada por Judy Chicago y Miriam Shapiro en 1972); *Women Artists: 1550-1950* (curada por Linda Nochlin y Anne Sutherland Harris en Los Angeles Country Museum of Art en 1976), la que marcó un hito respecto de la *nueva historia del arte revisada* demostrando la existencia de grandes mujeres artistas a lo largo de los siglos, cuyo trabajo no había sido recogido por la historia canónica: *Making their Mark. Women Artists Move into the*

Mainstream 1970–85 (Cincinnati Art Museum, Ohio, 1993). Más recientemente muestras como *WACK! Art and the Feminist Revolution* (Cornelia Butler y Lisa Gabriele Mark, MOCA, Los Angeles 2007); *Global Feminisms. New Directions in Contemporary Art* (curada por Maura Reilly y Linda Nochlin en el Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art, Brooklyn Museum, 2007); *La batalla de los géneros o En todas partes: políticas de la diversidad sexual en el arte* de Juan Vicente Aliaga (CGAC 2007 y 2009), *In Wonderland. Mujeres surrealistas en México y los Estados Unidos* (Museo de Arte Moderno, México 2013), son solo algunos ejemplos de la potencia, pertinencia y necesidad de revisar y resignificar el corpus de obras aparecidas en el fragor de los años sesenta y setenta, o de visibilizar la producción reciente de artistas y curadores/as que en todo el mundo trabajan bajo la marca de las teorías feministas.

Aunque en Chile el desarrollo de estas lecturas y escrituras respecto de la producción artística no ha sido abundante, en particular si la comparamos con lo sucedido en el campo de la literatura, desde hace algunos años diversas exposiciones, textos e instancias de discusión han ido planteando la necesidad de examinar estas cuestiones en el campo académico y museal y de propiciar con mayor énfasis ejercicios de análisis crítico y cuestionamientos a las estructuras escriturales, consagratorias y exhibitivas establecidas.

En Chile, exposiciones como *Woman, Art & Periphery*, realizada en Galería Woman in Focus, Vancouver, Canadá el año 1987 bajo la curaduría de Diamela Eltit, Nelly Richard y Lotty Rosenfeld, *Mujeres en el arte* (MNBA 1991), o más recientemente *Handle with care. Mujeres artistas en Chile 1995–2005* (Museo de Arte

Contemporáneo, 2007), *Esto ~~no~~ es una exposición de género* (Centro Cultural de España, 2009), o *Quehaceres domésticos* exhibida en Galería Posada del Corregidor el 2007, y gestionada por artistas y teóricos/as recién egresados de la Universidad de Chile, han buscado remover y reflexionar en torno a estas problemáticas, en diversos contextos y bajo distintas perspectivas. Un ejemplo destacable como espacio de reflexión y autogestión de un grupo de artistas chilenas que han instalado su discurso en diversos contextos (Australia, Estados Unidos, México, Bolivia, Uruguay o Valparaíso) lo constituye *Proyecto de borde* derivado en *Fuera de borde*, con participación de Mónica Bengoa, Paz Carvajal, Ximena Zomosa y Claudia Missana².

El Segundo Seminario de Historia del Arte y Feminismo, a diferencia del año anterior, en que buscábamos centrarnos muy específicamente en la discusión historiográfica, nos hemos abierto hacia el debate teórico proponiendo algunas posibilidades de discusión en torno al eje exposiciones: teoría y práctica, entendiendo que la práctica feminista es llevada no solo a una reflexión teórica, sino al contenido y a la forma abordada por la exposición.

En este contexto nos preguntábamos cómo hacer exposiciones feministas hoy, considerando que desde *Woman Artists 1550–1950* hasta exposiciones contemporáneas como *Global Feminism* o *La batalla de los géneros* se instala la pregunta por el modo de poner en escena o visibilizar problemáticas relativas al feminismo o las teorías de género hoy, considerando en esta discusión no solo exposiciones de carácter temático específico, es decir, de artistas que se

2 www.fueradeborde.cl Visitado 14/07/2014.

definen como feministas, sino también el trabajo con colecciones o en instituciones museales como es particularmente nuestro caso.

Por otro lado, al reflexionar sobre las relaciones entre historia, feminismo y academia aparece la pregunta por los aspectos de la producción y la formación académica que el feminismo ha introducido o modificado en el campo de la historia del arte, o el modo en que el feminismo incide en el desarrollo de la investigación historiográfica y cómo se refleja esta al momento de desarrollar una curatoría, es decir, si los alcances de una nueva teoría redundan en la generación de nuevas metodologías. Y, finalmente, pero no menos significativo, es importante continuar abriendo vías y espacios de difusión a investigaciones que permitan dar a conocer la obra de artistas mujeres/feministas en una perspectiva histórica, en el marco de la exhibición y valoración institucional de sus trabajos.

Para el MNBA es fundamental plantear el tema de la historia del arte en Chile desde un nuevo punto de vista que pone en escena la participación de las mujeres en el mundo del trabajo, la política, la acción colectiva, la creación artística, el feminismo y la literatura confrontándola a etapas o hechos relevantes en nuestra historia política, social y cultural.

Desde el PMG de Género y el Museo Nacional de Bellas Artes, como lo venimos señalando desde el seminario pasado, estos objetivos responden a la urgente necesidad de renovar la producción del conocimiento y la escritura historiográfica sobre arte en Chile y América Latina, promoviendo su generación, difusión y discusión; visibilizar el aporte de mujeres artistas e intelectuales relacionadas al desarrollo de las artes visuales chilenas y latinoamericanas;

reflexionar sobre prácticas que perpetuaron tradiciones y desigualdades sociales que han afectado a las mujeres y mujeres artistas, y subvertirlas en nuestra propia acción institucional; abrir el debate respecto del rol de las instituciones académicas y museales en la constitución de relatos de carácter histórico y el modo de vehicular discursos críticos mediante sus actividades; así como abrir efectivamente nuevos canales para la discusión de las prácticas culturales y la historia del arte desde una perspectiva feminista y una perspectiva de género.

Es por ello que las ponencias que han sido recogidas en esta publicación trabajan distintos aspectos y enfoques frente a estas problemáticas. Ellas fueron seleccionadas intentando abarcar la diversidad de reflexiones e investigaciones que la relación historia del arte/feminismo posibilita y productiviza, por lo que agradecemos en forma especial a quienes se han sumado a nuestros esfuerzos al participar como público o como conferencistas de este seminario y quienes han contribuido al análisis crítico que nos ha permitido un diálogo y un avance sobre el propio trabajo que desarrollamos en el Museo.

CONFERENCIAS



El asalto a la teoría. Estrategias de acción transversal desde una práctica artística degenerada

Cabello/Carceller

Colectivo español Helena Cabello y Ana Carceller

“Quizá sea un mero hecho cronológico que Mark Tobey fuese el primero en hacer cuadros de caballete, y triunfar con ellos, de diseño *all-over*, es decir, llenos de un extremo a otro con motivos uniformemente espaciados que se repetían como los elementos del dibujo de un empapelado y, por tanto, parecían capaces de reiterar el cuadro más allá de su marco, hasta el infinito. Tobey expuso por primera vez sus ‘escritos blancos’ en Nueva York en 1944, pero Pollock no los había visto cuando hizo sus primeros cuadros *all-over* a fines del verano de 1946, empleando brochazos y cintas de pintura gruesa que a fines de año se transformarían en líquidas salpicaduras y goteos. Sin embargo, ya en 1944 había visto un par de pinturas expuestas en la galería de Peggy Guggenheim por una pintora ‘primitiva’, Janet Sobel (que era, y sigue siendo, un ama de casa de Brooklyn). Pollock admiró esos cuadros bastante furtivamente (y yo también): mostraban dibujitos esquemáticos de rostros casi perdidos en una densa tracería de líneas negras y delgadas que yacían sobre y debajo de un campo moteado de colores predominantemente cálidos y traslúcidos. El efecto era extrañamente agradable, y desde luego se trataba del primer *all-over* que realmente había visto nunca, pues la exposición de Tobey se

inauguró meses después. Posteriormente Pollock admitió que estos cuadros le impresionaron. Pero en realidad había anticipado su propia ‘repetitividad’ en un mural que hizo para Peggy Guggenheim a comienzos de 1944 y que ahora está en la Universidad de Illinois. Además, cuando comenzó a trabajar sistemáticamente con madejas y borrones de esmalte, a fines de 1946, los primeros resultados que consiguió tenían un atrevimiento y una amplitud sin paralelo en todo lo que he visto en Sobel o Tobey”.

Clement GREENBERG¹

Hemos decidido mantener el título de la intervención que presentamos el pasado octubre en el seminario “Historia del Arte y Feminismo. Del discurso a la exhibición”, debido a que explicita nuestra particular relación con el pensamiento teórico. Sobre todo habla de nuestra relación con aquellos posicionamientos teóricos que afectan a las prácticas artísticas y en donde se intenta ejercer sobre ellas una relación disciplinaria. El contenido de este texto, sin embargo, difiere de lo relatado durante la conferencia.

¹ GREENBERG, Clement, “Pintura ‘tipo norteamericano’ (1955,1958)” (1961), en GREENBERG, Clement, *Arte y Cultura*, Paidós, Barcelona/Buenos Aires/México, 2002, p. 245.

Un texto es un texto es un texto; así hemos titulado la que es, por el momento, nuestra última exposición individual, si es que se puede denominar como individual el resultado de la acción de un colectivo. Efectivamente, un texto es un texto es un texto, y este texto en concreto tiene un carácter claramente diferenciado de una “puesta en escena”; como texto publicado en un libro tiene lectores, no espectadores. El título que elegimos para la exposición parafraseaba el conocido verso de Gertrude Stein: *Rose is a rose is a rose is a rose*. El título del texto que ahora estáis leyendo también es una paráfrasis, esta vez del libro de Peter Wollen *El asalto a la nevera*². La apropiación estratégica forma parte de las herramientas conceptuales que habitualmente empleamos en nuestros proyectos. Wollen, quien por cierto realizara una parte importante de su trabajo como director de cine en compañía de Laura Mulvey, y es por ello un gran conocedor de las estrategias feministas de la Segunda Ola, elige en su libro la figura de Jackson Pollock para analizar el proceso de emergencia y posterior declive de la pintura norteamericana, más concretamente del expresionismo abstracto; un lenguaje pictórico que surgiera desde artistas próximos a la izquierda pero que llegaría a convertirse en el emblema del imperialismo estadounidense. Abrimos aquí este texto retrayéndonos también a Pollock, cuya figura ha terminado por ir intrínsecamente unida a la del teórico Clement Greenberg: son “pareja de hecho” para la historiografía artística. Greenberg surge como un destacado crítico que interpreta, juzga y difunde la obra de los artistas, su misión consiste en separar el trigo de la paja en un momento histórico de cambios y confusión. En todo caso no

vamos a analizar aquí en profundidad el trabajo de Greenberg, que ha sido profusamente deconstruido en su propio contexto por quienes intentan cuestionar la supremacía de la mirada hegemónica y el imperialismo occidental; solo queremos rescatarlo como ejemplo de por qué debe actuarse desde y contra la teoría, cuestionándola a partir de su conocimiento. No pueden entenderse las prácticas artísticas actuales descontextualizadas de los discursos que las retroalimentan.

En sus textos, Greenberg elogia a quien es capaz de zambullirse en la otredad, pero sin ser salpicado por ella. Pollock se inspiraría en los pintores “primitivos” para diseñar sus pinturas; inspiración no es lo mismo que influencia. El artista genial explora, investiga, bucea en prácticas artísticas “diferentes”; al fin y al cabo este tipo de grupos encasillados en la alteridad no son precedentes que pongan en riesgo la abrumadora originalidad de la idea. Para fortalecer el mito y consolidarse, la personalidad creadora debe estar muy por encima de su contexto, emerger como un faro que nos guía en la oscuridad circundante. Para ello se hace imprescindible establecer claras diferencias autorales, delimitar la frontera que expulsa a los precedentes más cercanos fuera del territorio del gran Arte. Pero ¿cuándo y cómo se decide que alguien es un pintor “primitivo” y no un artista genial? Se asocia en los escritos de Greenberg la calificación de primitivo con la de demente y se equipara con *naïf*. Para que Pollock consiguiera logros incuestionables fue necesario primar una mitología personal sobredimensionada que contextualizara la presencia formal de sus cuadros, así como barrer a sus coetáneos depositando los restos en una esquina. Pollock es un creador ejemplar, Sobel no solo sería “naíficada”, sino

2 WOLLEN, Peter, *El asalto a la nevera. Reflexiones sobre la cultura del siglo xx* (1993), Akal, Madrid, 2006.

también devaluada como autora mediante una tendenciosa referencia a su contexto personal: “ama de casa”. Tenía hijos y los cuidaba. El término la imagina en un contexto de mediocridad burguesa, muy por debajo de la bohemia alcohólica de Pollock. Un sistema del arte que prejuzga se ampara en estos parámetros para ofrecer a uno las posibilidades de desarrollo de su trabajo que se le negaron a la otra, a pesar de las evidencias visibles en los cuadros y de lo irrevocable de sus dataciones. Pero Greenberg es inteligente y maneja datos ciertos, su manipulación se realiza a través de las descalificaciones personales y mediante el uso de una información contrastada. El mural que Pollock pintara para Peggy Guggenheim aparece habitualmente datado en 1943, pero no es hasta principios de 1944 que Pollock lo pinta. Comparadas con el mural, las pinturas de Sobel del año 44 van en su momento más allá en investigación que las de Pollock, pero aquí el tamaño sí que importa. Pollock está cerca de los muralistas mexicanos, Sobel está aún sin contextualizar, es una figura que sorprende, inesperada. Para Greenberg está claro que no forma parte de los suyos y, además, su presencia empaña la originalidad radical del genio emergente. Pertrechado con las armas del discurso, Greenberg abate el peligro, dispara con palabras. Paradójicamente terminarán siendo estas palabras las que décadas después nos recordarán que Sobel existió. Quizá se reescriba la Historia, pero quizá no nos haga falta ya una Historia con mayúsculas que reduplique jerarquías.

La situación de unos artistas y de otros variará según la posición que ocupen como sujetos en la sociedad, según sean clasificados dentro o fuera de los discursos hegemónicos en su momento histórico. La pretensión de que las

propuestas artísticas puedan ser aprehendidas en su contemporaneidad, extirpadas del contexto que debe interpretarlas carece de sentido. Ello no impide que existan trabajos que por alguna razón no se hubieran perdido y puedan ser rescatados en el futuro, aun cuando fueran prácticamente ignorados en su época, como le sucediera, por ejemplo, a Claude Cahun. Pero para que esta relectura se produzca es necesario que cambien completamente los parámetros bajo los cuales son juzgados, es decir, es necesario que se modifique sustancialmente el modelo interpretativo que les acompaña. Las imágenes de Cahun no parecieron resultar muy interesantes cuando se revisaban como un ejemplo más de los experimentos surrealistas con la fotografía, sin embargo, fueron consideradas pioneras cuando la teoría crítica transformó, a finales del pasado siglo, nuestra comprensión del sujeto autoral y de las prácticas representacionales asociadas a las nuevas identidades sociales. Cahun no vivió para verlo, falleció en 1954, su trabajo empezó a cobrar protagonismo cuarenta años después de su muerte. Ejemplos como este nos han ayudado a comprender que, cuando no se forma parte de grupos sociales dominantes, no se debe esperar demasiado de tu propio contexto. Y, si no quieres sacrificar contenidos, y por ello tus preocupaciones van más allá de tu propia emergencia como figura en la “escena” artística, entonces, para que tus propuestas encuentren espacio y no se adormezcan contigo en un ataúd, enterradas por el conformismo, entonces, sostenemos, la solución más eficaz es operar sobre los parámetros interpretativos. Si no tienes contexto, crea contexto.

El comisariado como herramienta

"una teoría es exactamente como una caja de herramientas. Ninguna relación con el significante... Es preciso que sirva, que funcione. Y no para uno mismo. Si no hay personas para utilizarla, comenzando por el teórico mismo, que deja entonces de ser teórico, es que no vale nada, o que el momento no llegó aún. No se vuelve sobre una teoría, se hacen otras, hay otras a hacer"³.

El comisariado de exposiciones fue una de las consecuencias inevitables de nuestro particular asalto a la teoría. De hecho, cuando nos planteamos una práctica artística interdisciplinar no nos pusimos límites y por ello no tenía mucho sentido permanecer en el compartimento estanco asignado a los artistas, ni siquiera tenía sentido diferenciar entre procesos artísticos y procesos teóricos. Al contrario, se hacía entonces (y ahora también) necesario intervenir en los mecanismos de difusión y conocer cómo funcionaban los diferentes estamentos, así como denunciar la necesidad de ampliar las temáticas que se mostraban en museos y salas de exposiciones. Las teorías feministas pusieron de manifiesto la necesidad de considerar críticamente la posición que ocupa el hablante, de no consentir un afuera que permitía establecer una diferencia entre el sujeto que representa y el objeto que es representado. Nuestros intereses estaban lejos de luchar por aumentar el número de mujeres artistas presentes en el listado oficial de genios, algo que podía terminar siendo una

consecuencia hasta cierto punto lógica, pero en absoluto constituía el objetivo principal. Queríamos luchar para que las herramientas teóricas que el feminismo introdujo no fueran olvidadas o relegadas y ello iba mucho más allá de establecer una política de cuotas para ser visibles dentro de un arte ideológicamente patriarcal. Nos preocupaba reconsiderar el lugar asignado a las teorías feministas, como también que el término "feminista" dejara de llevar consigo esa carga negativa que la misoginia imperante había conseguido infundirle. Por ello hicimos *Zona F (Una exploración sobre los espacios habitados por los discursos feministas en el arte contemporáneo)*. La exposición, que se inauguró en febrero de 2000 en el Espai d'Art Contemporani de Castelló, tenía la pretensión de poner de manifiesto las influencias que en muchos trabajos de artistas del momento habían tenido los pensamientos feministas, pero también intentó dar a conocer la complejidad de esos pensamientos: su breve pero intensa historia, las temáticas que trataban, las consecuencias de su presencia crítica... La exposición tuvo una gran repercusión en la prensa nacional y consiguió que los medios de comunicación presentaran una imagen más transgresora y desde luego mucho más atrayente de las propuestas feministas. La muestra incluía a artistas hombres, partía de la premisa de que el feminismo influyó poderosamente en muchos de ellos, especialmente en quienes compartieron profesoras y espacios expositivos con ellas, recordaba que solo las carencias críticas de una historiografía interesada pueden llevar a obviar esas influencias, pasando a veces incluso por encima de la opinión del propio artista. A pesar de todo ello, una parte de la crítica insistió en situar *Zona F* como una exposición "de mujeres". Así ocurrió por ejemplo en la Revista Lápis, por aquel entonces el medio de

3 Respuesta de Gilles Deleuze ante un comentario de Michel Foucault: "Los intelectuales y el poder. Entrevista Michel Foucault-Gilles Deleuze", en FOUCAULT, Michel, *Microfísica del poder* (1977), Las Ediciones de la Piqueta, Madrid, 2a ed. 1979, p. 79.



Suite Rivolta. Una propuesta estética para la acción, 2011. Videostill. Video HD, color, sonido estéreo, duración 13' (ver ref. página 28).

comunicación más influyente en el campo del arte contemporáneo en nuestro país. En sus páginas los dos artistas hombres presentes en la exposición⁴ fueron literalmente *transexualizados*, eludiendo con ello parte del conflicto que la propia exposición estaba planteando.

Hay que considerar que en aquellos años numerosas instituciones, sobre todo ayuntamientos y comunidades autónomas, se preocupaban por intentar mostrar cada poco tiempo exposiciones “de mujeres”. El contenido de las muestras no resultaba relevante para estas instituciones, tan solo se imponía la condición de que los trabajos fueran firmados por mujeres, y se trataba de proyectos que a menudo se agrupaban bajo una abstracción universalizante, con “la Mujer” como nexo de unión. Este *modus operandi* tuvo como consecuencia la utilización por los poderes fácticos de este tipo de muestras colectivas para aparentar un falseado equilibrio

en las cuotas de representación. Es decir, que si durante todo el año apenas se mostraba el trabajo de artistas nacidas mujeres, estas exposiciones colectivas le daban un vuelco al número de mujeres presentes en el listado de nombres, generando una insultante paridad basada en la más profunda desigualdad. Algunos colectivos de mujeres siguen todavía hoy insistiendo en la diferencia numérica aplicada a las políticas museísticas como clave en sus análisis, olvidando frecuentemente que deberíamos ir más allá, pues existe una gran diferencia económica entre lo que se invierte en unas y otros, así como en los esfuerzos por contextualizar adecuadamente y dar visibilidad a las propuestas. Quizá ya sea hora de introducir muchas más variables en el análisis de las colecciones y de las políticas de exhibición. Por otro lado, en este tipo de muestras, con alguna honrosa excepción, se buscaba sobre todo responder a los intereses de colectivos sociales que, si bien estaban interesados en defender los derechos de las mujeres, eran extraños a las artes visuales y a sus lenguajes asociados, desconociendo su historia reciente y los debates que en ellas tenían lugar. Con esta metodología que aislaba los trabajos

4 La exposición *Zona F (Una exploración sobre los espacios habitados por los discursos feministas en el arte contemporáneo)* incluyó a los siguientes artistas: Eija-Liisa Ahtila, Nicole Eisenman, Alicia Framis, Jim Hodges, Jac Leirner, Sarah Lucas, Yasumasa Morimura, Marina Núñez, Jane & Louise Wilson.



Performer, 2013. Video still. Video HD, blanco y negro, sonido estéreo, duración 12'28'' (ver ref. página 28).

del marco teórico en el que muchos habían surgido, contribuyeron a devaluar la etiqueta “mujer” cuando esta aparecía asociada con la de “artista”. En muchas exposiciones las obras constituían un *totum revolutum* de dudoso interés que exhibía sin complejos su desconocimiento del medio en el que pretendían situarlas. Ello llevó a que muchas artistas se sintieran políticamente *utilizadas* y mostraran abiertamente sus reticencias a participar en estas muestras tan alejadas de su realidad. En este sentido, también es importante tener en cuenta que, debido a las dificultades de acceso al medio artístico, una parte muy significativa de sus practicantes pertenece a las clases económicamente privilegiadas, lo que provocó que muchas artistas jóvenes no quisieran tener consciencia de su falta de privilegios, algo que situaba a muchas en la encrucijada frente a su propia situación personal de privilegio económico y social. Además de todo ello, y como en una ocasión manifestara públicamente la artista española Concha Jerez, la discriminación comienza a percibirse más nítidamente con el paso del tiempo; cuando, a una cierta edad, los trabajos de los hombres adquieren relevancia injustificada

respecto de los trabajos de las artistas mujeres, a pesar de que parecieran igualmente interesantes en el momento de su gestación. Respecto de *Zona F*, fueron estas algunas de las razones que nos llevaron a desviar la oferta inicial que se nos hizo desde la institución y, en lugar de hacer una exposición de corte historicista sobre el arte hecho por mujeres tal y como se nos propusiera, decidimos analizar las consecuencias de la presencia de los pensamientos feministas en las prácticas de las y los artistas. Todavía hoy pensamos que muchas mujeres no han sido realmente conscientes de la impresionante batería teórico/práctica que nuestras predecesoras feministas nos dejaron apenas abocetada y que está ahí, al alcance de todos, aún por desarrollar.

En todo caso, el tipo de comisariado en que continuamos trabajando podría enmarcarse en el comisariado realizado por artistas; no se trata por ello de una práctica encaminada a desarrollar una carrera curatorial, sino que responde a necesidades puntuales. Diez años después de realizar *Zona F* y en una situación muy diferente diseñamos *Punto G*. Esta vez el espacio era Off Limits en Madrid, un espacio

sin ánimo de lucro para el que programamos dos proyectos expositivos y actividades paralelas a lo largo de varias temporadas. Titulamos irónicamente uno de los proyectos *Permiso para hacer la revolución*, con el subtítulo *Actitudes ante la censura débil y sus modos de funcionamiento*. Con esta exposición pretendíamos explorar y debatir en torno a las nuevas formas de resistencia de la ciudadanía en las sociedades que se autodenominan o son nombradas como democráticas. El proyecto se planteaba como una propuesta que intentaba analizar las nuevas estrategias de control de flujo de contenidos estudiando la situación prioritariamente desde una perspectiva de género, ya que consideramos que fueron las artistas que trabajaron desde temáticas y referencias feministas quienes, de una forma más clara, han contribuido a modificar en las últimas décadas el imaginario hegemónico⁵. El título de este proyecto destacaba precisamente una de las paradojas presentes en los regímenes democráticos: la necesidad de realizar transformaciones profundas, incluso revolucionarias, para asegurar la autonomía de nuestras diferencias, mientras nos vemos obligadas a hacerlo desde el respeto a ese mismo sistema de mayorías que dificulta la consolidación de los avances sociales. En este sentido, las y los artistas influenciados por los feminismos han desarrollado estrategias de autorrepresentación, a menudo con una fuerte carga irónica, que han permitido, con muy poco, expresar mucho, y que han protagonizado la reforma de nuestro imaginario colectivo. Una revolución

como la feminista es de hecho una revolución que precisa un espacio democrático para desarrollarse, porque supone el empoderamiento de una minoría política frente a la hostilidad general, una minoría fácilmente aniquilable en regímenes dictatoriales. Esa necesidad de democracia estructural, de confrontación entre contrarios capaces de dialogar, hizo que las luchas feministas no pudieran emerger en contextos violentamente antagónicos y nos situó a algunos países durante el siglo XX en una posición de aislamiento que quizá nos permite ahora ser más conscientes que otros, de la necesidad de sostener prácticas artísticas abiertamente políticas.

Práctica artística degenerada, varias razones

“Como artistas, ya en el año 2000 nos planteamos la posibilidad de trabajar con lo que denominamos un “arte degenerado”. Por un lado, “Arte degenerado” (Entartete Kunst) fue el calificativo elegido por el régimen nacionalsocialista alemán en 1937 para clasificar e insultar a las producciones de arte moderno o vanguardista. En segundo lugar, degenerada o degenerado significa también “individuo de condición mental y moral anormal o depravada, acompañada por lo común de peculiares estigmas físicos”⁶ y se ha utilizado ampliamente para referirse a los individuos con “perversiones” sexuales (una clasificación que encierra en el mismo concepto desde personas que ejercen la violencia, como puede ser un violador, hasta personas que reciben la violencia del grupo dominante como los homosexuales). En tercer

5 En *Permiso para hacer la revolución. Actitudes ante la censura débil y sus modos de funcionamiento*, contamos con trabajos de las artistas: Cecilia Barriga, Johanna Billing, Chto Delat, Andrea Geyer, Marina Grzinic + Aina Smid, Sanja Ivekovic, Ana Navarrete, Martha Rosler, Julika Rudelius, además de una intervención en el espacio público de huelgadearte&wearenotvictims.

6 *Diccionario de la lengua española*, Real Academia Española, Vigésima Edición, Espasa-Calpe, Madrid, 1984, pág. 447.

lugar, a pesar de la oposición institucional, en la lengua castellana se ha terminado imponiendo la palabra *género* como traducción literal del concepto inglés *gender*, lo que nos decidió a utilizar el término degenerado también refiriéndonos, a partir de esta nueva acepción, a una ausencia de adscripción a un género femenino o masculino normativizado. Por último, también en castellano, género hace referencia a la clasificación habitual de las diferentes disciplinas artísticas: fotografía, pintura, escultura, vídeo,... (En inglés, el término en este caso se correspondería con la palabra *genre*). En todos estos sentidos, un *arte degenerado*⁷ podría practicar, al menos, una cuádruple transgresión: política, sexual, social y de desestabilización de los lenguajes artísticos conservadores”⁸.

A principios de los noventa, en España el contexto no nos acompañaba. La abrumadora visibilidad de artistas hombres aparentemente heterosexuales se nutría de una crítica y una teoría del arte que en su mayoría despreciaba sin complejos las diferencias. Ello se resumía en importantes carencias temáticas coincidentes en el tiempo con el auge de las prácticas conceptuales, que volvían a adquirir protagonismo tras una década de expresionismo figurativo. La obsesión general era construir una especie de escuela nacional, eso que querían llamar el “arte español”, con artistas que trabajarían en torno a unos ejes temáticos y formales homogéneos, que permitieran diferenciarse del entorno europeo a la par que

inscribirse en él. Durante aquellos años la formación artística dejaba bastante que desear en las universidades españolas, especialmente en algunas ciudades como Madrid, por lo que muchos artistas jóvenes nos hallábamos lejos de poder entender en su complejidad las prácticas conceptuales. Se dio entonces una mezcla interesante y difícil que reunía una metodología de trabajo expresionista, una tipología de artista heredero del Romanticismo en su eterna y desesperada búsqueda de lo sublime, con unos resultados formales fríos que emulaban al conceptualismo radical. Circunstancias como estas forzaron nuestro particular asalto a la teoría.

Cuando se hizo necesario intervenir en las políticas que definen las prácticas artísticas, la primera pregunta que nos planteamos fue la misma que otros se habían planteado antes: ¿actuar desde dentro o desde fuera del sistema? Son muchos los grupos activistas y los artistas comprometidos que han creído en la posibilidad de mantener una posición de alteridad total, quizá con la ilusión de atacar un sistema que se siente como un cuerpo extraño. Y esa extrañeza sienta las bases de una relación antagonista entre quienes consideran que hay que posicionarse dentro de ese sistema, con el fin de modificarlo en función de intereses diversos, y aquellos que constatan que el maridaje con él corrompe las posibilidades de construir modos de convivencia alternativos. Desde estas posiciones divergentes se hace difícil percibir que todos nosotros estaríamos insertos, de una manera u otra, dentro de ese sistema que no es uno, sino que son muchos coexistiendo, a pesar de que su multiplicidad estructural proyecte una imagen fantasmática de unicidad reduccionista. La polaridad excluyente es solo

7 En inglés, sería una mezcla entre algo así como *Degenerated Art* y *Degenerated Art*.

1-8 CABELLO/CARCELLER, “Gender Issues”, en BALADRAN, Zebinek; HABRÁNEK, Vit: *Atlas of Transformation*, jrp/ringier, Zurich, Suiza, 2010, pp. 230-232. Citamos aquí la versión en español.

el resultado de aplicar lógicas dialécticas en el modo de interpretación, unas lógicas que se olvidan de las posiciones liminares, cuando no imposibilitan ocuparlas. Gayle Rubin ya nos advertía en los setenta de los peligros de emplear abstracciones universalizantes como patriarcado⁹, un término que reduce la complejidad de los diferentes modos de opresión de las mujeres en sociedades difícilmente equiparables, y que da así protagonismo a un tipo de estructura social y mentalidad que solo es aplicable a algunas de ellas.

Esta multiplicidad latente es la que no nos va a permitir el tan anhelado afuera, pero sí sostener posiciones estratégicas contrahegemónicas. Aunque la alteridad absoluta no sea factible, sí lo es mantenerse en constante alerta y minimizar el grado de complicidad forzando, en algunos casos incluso con la sola *presencia*, cambios estructurales sustanciales. Si se quieren revolucionar los modelos de relación en el campo cultural, en aquello que nos define e identifica, es fundamental conocer el funcionamiento de las lógicas internas que sostienen la hegemonía del momento para poder actuar frente a ellas. Y también identificar y superar ese “Síndrome de Estocolmo” en el que es fácil caer cuando los elementos conservadores premian con sus favores y atención a las disidencias, a menudo con el fin de aproximar posturas temporalmente, en un fingimiento de diálogo, mientras se minimizan las tensiones y se domestican los aspectos más conflictivos. Cuando como artista se ocupan posiciones que los demás califican de alteridad, el esfuerzo es doble o triple, porque hay que conocer bien las reglas para ser consciente de que

te las estás saltando, para poder reivindicar ese salto estratégico. Esto marca una diferencia esencial entre quienes son conscientes de las consecuencias de sus acciones, quienes actúan políticamente en su momento histórico, y quienes se ven arrastrados, “dejándose llevar” por interpretaciones añadidas *a posteriori*, cuando cambia el paradigma crítico. En nuestro caso, forzamos el ser aquello que no estaba previsto, no quisimos conformarnos con convertirnos en una continuación lógica del genio masculinista, ni contribuir con nuestro silencio a sostener el control de intereses espurios sobre las representaciones del momento (entendiendo el concepto representación en su sentido más amplio). Para visibilizarse estratégicamente es necesario nombrarse, y también contextualizarse, conocer las lenguas en las que se quiere hablar y operar sobre los significados impuestos, mostrar que se puede desestabilizar un orden que está basado en criterios volátiles, que solo permanecerán en tanto no sean discutidos.

Como personas que decidieron dedicarse a intervenir en las estéticas deconstruyendo los discursos existentes, precisamos conocer aquello a lo que nos enfrentábamos, hacernos un mapa de la situación. Nos formamos en diferentes modalidades de las prácticas artísticas y filosóficas patriarcales. Hicimos una inmersión fundamentalmente autodidacta en los feminismos y sus manifestaciones asociadas, aquellas prácticas artísticas y discursivas que encontramos que más incisivamente habían intervenido para modificar el *statu quo*. Las artistas explícitamente feministas, mayoritariamente anglosajonas, habían trabajado en un contexto diferente al nuestro¹⁰, pero las artes visuales tienen

9 RUBIN, Gayle, “El Tráfico de mujeres: notas sobre la ‘economía política’ del sexo” (1975), *Revista Nueva Antropología*, noviembre, año/vol. VIII, no 30, Universidad Autónoma de México, 1986.

10 En los años noventa, en España apenas se conocían algunas artistas que hubieran trabajado en décadas anteriores y que hablaran públicamente de la presencia de estéticas feministas



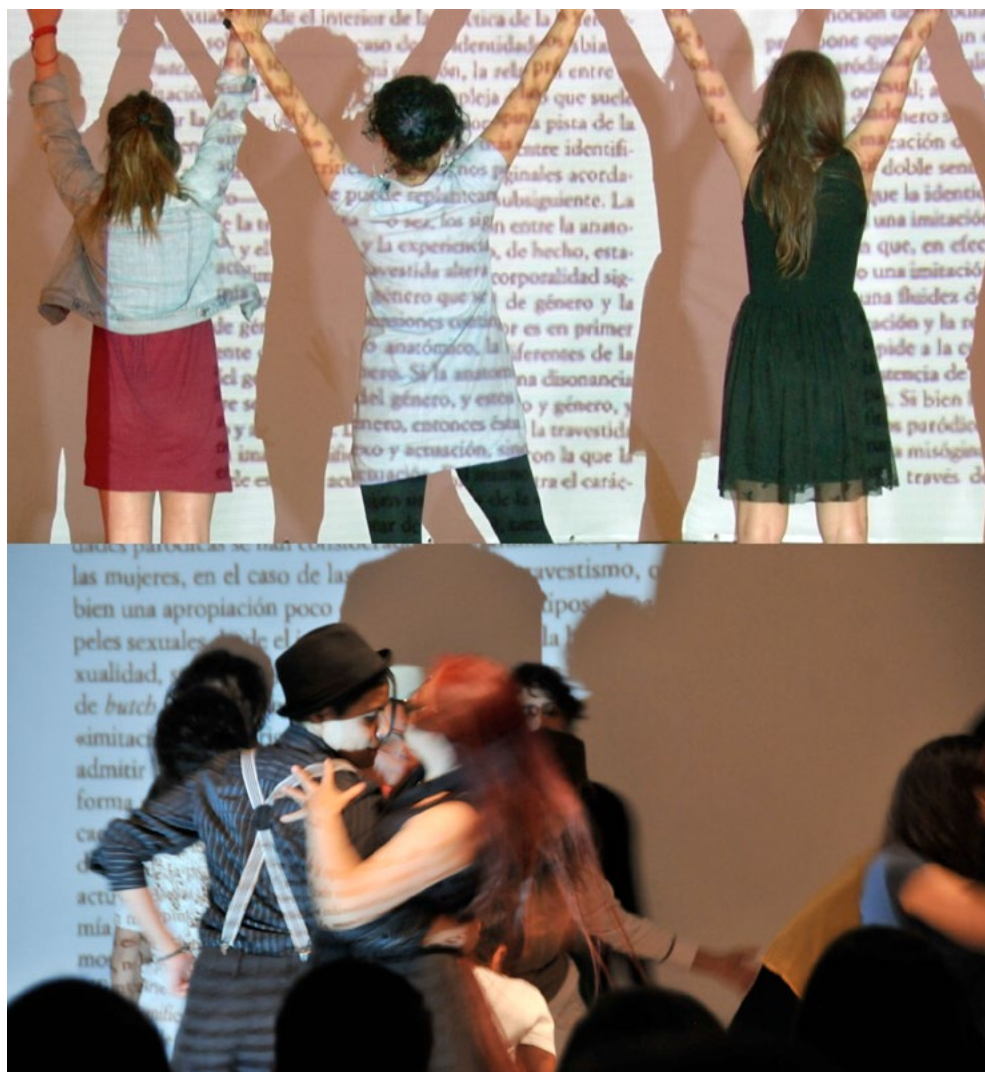
Bollos, 1996. Videostill.
VHS transferido a DVD,
blanco y negro, sin
sonido, duración: 3' 02''
(ver ref. página 29).

un carácter marcadamente internacionalista y además pretenden trascender aspectos “prescindibles” de la cotidianidad, por lo que muchas de las estrategias empleadas son parcialmente importables desde otros contextos. Respecto de la teoría *queer* no tuvimos mucho tiempo para estudiarla, porque en realidad lo *queer* lo vivimos en las calles y en nuestros viajes. La teorización de lo *queer* fue un constructo posterior de la academia. Quizá fuera necesario, quizá para impedir el olvido, quizá porque el universo que

lo *queer* revelaba necesitaba ser categorizado para aprehenderlo, y también para no perderlo. Pero las universidades, con su militarizado sistema de premios y castigos, con sus modos discursivos encorsetados, ayudaron a comodificarlo; y también los museos, con su necesidad antropófaga de cubrir cuotas representacionales, interviniendo en sus prácticas y simplificándolas hasta el aburrimiento. De lo *queer* aprendimos a entender y vivir el conflicto, a buscar en esas zonas de desacuerdo en las que surge lo inasible, a no solicitar la aquiescencia del grupo, a pasear sola con orgullo. Los movimientos feministas en sus inicios también se movieron bien en los conflictos, pero acabó triunfando una visión idealista y jerarquizada que abogaba por posturas unitarias en las que se asfixiaban las diferencias. Lo *queer* fue entonces la inevitable consecuencia de romper barreras que parecían inexpugnables.

La nuestra es, de todas formas, una posición siempre zigzagueante, que no admite líderes ni obedece consignas programáticas. A pesar de nuestros posicionamientos *queer*, hemos recurrido y recurrimos a un concepto que nos

en sus trabajos, además prácticamente no tuvieron contacto directo con las artistas más jóvenes. Ello quizá se debiera a la marginalización de las prácticas conceptuales en las que se movían, por ejemplo, Eulàlia Grau, Esther Ferrer, Paz Muro, Fina Miralles o Angels Ribé y que les hizo autoexiliarse y les llevó a abandonar la escena artística, según el caso. Otras sí se reconocían en la palabra feminista, pero separaban la esfera de lo estético de la esfera de lo político. Posteriormente, ya entrado el siglo XXI, hubo un cambio del paradigma crítico y se está produciendo una recuperación de sus trabajos que habían sido injustamente marginados. Paralelamente también otras artistas mejor *situadas* empiezan a reconocerse tímidamente en un término como “feminista”. De hecho, cuando en mayo de 1994 inauguramos en Barcelona nuestra primera exposición individual, que trataba abiertamente temáticas lésbicas y feministas, y a pesar de nuestro requerimiento, no se nos pudo poner en contacto con ninguna artista catalana en activo de una generación anterior que hubiera tratado temas similares.



Performances en vivo realizadas el 18 de octubre de 2013 en el MNBA de Santiago de Chile y el 21 de enero de 2014 en el CCEMX, México D.F. (ver ref. página 29).

ha interesado emplear, lo rescatamos de una frase de Carla Lonzi: “Quien no pertenece a la dialéctica amo-esclavo toma conciencia e introduce en el mundo el Sujeto imprevisto”, escribía en su libro *Escupamos sobre Hegel y otros escritos*¹¹, publicado en Milán en 1972. Carla Lonzi en absoluto representa un icono para las lesbianas, más bien evidencia el

eterno conflicto. Los movimientos feministas italianos, como ocurriera en otros casos por esas mismas fechas, eran partidarios de mantenernos encerradas en el armario del silencio. Para muchas feministas el lesbianismo no daba buena imagen, ya lo dijo Betty Friedan en 1969, cuando se refirió a esa “amenaza lavanda” que podía ser perjudicial para los intereses generales de las mujeres (o lo que venía a ser lo mismo, para los intereses heterosexua-

¹¹ LONZI, Carla, *Escupamos sobre Hegel y otros escritos* (1972), Anagrama, Barcelona, 1981, p. 43.

les de las mujeres). Aún así, ya en el texto que contextualiza la exposición *Zona F*, quisimos recuperar a Lonzi; solo parcialmente, por haber sido capaz de actuar y reflexionar desde posiciones de riesgo. Rescatamos entonces un concepto apenas esbozado en su libro: el “Sujeto imprevisto”, un sujeto que no puede ser categorizado, que sorprende permanentemente. De la teoría nos quedamos solo con aquellas partes que nos son útiles, que nos ayudan a que emerjan esos protagonismos no deseados que necesitamos desvelar. En el trabajo, como estrategia metodológica, siempre hemos querido movernos en terrenos formalmente poco histriónicos, buscando adrede que los significados ocultos salpiquen por sorpresa, cuando y donde menos se esperan y de la manera en que no son esperados, de manera imprevista.

Conceptualmente intentamos construir un arte degenerado, sin guiones, ni paréntesis; en nuestro caso buscamos la complejidad completa del término, visibilizando su multiplicidad de referencias. Sabemos que es un término difícilmente traducible al inglés, ya que en español tiene un sentido mucho más amplio. Desde algunos feminismos se ha intentado crear un problema con la traducción del término *gender* y su confusión con *genre*, se ha intentado paralizar la llamada teoría de género alegando una dificultad de orden lingüístico. En estas agotadoras luchas por la hegemonía dentro de las disidencias se pierden muchas oportunidades para la deconstrucción. Es un debate curioso y bastante reaccionario porque el idioma inglés ha rescatado el término *gender* casi de la nada, en un momento dado les fue necesario para poder hablar de un sistema sexo/género y reivindicaron un arcaicismo empleado en un campo minoritario de la ciencia: la psicología clínica para el estudio de la transexualidad.

Ese infructuoso debate en torno a la traducción, en el que algunas pensadoras feministas comparten filas con sectores reaccionarios de la intelectualidad y de la Academia, se muestra ciego ante la riqueza de significados que el término denota en algunas lenguas latinas y ante las posibilidades que ofrece. Degenerarse, ensuciarse, retorcerse, bailar sobre la cuerda floja de las fronteras que nos separan, buscando las sutiles diferencias que nos hacen tan desiguales... buscando mezclarse. Lonzi enlazada con el antifeminista Foucault, las escolásticas formas minimalistas revueltas con el distanciamiento estratégico de Bertolt Brecht, actores amateurs como protagonistas en un contrarregistro que muestra lo artificial que resultan los gestos más naturales, quizá porque al final todo es lenguaje, buscar nuevas formas de comprensión bailando con un texto filosófico como única música, mujeres que se apropian de la masculinidad, discotecas vacías, después de la fiesta, la performance enfrentada con el parasitismo que provoca el actual sistema de colección de obras de arte... Estas uniones en este contexto serían *a priori* poco ortodoxas y contradictorias, retorcidas, *queer*... por eso las buscamos, seguimos un camino que abrieron las artistas y pensadoras feministas radicales; ignoramos adónde conduce, pero sí sabemos de donde huye.

REFERENCIA DE IMÁGENES



***Suite Rivolta*. Una propuesta estética para la acción, 2011, video still. Video HD, color, sonido estéreo, duración 13'.**

Dos bailarinas coreografan una composición de tres movimientos en la que la música ha sido sustituida por un texto que alude a la necesidad de pasar a la acción en las calles para no perder el espacio público como lugar de disenso. El título del proyecto deriva del movimiento radical italiano de los años setenta Rivolta Femminile (liderado por la crítica de arte y teórica Carla Lonzi) y de la estructura libre de una suite musical. Siguiendo el hilo de la narración en *off* que conduce la acción se introducen elementos performativos que parten de las estéticas revolucionarias y de los movimientos ciudadanos desarrollados en las calles. La interpretación mezcla danza contemporánea y baile español, relacionando instrumentos expresivos que proceden de tradiciones culturales diferentes, deslocalizándolos a la búsqueda de pequeños lugares comunes para desarrollar una acción colaborativa. El video fue rodado íntegramente en el espacio de la galería Elba Benítez de Madrid, recurriendo, como en anteriores trabajos, a la estrategia de situar a la audiencia en el mismo lugar que ha sido plató de filmación, de modo que puedan reconstruir visualmente los trucos de lenguaje usados en la narración cinematográfica. En su primera presentación en público, la obra se mostró en tres partes, variando durante tres semanas el espacio expositivo, en abierta referencia a la exposición de Félix González-Torres *Every Week There Is Something Different*, celebrada veinte años antes en la galería Andrea Rosen de Nueva York.



***Performer*, 2013, video still. Video HD, blanco y negro, sonido estéreo, duración 12'28''.**

Performer ironiza el absurdo acerca de algunas de las problemáticas que rodean el intento de museificación de los trabajos performativos, analizando la dificultad de someter a las lógicas del mercado del arte y de la conservación proyectos intencionadamente desmaterializados y efímeros, que en sus orígenes transgredían esas mismas lógicas.

Almacenada como una obra de arte más, y registrada junto al resto de objetos en las dependencias de la colección del museo, sección escultura, una *performer* pasa su tiempo leyendo y reflexionando en voz alta sobre algunas paradojas que rodean a la práctica artística contemporánea. Observar su situación y escuchar su conversación solitaria nos sirve para repensar las circunstancias aparentemente incoherentes y contradictorias a las que se ha visto conducida.

Como proyecto artístico, *Performer* puede salir en préstamo para ser expuesto en otros espacios o museos diferentes. En esos casos, el video se puede complementar con una puesta en acción de la performance que fue hipotéticamente adquirida por el museo en el que ha sido catalogada.



Bollos, 1996, video still. VHS transferido a DVD, blanco y negro, sin sonido, duración: 3' 02".

El video *Bollos* muestra una acción muda y sencilla: comerse dos bambas de nata frente a la cámara. El juego entre la performatividad lingüística y la acción performativa representada supone el punto de partida conceptual de la pieza. La mirada directa refuerza una acción que no oculta su intención subversiva. La estrategia de reapropiación de términos utilizados inicialmente como insultos, como es el caso de la palabra *queer* en inglés, se reproduce también en castellano con el término "bollo". Por otra parte, la acción de ingerir la palabra podría transportarnos a una idea de transformación del lenguaje por medio de su ingestión. Una palabra que, a pesar de su acepción patologizadora, tiene buen sabor.



Performances en vivo realizadas el 18 de octubre de 2013 en el MNBA de Santiago de Chile y el 21 de enero de 2014 en el CCEMX, México DF.

Bailar el género en disputa consiste en una acción performativa conjunta producto de dar forma física a los contenidos de este icónico libro de Judith Butler. La acción busca vincular las estrategias performativas protagonistas de muchas manifestaciones artísticas feministas de los años sesenta y setenta con la teoría de la performatividad del género planteada por Butler. En la performance, un grupo de participantes amateurs compone una 'coreografía' sin música al uso, pues la música serán las palabras, buscando interpelar al texto, servirse de él como partitura conceptual. *Bailar el género en disputa* se ha desarrollado y presentado hasta el momento en Santiago de Chile y México D.F., siendo nuestro objetivo la experimentación del texto en distintos lugares y países, lo que permite explorar una variedad de interpretaciones y aproximaciones diversas.

Entre lo sagrado y lo profano se tejen rebeldías. Arte feminista latinoamericano. Rupturas de un arte político en la producción visual

Julia Antivilo

Doctora en Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Chile.

MARÍA FRAGMENTO: Carlos Alberto, lo has vuelto a hacer. Siento que eres brillante pero al mismo tiempo un rey del parasitismo subsidiario. No sé si alguna vez te podré volver a amar.

LICENCIADO CARLOS ALBERTO: Te reencantaste con Marx, no te vas a poder reencantar con un simple operador político.

MARÍA FRAGMENTO: No lo sé, lo nuestro nunca ha sido nada concreto. Todo se ha enredado como un ensayo feminista argentino o como una lectura del Antiedipo en el Transantiago. Me siento terrible.

LICENCIADO CARLOS ALBERTO: Ámame.

MARÍA FRAGMENTO: No puedo, amar es desear lo imposible a cambio de la posibilidad de amar el deseo. Te subyuga y a las mujeres nos descapitaliza.

LICENCIADO CARLOS ALBERTO: ¿Nunca podremos ser felices María Fragmento?

MARÍA FRAGMENTO: No lo sé, el tiempo es relativo, lo dijo Einstein, lo dijo Mikowski y lo digo yo. Ahora te dejo, debo marchar, hay un mundo ignoto que espera y que debo conocer.

Extracto final de *María Fragmento*¹

Las artistas feministas comparten mucho en común. Para poder hacer, mostrar y discurrir su arte han recurrido a muchas estrategias. Entre las tácticas y estrategias que hemos utilizado ha sido juntarse entre afines y organizarse con una temática que nos una, ya sea a conversar, reflexionar o para mostrar creaciones al respecto, por ejemplo, acerca de la despenalización del aborto o la violencia contra las mujeres. Otra táctica para visibilizar el arte feminista es, fue y será tomarse los espacios sin aviso y sin permiso. A lo largo de este artículo estaremos revisando estas y otras estrategias. También me interesa hacer un recorrido por las trayectorias de algunas artistas con el fin de ir develando las características del arte feminista latinoamericano en sus más de cuatro décadas de existencia, que hoy por hoy sigue gozando de muy buena salud y se encuentra en la plenitud de su vida.

El bien de Archivo: pasado, presente y futuro

Partiendo de la certeza que históricamente las grandes narrativas del arte han invisibilizado la producción de las mujeres en general y en particular de las que politizan su género. Les invito a conocer, primero que todo, dónde po-

¹ Esta conferencia fue performanceada y comenzó con la intervención junto a Condemarzo de la pieza *María Fragmento* o los insolentes vicios del conocimiento, radioteatro performático para sordxs. Texto: Cristián Condemarzo.

demos encontrar a las artistas feministas y sus creaciones. Justamente este dato de dónde ir a buscarlas no es menor para un campo en el que vemos hay un creciente interés y, con ello, podremos ir visualizando un nuevo campo intelectual en construcción en la región.

Desde la década del sesenta observamos trayectorias de artistas feministas, que hoy podemos conocer gracias a los hallazgos casi arqueológicos de investigadoras. Se distinguen por sus producciones políticas estéticas altamente críticas de la sociedad latinoamericana. Por ejemplo, a finales de los sesenta la colombiana Clemencia Lucena pinta acuarelas de un feísmo magistral para representar a las clases acomodadas, tergiversando las representaciones de la vida social, parodiando las páginas sociales del diario reservada para la “gente linda”. Los dibujos y acuarelas de Lucena retocan estéticamente una ácida crítica a la sociedad bogotana. Para la artista nada de bello tenían los cuerpos ni las almas de las celebridades y sus familias ni las altas autoridades de los poderes fácticos de su país. Conocemos a Lucena gracias a la investigadora y coleccionista de arte María Victoria Mahecha, que desde varios años ha rescatado su obra, dándola a conocer en Colombia y el extranjero.

Si bien tenemos la certeza de la invisibilización de las artistas, a nuestro favor está el que la mayoría de las protagonistas están vivas y guardan sus propios acervos y el registro de sus obras. Las artistas visuales feministas y sus producciones presentan una real paradoja, lo que fue público, su obra, hoy se halla en el seno de lo privado. Pero como para las feministas ese privado siempre es y ha sido político, esperen para ser activados desde los archivos-casa de las propias creadoras.

Dentro de los archivos más importantes para bucear en la producción y praxis de las artistas feministas latinoamericanas tenemos a *Pinto mi raya*² que alberga toda la producción de Mónica Mayer y sus colectivos de arte. Además *Pinto mi raya*, iniciativa que lleva Mayer junto con su compañero de vida, el artista Víctor Lerma y que aloja más de veinte años de arte de la producción de arte contemporáneo mexicano junto a todos los escritos de Mayer sobre arte feminista, especialmente las publicaciones de la prensa nacional al respecto. Destaco los escritos de Mónica en el diario El Universal donde trabajó por un par de décadas haciendo crítica y comentarios de exposiciones, libros, acciones y mucho más relativos al arte feminista. También existe la biblioteca de *Pinto mi raya*, especializada en temas como feminismos, arte feminista, mujeres artistas, performance y arte contemporáneo.

También en México, el archivo de Yan María Yaoyótl Castro³ reúne prensa, escritos, folletos, revistas, carteles y diversos documentos sobre activismo lesbofeminista. Actualmente comprende treinta tomos muy bien organizados que cualquier investigador/a estaría encantado/a de revisar en una biblioteca con muchos textos clásicos de feminismo, activismo lésbico y movimientos sociales. En 2011, cuando tuve la oportunidad de entrevistar a Yan, ella comenzaba el proceso de digitalización de su acervo desde la autogestión, y prontamente estará disponible en Internet una muestra de los seis primeros años con análisis contextualizados.

2 Ver más en www.pintomiraya.com revisado 24/07/2014.

3 Ver más en <http://yanmaria-yaoyotl.blogspot.mx/> revisado el 24/07/2014.



Portada de programa de la exposición Mitominas, *Un paseo a través de los mitos* realizada en noviembre de 1986 en Buenos Aires.

Pero todos los esfuerzos de las artistas que han formado archivos no serían valorados si no se reactivan. Porque los archivos o acervos no son solo pasado, sino presente y futuro. En este ámbito destaco la labor de la historiadora del arte argentina María Laura Rosa quien ha movilizado el archivo de la artista Monique Alschult, que recopila la escena de arte feminista ochentera argentina. Juntas han realizado una visibilización de uno de los hitos que revisaremos más adelante llamado Mitominas, y de otras exposiciones, acciones y protestas creativas del arte feminista argentino.

Otro importante archivo de arte feminista también se encuentra en México y lo custodió por años la fotógrafa y editora feminista Ana Victoria Jiménez. Su archivo se encuentra hoy en la Universidad Iberoamericana y en 2011 se realizó un gran proceso de reactivación a cargo del grupo Memora⁴, el Taller de Arte y

Género⁵ y la universidad. En marzo de ese año se inauguró la muestra *Mujeres ¿y qué más?*⁶, el que fue un despliegue seleccionado de documentos, afiches y revistas que forman parte del archivo y una instalación interactiva con obras creadas a partir de piezas del archivo, realizadas por el Taller de Arte y Género y estudiantes de la Universidad Iberoamericana.

Otros espacios de repositorio donde podemos encontrar la producción política estética de las artistas feministas son sitios de internet, *blogs* y páginas de las redes sociales de las artistas donde se presentan en grupo o individualmente.

4 Grupo integrado por Mónica Mayer, Ana Victoria Jiménez, Karen Cordero, Paz Sastre, Débora Dorotinsky y varias pasantes entre las que me incluyo.

5 Convocado por Mónica Mayer e integrado por Adriana Raggi, Liz Misterio, Lyliana Chávez, Gina Georgina Santos, Bruno Bresani, Fabiola Aguilar, Mine Ante, Adriana Calatayud, Gisela Cazares, Sachiko Uzeta, Karla Díaz, Sherel Hernández, Valeria Marruenda y yo.

6 Pueden hacer una visita virtual a la muestra en www.archivoavj.com Visitado 24/07/2014.

De historia y trayectorias del activismo feminista

Podemos localizar la emergencia de la práctica del arte feminista a partir de la década del sesenta. La mayor producción de este arte indisciplinado se encuentra en México, donde se desarrollaron muchas muestras y encuentros organizados por las mismas artistas para visibilizar sus obras. A fines de la década del setenta se veía ya consolidada la unión de las artistas con el activismo, por ejemplo, hubo una protesta en 1979 por la reivindicación del aborto muy llamativa, donde marcharon todas de luto y llevando una corona fúnebre que depositarían en el monumento a la Madre, con el fin de denunciar las muertes de las mujeres, la corona estaba decorada con todos los utensilios y artefactos usados comúnmente para abortar.

Esta unión, cristalizada en el activismo, persiste aún y revisitando los mismos espacios. El año pasado en una marcha por el derecho a decidir por nuestros cuerpos las feministas intervinieron la placa del *Monumento a la Madre*, el mismo que las albergó con la corona fúnebre en el año 1979. La placa del monumento dice: “A la que nos amó antes de conocernos” y las feministas agregaron a la placa ya existente: “Porque su maternidad fue voluntaria”.

Muchos han sido los eventos, exposiciones, encuentros que se han realizado desde los años setenta, por ejemplo, en México, en el encuentro de dos días *Feminismo mujer y arte* (1979) se realizaron talleres, discusiones y exposiciones que incluyeron la participación de artistas de los Estados Unidos. Otra exposición fue la muestra fotográfica *Cómo nos vemos nosotras*, y *Cabellos largos ideas cortas*, que agrupó a varias artistas visuales. Un evento que recorrió el país se lla-

mó *De mujer a mujer. Imaginarias de 7 mujeres*, en donde un grupo de artistas desarrollaron exposiciones, conversatorios y teatro. Por su parte, en Argentina, *Los espacios domésticos: del sótano al desván o la ama de casa y la locura* fue una muestra que conjugó instalaciones, performances e intervenciones teatrales. Los cortometrajes de María Luisa Bemberg⁷ con la Unión Feminista Argentina UFA: *El Mundo de La Mujer* (1972) y *Jugueteros* (1978), invitaron a discutir el consumismo, la mujer objeto, los patrones de belleza, la educación sexista y mucho más.

Los años ochenta fueron los años de la consolidación de la práctica del arte feminista y se cristalizó, en mi opinión, en dos grandes eventos. Uno es *La Fiesta de XV años*, en México, organizada por el grupo *Tlacuilas y Retrateras*, megaevento que se realizó en 1984 y que marcó un hito en la historia del arte feminista latinoamericano. Se presentó como una monumental performance colectiva que también incluyó una muestra de arte y una gran fiesta, que reunió a la comunidad no solo artística, para interpelar a la tradición y su culto por los rituales machistas.

Aquí me detengo un poco en una de las recetas performáticas de *Polvo de Gallina Negra*⁸, colectiva que fue parte de esta fiesta, porque da en el meollo o en los nudos de la producción de arte feminista, y dice: “...Si empieza a sentir seriamente los efectos de la doble jornada (trabajo doméstico y asalariado), ni siquiera de la triple jornada (doméstico, asalariado y artísti-

7 Pueden ver su obra completa en la web www.marialuisabemberg.com. Visitado 24/07/2014.

8 Su nombre fue tomado de un remedio para curar el mal de ojo en las prácticas mágicas de México, pero las artistas lo utilizaban para su efecto contrario, es decir, para que diera el mal de ojo a violadores y algún/a que otro crítico/a de arte.

co), es decir, cuando se encuentra usted en el umbral de la CUÁDRUPLE JORNADA: (doméstico, asalariado, artístico y artístico en grupo) NO SE DESANIME, NO SE DEJE APLASTAR. Y SOBRE TODO, NO DUDE EN BUSCAR A LAS INTEGRANTES DEL GRUPO POLVO DE GALLINA NEGRA, QUE SIN NINGÚN COSTO LE AYUDARÁN A LEVANTAR EL ÁNIMO Y EL CUERPO PARA VOLVER A SENTIRSE MUJER Y DESDE LUEGO, ARTISTA FEMINISTA”.

Con el conjunto de trabajos descritos es posible comenzar a cartografiar, parafraseando a Julieta Kirkwood⁹, estos nudos en la creación, producción y en la distribución del arte feminista. Muchas de las artistas han desarrollado una estrategia importantísima para socializar sus propuestas artísticas activistas, por ejemplo, la mayoría de las exposiciones que hemos mencionado hasta este momento se preocuparon no solo de la muestra en sí, sino que constituyeron espacios de reflexión acerca de las temáticas que estaban interpe-lando con sus creaciones. Con ello, describen una pedagogía performática de sus discursos, un ejemplo son los foros de Unión Feminista Argentina UFA en 1970, tras la proyección del corto *El mundo de la mujer*, que no solo se dieron en círculos feministas sino también fueron desarrollados en centros culturales, colegios e incluso en una iglesia evangélica. También tenemos el caso de las conferencias “performanceadas” de las *Polvo de Gallina Negra*, primer colectivo feminista de arte en México, que recorrieron en gira varias ciudades de México, en las cuales comenzaban o intervenían según el caso con situaciones que “chasconeaban” la formalidad de una presentación, con acciones disruptivas en el espacio, por ejemplo:z tiraron

petardos para llamar la atención del público. Para referirse a diferentes temas en sus conferencias performanceadas incluyeron obras de sus colegas. Para conversar sobre temas, como la violencia, usaron las fotos de Lourdes Grobet de las luchadoras de lucha libre.

El segundo hito en la década del ochenta para la consolidación del arte feminista en América Latina son las muestras que se realizaron en Buenos Aires llamadas *Mitominas*, exposiciones que se efectuaron en 1986, 1988 y 1992. Estas muestras colectivas llamaron a reflexionar sobre los mitos construidos culturalmente en torno a los cuerpos de las mujeres, específicamente interpe-lando desde la historia de las mentalidades los dispositivos responsables de la arquitectura de los cuerpos de las mujeres y que en definitiva modelan su control. Revisaron los mitos clásicos grecorromano-cristianos y americanos para mostrar el peso que estos tienen en la construcción cultural de género, que congela y deshistoriza actitudes, creencias y conductas.

En la década del noventa se consolida la performance feminista con artistas como la colombiana María Teresa Hincapié, ganadora del primer premio en el Salón Nacional de Artistas de su país. Hincapié fue muy cuestionada, tanto por lo intangible de la obra, al ser una performance y porque de acuerdo con algunos comentarios de sus colegas, no era una artista visual sino que venía del teatro, y por qué no decirlo, seguro por no ser hombre. La obra de Hincapié se llamaba *Una cosa es una cosa*, en ella la artista recrea por varias horas la interminable tarea de lo doméstico, ordena incansablemente una y otra vez ropa y objetos, como condenada a un tiempo que se recrea incesante, el suplicio de Sísifo que muy bien describe Simone de Beauvoir: “Hay pocas

9 Julieta Kirkwood. Los nudos de la sabiduría feminista. Documento. Material de discusión Programa FLACSO, Santiago de Chile, 1984.

tareas más emparentadas con el suplicio de Sísifo que las de la dueña de casa; día tras día hay que lavar los platos, desempolvar los muebles y repasar la ropa que mañana estará sucia de nuevo, llena de polvo y rota; la dueña de casa está siempre en el mismo lugar; solo perpetúa el presente; no tiene la impresión de conquistar un bien positivo, sino de luchar indefinidamente contra el mal, y esa lucha se renueva cada día¹⁰.

Otra importante artista de la performance feminista que se da a conocer en los años noventa es Lorena Wolffer¹¹. Fue parte de la dirección del *Ex Teresa Arte Actual*, templo del performance en México y fuera de la institución ha seguido desarrollando importantes proyectos artísticos para visibilizar la violencia contra las mujeres hasta hoy. Wolffer, poniendo literalmente su propio cuerpo en escena, aborda la problemática de la violencia en México donde el cuerpo flagelado de las mujeres es signo y símbolo del conflicto y también lo ofrece desde la ritualidad para ser sanado.

En los años noventa las feministas y las artistas, siguieron trabajando en la visibilización de sus luchas, y se manifestaron en acciones múltiples como una performance que se presentó en el marco del Primer Encuentro de Mujeres Libertarias en El Pinar, Uruguay (1999). Al final del encuentro se desplegó una acción de arte para denunciar al mundo la realidad que experimentaban las mujeres afganas oprimidas por el régimen talibán. La performance se desarrolló con una marcha, en la que todas las participantes íbamos vestidas como mujeres afganas simulando sus burkas, como símbolo del control de

sus cuerpos. Un grupo de las marchantes nos liberamos de las burkas y se hizo un minuto de silencio al desnudo, como acto liberatorio de la cárcel que se llevaba a cuestras, encarnando la consigna: “Mi cuerpo, es el cuerpo de todas”.

Por estos años en Santiago de Chile se hicieron performances desde el feminismo autónomo¹² para manifestarse en contra de la guerra y la invasión de los Estados Unidos sobre Medio Oriente. En Bolivia, también por estos años, la colectiva Mujeres Creando¹³ toma por asalto las paredes de La Paz, con poéticos grafitis y performances feministas.

Otra importante acción de las artistas en conjunto con el movimiento feminista tuvo lugar en Colombia cerrando el siglo XX, realizada por un grupo de artistas, entre ellas Patricia Ariza, quien me contó en una entrevista acerca de una acción o acto conmemorativo a Manuela Sáenz, la figura de la luchadora de la Independencia de América. Con el fin de visualizar el papel histórico de las mujeres en la historia, las activistas hicieron una estatua de la prócer del mismo tamaño de la figura de Simón Bolívar, de quien fue su amante, y la apodaron *La libertadora del libertador*. Tras terminar el acto de homenaje en la plaza Bolívar, todas se retiraron, sin pensar que cerca de la medianoche vendría un camión de la policía para llevarse la escultura recién emplazada. Afortunadamente para las activistas un móvil de un canal de televisión registró el momento y consultaron la opinión de las personas que estaban siendo testigos del acontecimiento. Los policías metieron

10 Simone de Beauvoir, *El segundo sexo*, Buenos Aires, Siglo XX, 1987, vol. II, p.298.

11 Ver más en <http://www.lorenawolffer.net/> visitado 24/07/2014.

12 Para examinar posturas del feminismo autónomo revisar <http://www.cecies.org/articulo.asp?id=180> Visitado 24/07/2014.

13 Ver más en www.mujerescreando.org Visitado 24/07/2014.

la estatua de Manuela a la patrulla, y como no entraba con facilidad, le sacaron un brazo y le rompieron los pies a golpes. Sin duda sus creadoras nunca pensaron que el final de la acción condensaría una carga simbólica tan decidora de la acción policial que redujo, golpeó y sequestró a una luchadora por la independencia que osó tomarse un lugar en el corazón de la capital y los poderes de Colombia.

Esta y otras acciones que pretenden el rescate de las genealogías de mujeres y artistas protagonistas sociales y culturales son otras de las características del arte feminista. Este es también el empeño de la artista María María Acha¹⁴, quien ha sacado su producción de los espacios tradicionales del arte a la calle, donde asegura un público masivo para cautivar con sus instalaciones biográficas de importantes intelectuales mujeres, desde sor Juana Inés de la Cruz, pasando por Susan Sontag hasta las *Pussy Riot*.

Otras que se toman por asalto las calles de la ciudad son las *Mujeres Públicas* que abren el siglo XXI en Argentina, denunciando el sexismo de la publicidad, e interpellando a la sociedad bonaerense. También lo hace Leonor Silvestri en el sur y junto a ellas el nuevo siglo ha visto una pléyade de activistas como la Coordinadora Universitaria de Disidencia Sexual y Claudia Rodríguez, Constanza Álvarez (Chile), Lobas Furiosas, La Fulminante (Colombia) y muchos/as más que actualmente inciden en sus contextos, gracias a sus propuestas políticas estéticas feministas, subversivas del cuerpo y la heteronormatividad.

¹⁴ Ver más en <http://www.acha-kutscher.com/> visitado 24/07/2014.

Características de un arte contracultural

Así como destaco ciertos hitos relevantes en la historia del arte feminista en América Latina, también distingo dos temáticas centrales. Una es el cuerpo como materia prima, herramienta y lo que se quiere transformar. El cuerpo propio se toma también como la prolongación de un cuerpo social. Las artistas visuales lograron dar un giro a la proclama setentera de “lo personal es político” a “el cuerpo es político” en el arte.

El otro tema central en la producción de arte feminista es la violencia contra las mujeres. De las características que hemos visto, lo colectivo y lo transdisciplinario surgen como propuestas desde la indisciplina porque este es un arte esencialmente contracultural. Por lo tanto, desobediente de los cánones y principios de belleza o metodologías del arte tradicional.

En lo transdisciplinario como una actitud, un gesto cultural y apuesta desobediente tenemos a Lorena Wollfer con su obra *Réplica*, que apela a un derecho redactado en la constitución mexicana llamado “el derecho a réplica”. La artista instaló varios muros públicos para que las mujeres escribieran y reclamaran tal derecho. También desarrolló otro proyecto llamado *Evidencias*, en el que trabajó con mujeres de casa de acogida sobrevivientes de violencia y crearon vitrinas de evidencias con los objetos cotidianos con los que fueron agredidas.

Otro ejemplo de trabajo artístico desde la transdisciplina es la obra que desarrolló la artista mexicana Laura García¹⁵ mediante un taller de fotografía con mujeres asesoras del

¹⁵ Ver en <http://lauragarciahernandez.blogspot.mx> visitado 24/07/2014.



Julia Antivilo en
performance marcha del
1º de mayo del 2010.
Foto gentileza Luis
Piñango

hogar con quienes creó afiches para denunciar la discriminación que sufren en sus trabajos, especialmente por su ascendencia indígena.

El uso de la ironía, el sarcasmo y la parodia han sido herramientas críticas históricas, a las que las mujeres han recurrido para tomar la voz en las artes, como una estrategia argumentativa del discurso y acción política feminista. Estos tres elementos, juntos, separados y revueltos, podemos reconocerlos claramente en muchas piezas de artistas visuales feministas en Latinoamérica.

Para la multifacética artista feminista Diana Raznovich¹⁶, el humor es una herramienta y/o arma para el empoderamiento. El reírse de quien nos oprime realmente nos hace perder el miedo a ese poder, por lo tanto, desestabiliza, perturba, molesta, fisurando lo monolítico de los discursos del poder hegemónico. Para Raznovich, la estrategia que se debe utilizar es tener una altísima capacidad de síntesis en la búsqueda de una fusión de diferentes elemen-

tos estéticos divertidos, que permitan formar una poética dentro de la tarea de desestabilizar la semiótica del poder patriarcal.

Respecto de la ironía, como herramienta crítica y desde mi producción personal y colectiva, ha sido una opción, específicamente para trabajar temas como la violencia. Por ejemplo con la colectiva Malignas Influencias¹⁷, integrada por la fotógrafa Zaida González, la escultora Jessica Torres y la bailarina y coreógrafa Paula Moraga, decidimos materializar nuestras obras relativas a la violencia por medio de la ironía, la parodia y el sarcasmo, porque llegamos a la conclusión de que no queríamos replicar la violencia con nuestra obra. Personalmente es la estrategia que más me acomoda, especialmente para intervenir en la calle, y que he utilizado desde el comienzo de mis acciones performáticas. Por ejemplo en una performance que presenté en la marcha del 1º de mayo del 2010, consistió en recorrer la manifestación como una cavernícola que no hablaba, que solo se comunicaba con la gente mediante sonidos guturales, que golpeaba el suelo y per-

¹⁶ Ver más en <http://dianaraznovich.blogspot.mx/> visitado 24/07/2014

¹⁷ Ver más en www.malignasinfluencias.com visitado 24/07/2024

seguía a los periodistas con un mazo. También llevaba dos carteles que decían: *Si la tierra se mueve ¿la gente cuando?* y el otro: *¡Si el país involuciona revoluciona!*

Esa marcha contó con un cuantioso y acostumbrado contingente policial que me detuvo a mi llegada y revisó mi mazo, que estaba hecho de cartón y papel pintado, luego me dejaron entrar. Posteriormente un perro callejero, también acostumbrado en las marchas, me robó el mazo y la gente lo seguía para arrebatarlo, lo que resultó un juego colectivo muy entretenido e inesperado. Fue muy emocionante porque muchos/as de las y los asistentes pedían tomarse fotos conmigo y me felicitaban. Curioso fue que acaparé prensa con esta performance, de lo que me aproveché para pronunciar mis sonidos guturales y sorpresivamente descubrí que podía hablar, y tomé la palabra contra los poderes del Estado y los poderes fácticos del país, lo que seguro influyó para que no apareciera finalmente en ningún medio de comunicación.

Una tríada interesante y característica del arte feminista latinoamericano es la que se da entre el cuerpo, la raza y clase social, que es una constante en la historia cultural latinoamericana. A principios del 2012, las bolivianas de *Mujeres creando*¹⁸ dieron a conocer una última versión de su concurso en torno a la imagen de La Ekeka, iniciativa creativa de la colectiva que busca cada año resignificar con una nueva representación en femenino como una subversión de sus tradiciones. El Ekeko es una deidad aymara que habla de la abundancia y siempre es representado en la figura de un hombre indígena que carga muchos bultos. La nueva estatuilla fue presentada en un stand de

la Feria de *Alasitas* que se realizó en La Paz¹⁹. La escultura de yeso ganadora se llamó *La Ekeka abandona al Ekeko gordo, borracho y machista*²⁰. La *Ekeka* 2012 avanza hacia la libertad erguida y sonriente dejando atrás al *Ekeko* gordo que yace tirado en el suelo inconsciente de ebrio. Ella lleva de una mano la abundancia que ha creado, pues es ella, la indígena que lleva la casa a cuestas, la que va al mercado y alimenta los cuerpos y el espíritu del hogar, con alegría y música. De la otra mano lleva una maleta que tiene inscrito “sueños, esperanzas, rebeldías, alegrías”. En el pecho, como insignia, dice: “La Ekeka siempre fui yo”. Al recuperar la imaginaria indígena no se subvierte solo la cultura popular de su país, sino que se inscribe en ella otra visualidad, por lo tanto, un nuevo significante para una deidad tan popular en los Andes.

Reflexiones e invitaciones finales

Con todo, podemos decir que la producción de arte feminista es un joven campo intelectual que invita a desentrañar la práctica contracultural y conocer sus aportes que han desafiado y subvertido las representaciones de las mujeres, definiendo una política de la autorrepresentación, más libres y generadoras de nuevos sentidos que intentan erosionar la mirada patriarcal.

La praxis y la creación de las artistas, en conjunto con el activismo feminista, son muestras

18 Ver <http://www.mujerescreando.org/> revisado 24/07/2014

19 En Bolivia las *alitas* son pequeñas estatuillas que poseen un lugar especial en la casa y cargan con un sentido ritual. A las *alitas* se les hacen ofrendas y ellas conceden estabilidad, abundancia, entre otros favores.

20 La piezas fueron materializadas por la joven estudiante de diseño Danitza Luna. Ver reportaje en periódico electrónico Página Siete.bo del 20 de enero de 2012, La Paz, Bolivia.

de un despliegue de políticas estéticas que lleva más de cuatro décadas generando nuevas visualidades en la historia cultural latinoamericana. En los archivos y sus reactivaciones estas invitan a develar mucho más que una disciplina artística indisciplinada.

Si bien la práctica del arte feminista en América Latina no tiene un manifiesto, desde su emergencia a mediados de la década del sesenta encuentra su sino en la problemática del cuerpo y una constante en la denuncia de la violencia heteropatriarcal. En la transdisciplina, en lo colectivo y en la ironía encuentra herramientas críticas para la manufactura de su arte. Con el activismo establece una unión creativa, ya llamada *artista*, que describe originales pedagogías performáticas. La importancia del arte feminista como pedagogía social radica en dos acciones: por un lado obliga a mostrarse, divulgarse, no solo como obra en sí, sino también como espacios generadores de reflexión crítica.

Educar es liberar, y el arte feminista, especialmente desde la performance, se entrega como una pedagogía liberadora, cuestionadora de las normas sociales y culturales patriarcales.

Montehermoso 2008-2011. Un modelo feminista para el campo del arte

Xabier Arakistain

Feminista, comisario y crítico de arte

Esta conferencia repasa el marco conceptual que sostuvo el proyecto de producción, exhibición y difusión de arte y pensamiento contemporáneos que se llevó a cabo en el Centro Cultural Montehermoso Kulturunea de Vitoria-Gasteiz en el cuatrienio 2008-2011. Un proyecto que por primera y única vez, tanto en el País Vasco como en el resto del Estado español, incorporó a las mujeres en paridad en todos sus programas y actividades y que se nutrió del pensamiento feminista como una fuente de conocimiento crucial para comprender las prácticas artísticas contemporáneas y las sociedades que las producen. De hecho, Montehermoso fue el resultado de retener las principales aportaciones críticas que desde el feminismo se han hecho en el campo del arte contemporáneo desde que las mujeres se incorporaran de forma continua y masiva a la práctica y la teoría artística con la tercera gran ola del feminismo, hace tan solo cuarenta años.

1. El manifiesto arco 2005

En febrero de 2005 invité a un grupo de pensadoras, artistas, comisarias de arte, y representantes institucionales, todas ellas de diferentes generaciones y nacionalidades, al foro de de-

bate sobre la intersección entre arte y feminismo que, por segundo año consecutivo, dirigía en la feria de arte de Madrid ARCO, y lo hice sabiendo que el problema del sexismo en el arte, aunque presenta especificidades disciplinares y culturales propias, supera el marco del campo artístico, al igual que supera los marcos nacionales. En aquella edición propuse el título *Las políticas de igualdad entre mujeres y hombres en los mundos del arte: diseñando estrategias*, con la pretensión de promover acciones concretas que trascendieran las habituales, aunque necesarias, elaboraciones de estadísticas que constatan la abrumadora evidencia de que las mujeres siguen discriminadas en el campo del arte en pleno siglo XXI y que trascendieran también las, igualmente habituales y necesarias, tareas de recuperación de artistas olvidadas por la historia del arte oficial. Para ello invité a ponentes que abordaran las dimensiones políticas, tanto de las cifras como de las monografías, desde una perspectiva feminista.

Mi propuesta partía de dos datos: uno, que las mujeres eran (y son) mayoría en las facultades de Bellas Artes y, dos, que a pesar de ello, la presencia de artistas mujeres en las programaciones y las colecciones de los centros de arte y de los museos seguía (y sigue) siendo

anecdótica. Además, relacionaba estos datos con otras dos cuestiones. La primera, que organismos supranacionales como la Unión Europea y la ONU llevaban años recomendando a sus Estados miembros la adopción de medidas para corregir la “desigualdad de género”, medidas como la aplicación de cuotas de sexo, que estaban dando buenos resultados en áreas como la política y la empresa. Y la segunda, que incidía en que estas medidas no se estaban implantando, ni parecían afectar al campo del arte.

Desde su inicio, el foro suscitó un encendido debate en el que participaron tanto las ponentes como el público, un debate que rápidamente se polarizó en torno a dos posiciones. Por un lado, la que secundaba la idea implícita en la propuesta de convocatoria de las mesas. Esta defendía el reclamo a las administraciones públicas del establecimiento de medidas, como las cuotas de sexo en las programaciones y adquisiciones de obras de los centros de arte y de los museos, como un instrumento válido para garantizar la igualdad de oportunidades de las mujeres en el campo del arte. Se alegaba que la mayoría de las estructuras que producen, muestran y difunden el arte en el Estado español se financian con fondos públicos y que por lo tanto esas estructuras eran susceptibles de adoptar medidas como la aplicación de cuotas de sexo, que se habían ido incorporando con éxito en otros campos de actividad. Sin embargo, y desde la otra posición se afirmaba que la aplicación de cuotas de sexo no solventaría el problema de la discriminación de las mujeres en el campo del arte, alegando que este problema es estructural y que para conseguir eliminar su sesgo sexista es necesaria una transformación completa de las instituciones artísticas y sociales.

El debate fue duro, en buena parte porque un sector del feminismo era muy crítico con lo que alrededor del año 2000 se había denominado “la institucionalización del feminismo”. De hecho, se habían empezado a evaluar desfavorablemente muchas de las políticas públicas llamadas “de género”, políticas que se implantaron desde mediados de los ochenta en el Estado español y en otros países. Más aún, incluso algunas teóricas feministas no anglosajonas cuestionaban abiertamente la misma categoría género como una clase de análisis válida en sus propios contextos culturales. Entre estas últimas se encontraba la antropóloga feminista Lourdes Méndez que en *Una convivencia implícita*, publicado ese mismo año, 2005, denunciaba que la categoría “género” había sido adoptada sin mayor problema por las instituciones del Estado y que estaba produciendo varios estudios y análisis “de género” que la autora define como sujetos a una “reflexividad institucional” incapaz de superar el marco institucional que los genera y que por lo tanto es incapaz de eliminar el sexismo que estructura esas mismas instituciones. Para hacerlo, señalaba Méndez, era necesario aproximarse a la cuestión desde una “reflexividad epistémica”, que como los estudios feministas que sí lo hacen, eran capaces de analizar la problemática de la diferencia sexual en su dimensión real.

Méndez advertía que “la ilusión de que la espinosa problemática de la diferencia/jerarquía entre sexos y sexualidades puede resolverse jurídicamente ha calado tan hondo, que tendemos a olvidar que la desigualdad que nos atañe en tanto que mujeres “sociales”, al igual que aquella que afecta a lesbianas y gays, es pilar básico de un orden social, político, económico y simbólico en cuya reproducción están implicados los Estados, las leyes que estos promue-



Centro Cultural
Montehermoso
Kulturunea. Vitoria-
Gasteiz, Araba

ven, y las teorizaciones científico-sociales que, referidas a estas cuestiones, son institucionalmente retenidas” (Méndez, 2005: 209). En este sentido, Méndez recoge en su texto las voces de diferentes autoras feministas que como Hérítier (1996) recuerdan que “la desigualdad entre los sexos la estructura un orden sexual que las leyes son incapaces de combatir, debido a que remite a una “valencia diferencial de los sexos” que liga entre sí y explica el funcionamiento de “los tres pilares del trípode social que para Claude Lévi-Strauss eran la prohibición del incesto, el reparto sexual de las tareas domésticas y una forma reconocida de unión sexual” (id: 209); o que como Douglas (1999) piensan que “las leyes contra la discriminación no sirven para nada (...), las campañas sobre las mujeres maltratadas (...) no tienen la posibilidad de ser eficaces (...). Lo que hace falta es cambiar las instituciones” (id: 210); o como la propia Françoise Duroux, otra autora participante en el foro de ARCO, que en 2004 señalaba que “las medidas igualitarias, o incluso de discriminación positiva, no impiden al ‘odor di femina’ perfumar los lugares de trabajo y contratación, los locales de los partidos políticos, las escuelas” (id: 211).

Al otro lado del espectro feminista, entre las que decididamente defendían el reclamar a las administraciones públicas medidas correctoras, y en concreto la aplicación de cuotas de sexo, se encontraba la filósofa feminista Amelia Valcárcel que argumentaba que “hay que iluminar el déficit cualitativo. (...) más allá de la acumulación de habilidades y sobrepasando los márgenes cuantitativos de acción positiva. Interviene en la acumulación de autoridad y respeto por parte del colectivo de las mujeres, como un insumo de valor propio. Y, sin embargo, debe ser iluminado cuantitativamente. La cantidad está íntimamente relacionada con la cualidad. Paridad quiere decir la mitad... también en la excelencia y por una buena razón, porque las mujeres también la poseen” (Valcárcel, 2008: 330). Aunque, como esta autora ya nos recordara allá por 1980 en su emblemático artículo *El derecho al mal* publicado en el Viejo Topo, la verdadera igualdad para las mujeres supone poseer ambos derechos, el derecho a la excelencia y el derecho a no ser excelente: “no reclamamos entonces nuestro mal, el mal por el que se nos ha definido y no queremos tampoco el bien que se nos imputa, sino exactamente vuestro mal. Este es un dis-

curso moral feminista verdaderamente universal en el que no se pretende mostrar la excelencia, sino reclamar el derecho a no ser excelente. Como vuestro logos moral desde siempre ha funcionado”. Desde esta posición se defendió que históricamente a las instituciones se les presiona “cuantitativamente” para conseguir su posterior transformación “cualitativa” y que en parte los propios avances que se habían conseguido en ciertas regiones del planeta en los últimos cien años acerca de las condiciones de vida de las mujeres y de otros colectivos minorizados respondían a esta dinámica.

También se distinguió entre “acción positiva”: cuando por el bien común se promociona a quien no tiene las mismas capacidades y los mismos méritos porque no ha podido adquirirlos debido a que es parte de una situación de salida desfavorable, y “paridad”: cuando se promociona a quien tiene las mismas capacidades y méritos pero no accede a determinados espacios por cuestiones ideológicas, lo que, por ejemplo, ocurre en la actualidad en el caso de las mujeres. Finalmente, desde esta posición se propuso concebir y se redactó un manifiesto que recogía los postulados de la convocatoria del foro como un gesto para enunciar el malestar y denunciar la situación ante los poderes públicos.

No quiero pasar por alto que en este punto, a la hora de firmar el manifiesto, el debate se enquistó y fue necesario que Ute Meta Bauer consiguiera desbloquear la situación con estas palabras: “yo, que apruebo este texto, digamos que en un cuarenta por ciento, reconozco el trabajo de sus impulsoras y lo apoyo por solidaridad feminista y cuando yo desarrolle mis discrepancias en mi propia propuesta, apelaré a vuestra solidaridad feminista para que reconozcáis mi trabajo”. Gracias a la invocación a

la “solidaridad feminista” de Meta Bauer y a las adhesiones, como la de Lourdes Méndez, que aceptó la firma del manifiesto como una “estrategia coyuntural”, el Manifiesto ARCO 2005 se aprobó y firmó por todas las ponentes y la mayoría de las asistentes el 11 de febrero de 2005.

En aquel momento, desde mi punto de vista, aquellos tres días de intenso y duro debate dejaban varias conclusiones importantes de las que quiero destacar dos: una, que no parecía incompatible trabajar en los dos frentes a la vez, la crítica institucional y el trabajo institucional interno de reformas, y dos, que el establecimiento de cuotas de sexo era compatible con otras estrategias feministas.

2. Las perspectivas Nochlin y Pollock

El complejo debate político de ARCO 2005 se refirió, ignoró e incluso contribuyó al debate que se ha estado llevando a cabo en el seno de la disciplina historia del arte desde comienzos de los años setenta, cuando la Tercera Gran Ola del feminismo hizo posible que por primera vez, hace tan solo cuarenta años, las mujeres se incorporasen a la práctica artística y a la teoría del arte de forma masiva y continuada. Fue, de hecho, otra ponente de ARCO 2005, la historiadora norteamericana Linda Nochlin, quien, siguiendo la propuesta sobre las mujeres y la literatura que Virginia Woolf planteó en *Una habitación propia*, inauguró en 1971 la perspectiva feminista en la disciplina Historia del Arte con su ya legendario artículo *¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?* publicado en la revista Artnews.

Esta pregunta “nos ha llevado a la conclusión, hasta el momento, de que el arte no es una actividad libre y autónoma, llevada a cabo por

un individuo dotado de grandes habilidades, 'influido' por artistas anteriores y de forma más vaga y superficial, por 'fuerzas sociales', sino que de hecho la situación total de la producción artística, a nivel tanto del desarrollo del o la artista como de la calidad de la obra en sí, tiene lugar en un contexto social, formando parte esencial de su estructura, y se revela mediada y determinada por instituciones sociales concretas y definibles, ya sean academias de arte, sistemas de mecenazgo, mitologías del creador divino, o la noción de artista como héroe o marginado social".

El artículo de Nochlin puso de manifiesto que la institución arte estaba construida sobre la idea de sexo social dominante y que era una de las instituciones reproductoras del orden sociosexual dominante de larga duración que mantiene y perpetúa la jerarquía masculina y que en esos mismos años se designó con un término de nuevo cuño, el patriarcado. El texto de Nochlin inspiró varios estudios, publicaciones y exposiciones dedicadas a rescatar a las artistas mujeres que habían sido ignoradas o minusvaloradas por la historia del arte oficial y se interpretó como el germen de un nuevo modelo de práctica historiográfica y curatorial del arte que, a riesgo de ejercitar una simplificación excesiva, podríamos decir que consiste en proponer un cambio de paradigma para incluir a las mujeres y a sus trabajos en la disciplina. Lo que desde otras posiciones ha sido considerado como insuficiente para transformar la historia del arte si queremos que esta incluya el conocimiento feminista y su agenda política y social. De hecho, una década después, en 1981 la historiadora del arte británica Griselda Pollock publica junto a Rozsika Parker *Old Mistresses. Women, Art and Ideology* en el que afirman que en contra de la extendida creencia popular en

la actualidad, las mujeres siempre han hecho arte y que "ha sido solo en el siglo XX cuando las artistas han sido sistemáticamente borradas de la historia del arte" (Parker & Pollock, 1981: xxvii). Además, señalan que el arte hecho por mujeres ha sido categorizado como menor por medio de un estereotipo que presenta a las mujeres negativamente: "faltas de creatividad y de nada significativo con que contribuir, y sin ninguna influencia en el curso del arte" (id:169) y añaden que aunque el estereotipo femenino parece simplemente una vía para excluir a las mujeres de la historia cultural, "es de hecho un elemento crucial en la construcción de la actual visión del campo de estudio de la historia del arte y de la disciplina historia del arte como una categoría estructurante en su ideología" (id: xxvii). Por lo tanto, evitan a propósito presentar la historia de las mujeres como una mera lucha contra la exclusión y la discriminación de instituciones como las academias de arte. Para ellas, esta aproximación fracasa a la hora de transmitir los modos específicos en que las mujeres han hecho arte bajo diferentes restricciones en diferentes períodos, afectadas tanto por cuestiones de clase como por su sexo. Más aún, enfatizan que mirar la historia de las mujeres solo como una lucha progresiva contra los elementos es caer en la trampa de reafirmar inconscientemente los estándares masculinos establecidos como la norma apropiada, "si la historia de las mujeres se juzga simplemente contra las normas de la historia masculina, las mujeres quedan aparte una vez más, fuera de los procesos históricos de los que ambos, hombres y mujeres, son partes insolubles" (id: xviii-xix). Finalmente, Parker y Pollock cuestionan seriamente la creencia de que las mujeres necesitan luchar para acceder e incluso obtener reconocimiento del existente campo del arte dominado por los hombres (id: 169). Ya

en *Old Mistresses*, Pollock junto a Parker sienta las bases de la pregunta que en 1994 formulará en solitario, a saber: ¿Puede la historia del arte sobrevivir al feminismo?

“Para intentar comprender la naturaleza y los efectos de la intervención feminista, yo no puedo acantonarme en el estricto dominio de la historia del arte, y su discurso en el seno de la Art History. La comprensión de los efectos feministas escapa a sus esquemas críticos e interpretativos. El saber es de hecho una cuestión política, de posición, de intereses, de perspectivas y de poder. La historia del arte, en tanto que discurso e institución, sostiene un orden de poder invocado por el deseo masculino. Debemos destruir este orden a fin de hablar de los intereses de las mujeres, a fin sobre todo, de poner en su lugar un discurso por el cual afirmaremos la presencia, la voz y el efecto del deseo de las mujeres”

A su vez, la perspectiva de Pollock, que se ha entendido como un salto epistemológico, también ha inspirado otra práctica historiográfica y curatorial que ha explicado, y mostrado, el trabajo de las artistas desde posiciones, y en términos diferentes a los canónicos de la crítica de arte hegemónica. Una práctica que la propia Pollock nunca ha dejado de desarrollar y a la que se le podría objetar que al pretender revalorizar los trabajos artísticos realizados por mujeres, se puede caer en el error de no observarlos de forma crítica como producto de unas relaciones de poder específicas del patriarcado. Además, aunque estas prácticas pueden estar orientadas a desestabilizar la relación estructural que existe entre la valoración del arte producido por mujeres y el producido por hombres (con bastante poco éxito, de momento) a menudo no parecen superar el relato (esencialista) de lo femenino construido por el patriarcado.

3. Montehermoso

Si bien el diseño del proyecto del centro Montehermoso surgió como resultado del tenso debate entre feministas de ARCO 2005, como una necesidad de experimentar la posibilidad de compaginar las perspectivas Nochlin y Pollock en un mismo proyecto, y tiene un sentido específico como aportación a ese debate, no cabe duda de que el paraguas que ofrecían las nuevas leyes (en un primer momento la vasca y poco después la orgánica) lo hizo posible.

No deja de ser llamativo que la ley vasca de igualdad fuera aprobada por el Parlamento Vasco cinco días después de la firma del Manifiesto ARCO 2005. Una ley que se ocupa de la cultura en apenas doce líneas de su artículo 25 y que solo se refiere explícitamente a las actividades artísticas para prohibir su subvención en el caso de que sean discriminatorias por razón de sexo, sin añadir ninguna otra especificación. Pero aún más sorprendente resultó que en los meses sucesivos, de la mano de una de las firmantes del manifiesto, el documento fue recibido por el Partido Socialista. En aquel año en el gobierno el partido trabajaba la redacción de la Ley Orgánica para la Igualdad Efectiva de Mujeres y Hombres que se aprobaría finalmente dos años después, con la práctica totalidad de las propuestas del manifiesto recogidas en su artículo 26, donde la ley se ocupa de la cultura y el arte. Bastante más extenso y concreto que su homólogo vasco, este artículo sufre sin embargo del mismo problema principal, el hecho de que solo tenga carácter recomendatorio, lo que permite su violación sistemática.

Aún así, el impacto simbólico de las leyes facilitó que pudiera ganar un concurso público con

un reto como el de incluir a las mujeres en paridad en los programas de un centro cultural e incluir en su marco conceptual “la perspectiva de género”, que al contrario que “la perspectiva feminista” sí había sido aceptada por los gobiernos de los países de la UE. Y facilitó también que además fuera posible ir concretando estas perspectivas en un proyecto específico de arte y pensamiento contemporáneo en el contexto de Vitoria-Gasteiz y del País Vasco.

De hecho, cuando en 2006 me presenté al concurso para la plaza de dirección de Montehermoso lo hice con un proyecto que retenía tres conclusiones del debate de ARCO y de mi experiencia previa como curador feminista: primera, desde mi punto de vista las posturas de Nochlin y Pollock, lejos de haber quedado obsoletas, siguen presentado dos modelos de intervención feminista absolutamente relevantes en el campo del arte, que además y como veremos en el caso de Montehermoso, se pueden complementar en un solo proyecto. Segunda, que la celebración de eventos feministas aislados en las instituciones no dejan de ser anecdóticos y no consiguen transformar ni las instituciones que los albergan ni los cánones dominantes. Y tercera, las exposiciones que solo muestran el trabajo de artistas mujeres no consiguen escapar a ser clasificadas como una subcategoría dentro del arte, subcategoría que afecta tanto al evento como a las artistas que lo conforman.

El proyecto que desarrollé junto a mi colega Beatriz Herraiz para el Centro Cultural Montehermoso Kulturunea entre 2008-2011, transformó el antiguo centro cultural en un centro para la producción, la exhibición y la difusión del arte y el pensamiento contemporáneos que continuó formando parte del Departamento

de Cultura del Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, pero que fue completamente reconstruido sobre las bases de la definición de cultura recogida en la Declaración de México de 1982 de la UNESCO. En consecuencia, el centro entendía el arte y la cultura como espacios de reflexión crítica de las sociedades contemporáneas y como escenarios y motores de la producción de conocimiento y de los procesos de transformación sociales y políticos.

El plan del centro se elaboró en torno a lo que se ha definido desde diferentes posiciones como arte contemporáneo internacional y/o como campo restringido del arte. Es decir, una serie de prácticas artísticas que se producen, circulan y se consumen en un circuito internacional, que además genera y transmite las corrientes dominantes del arte. La adopción de perspectivas críticas de análisis y actuación en el campo del arte contemporáneo internacional facilita el estudio de los sistemas de representación y de su papel en la construcción y reproducción del imaginario simbólico. Un trabajo que, por un lado, permite abordar cuestiones como la revisión de los valores sociales desde la perspectiva de la convivencia y, de forma especial, los referentes a la igualdad entre los sexos. Y por otro, la recuperación de la memoria histórica, visibilizando las aportaciones de las mujeres en los territorios del arte y el pensamiento. Con estos objetivos, y de forma pionera, el proyecto general del centro se estructuró aplicando políticas de igualdad entre los sexos y considerando el pensamiento feminista como fuente de conocimiento crucial para comprender el mundo actual. De hecho, la relectura feminista de la historia del arte así como la de las prácticas artísticas del presente y sus análisis implican, como ha resaltado Pollock (1988), “reconocer las jerarquías de poder que rigen las relaciones

entre los sexos, hacer visibles los mecanismos sobre los que se asienta la hegemonía masculina, desentrañar el proceso de construcción social de la diferencia sexual y examinar el papel que cumple la representación en esta articulación de la diferencia”.

El desarrollo de estas políticas y perspectivas convirtió a Montehermoso en el primer y único centro de arte, cultura y pensamiento contemporáneo que aplicó los artículos referentes al arte y la cultura de las leyes de igualdad vigentes en el País Vasco. El centro garantizaba la participación en paridad de las mujeres siguiendo dos estrategias complementarias que no aíslan a las mujeres, ni a sus trabajos, como (sub)categoría específica del campo artístico, ni de la actividad intelectual: 1, aplicar cuotas de sexo en cada una de las actividades y programas para garantizar que la mitad del total de los y las participantes en la programación fueran mujeres. De esta manera se conseguía además distribuir equitativamente el presupuesto del centro entre ambos sexos y visibilizar y promocionar el trabajo de las mujeres. La intervención feminista relativa al presupuesto de la institución incluía, además, una reflexión sobre las condiciones materiales de producción artística e intelectual que generó una tabla de honorarios que guardaba una relación con los salarios que nosotras mismas percibíamos en la institución. 2, aplicar cuotas feministas, desarrollando líneas de producción y exhibición artística que impulsen el pensamiento feminista centradas en la promoción de valores como el de la igualdad entre los sexos, a la par que se deconstruyen estereotipos de sexo, género y sexuales.

Siguiendo el razonamiento de las perspectivas Nochlin y Pollock la programación del centro se puede dividir en dos grupos: 1, el programa

general, que producía exposiciones y actividades inscritas en las diferentes corrientes internacionales de arte contemporáneo en las que aplicábamos cuotas de sexo e incluíamos en diferentes niveles la perspectiva feminista como una más de las perspectivas críticas que informaban los distintos proyectos. En este sentido Montehermoso fue un territorio de posibilidad entre dos esferas/redes relacionales del campo del arte que muy raramente entran en contacto y menos aún de forma continua. 2, los programas específicamente feministas (sobre arte feminista), como el proyecto curatorial y expositivo *Contraseñas* en el que se invitó a diferentes *curators* feministas procedentes de diferentes contextos culturales para hacer una selección de piezas de “arte feminista”. Por lo tanto, este programa se pensaba, producía y valoraba según criterios de diferentes discursos feministas.

Otro ejemplo de esta sección de la programación lo constituía el curso referente a producción artística y teoría feminista del arte que la antropóloga feminista Lourdes Méndez y yo misma codirigíamos. En él invitábamos a teóricas de diferentes disciplinas y nacionalidades que incidían en la dimensión social de la producción del arte, a difundir y continuar escribiendo una historia feminista del arte.

La programación general se estructuraba en torno al lineamiento “Arte e Investigación” como uno de los ejes centrales del contenido del centro que condensaba y exponía ciertas preocupaciones que de forma transversal y sistemática definían la política cultural que se desarrolló en Montehermoso. Tanto la convocatoria como la selección, la producción, la exhibición y la difusión de los proyectos que constituían el programa desarrollaban la re-

lación arte-investigación. Una relación que inscribe las prácticas artísticas y culturales críticas contemporáneas en el marco de la producción de conocimiento. Es decir, entiende las prácticas artísticas contemporáneas como una metodología compleja de producción de conocimiento. Cada año en *Arte e Investigación* se produjeron y exhibieron ocho proyectos artísticos en el centro, uno curatorial y tres de investigación. De estos últimos, al menos uno se dedicaba a la contribución de una historiografía de la intersección entre arte y feminismo en el Estado español. Este programa, igual que los otros que formaban la programación de Montehermoso, ponía en relación a varios agentes de los ámbitos de la educación, la crítica, los equipamientos artísticos, la práctica curatorial, la artística, diferentes campos de conocimiento, etc., que formaban una compleja red de relaciones.

El proyecto de producción, exhibición y difusión de arte y pensamiento contemporáneos que se llevó a cabo en el Centro Cultural Montehermoso Kulturunea de Vitoria-Gasteiz en el cuatrienio 2008-2011, fue el resultado de retener las principales aportaciones críticas que desde el feminismo se han hecho en el campo del arte contemporáneo y fue también el resultado de muchos años del trabajo feminista de mis colegas y del mío propio en este campo. Fue una contribución a los debates feministas sobre el arte, pero sobre todo demostró que incluir a las mujeres en paridad en los programas artísticos y culturales no solo es posible, sino que además mejora la calidad del programa. En este sentido, el éxito del proyecto permitió situar al Centro Cultural Montehermoso Kulturunea en una red de instituciones nacionales y foráneas de reconocido prestigio, al mismo tiempo que amplió las relaciones y la

imbricación del centro con/en el contexto local, acercando el arte y la cultura contemporánea a los usuarios y las usuarias. De hecho, el proyecto adquirió una cierta popularidad en el extranjero, y sin embargo, en el contexto vasco y español su dimensión institucional ha sido completamente ignorada. Me gustaría concluir destacando que Montehermoso fue un proyecto diseñado para una institución pública y que se pensó como una herramienta para aplicar las recomendaciones presentes en los artículos que se ocupan del arte y la cultura de las leyes de igualdad vigentes en el País Vasco y en el resto del Estado español. Montehermoso fue y sigue siendo una hoja de ruta válida para transformar desde dentro las instituciones públicas artísticas y culturales con el objeto de que incorporen a las mujeres en igualdad de oportunidades.

Fue precisamente esta dimensión del proyecto la que atrajo al gobierno socialista de la ciudad y que en especial fue de gran interés para Maite Berrocal, la concejala de cultura de aquel gobierno, una feminista que personalmente apoyó el proyecto, porque entendía que las políticas culturales también deben rendir el respeto más escrupuloso a uno de los horizontes principales de la democracia contemporánea, el de la igualdad entre los sexos.

BIBLIOGRAFÍA

- MÉNDEZ, LOURDES. Una connivencia implícita: Perspectiva de género, empoderamiento y feminismo institucional, en: *Antropología feminista y/o del género, legitimidad, poder y usos políticos*. Rosa Andrieu y Carmen Mozo (coordinadoras). Fundación El Monte, Federación de Asociaciones de Antropología del Estado Español, Asociación Andaluza de Antropología, 2005. Pp. 203-225
- NOCHLIN, LINDA. *Women, Art and Power and Other Essays*. Boulder, Colorado: Westview Press, 1988.
- POLLOCK, GRISELDA AND ROZSIKA PARKER. *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*. London: Pandora Press, 1981.
- POLLOCK, GRISELDA. *Vision and Difference*. New York: Routledge Classics, 2005 (1988).]
- POLLOCK, GRISELDA. "Histoire et politique: l'histoire de l'art peut-elle survivre au féminisme?" en *Féminisme, art et histoire de l'art*. Paris: Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1994.
- VALCÁRCEL, AMELIA *Sexo y Filosofía. Sobre mujer y poder*. Barcelona: Anthropos, 1991.
- VALCÁRCEL, AMELIA. *Feminismo en el mundo global*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2008.

Género y poder en el arte chileno de la postvanguardia

María Eugenia Brito

Escritora, poeta y crítica. Académica de la Universidad de Chile

Este trabajo se propone como una lectura y análisis estético de las performances de Diamela Eltit, y Janet Toro, así como de las fotografías de Paz Errázuriz y de Zaida González. Lectura que intenta hacerse cargo del descentramiento de los sujetos, así como de las crisis de los lenguajes y de los subversivos emplazamientos al canon burgués, analizando las performáticas de género presentes en las escrituras visuales de estas artistas.

Cuando se intenta abordar la producción de artistas que han ocupado, de manera estratégica, el signo mujer para realizar una indagación teórica acerca de las formas canónicas del arte, se requiere desentrañar las maneras de las producciones artísticas realizadas a partir de cuerpos subordinados y periféricos casi desde el inicio de la humanidad, y se requiere de una búsqueda teórica que descentre el poder del masculino dominante. Operación que consiste en atravesar la densa malla de sentidos que son y han sido desplazados en la superficie matérica de obras que contienen rugosidades y criptas de sentidos, emplazados en líneas que escapan del control y la represión del falogocentrismo dominante.

Líneas de fuga que socavan o desbordan las escenas abiertas desde la obra de arte, cuya

propuesta instaura un texto que exhibe a la comunidad, en que se instala la pugna violenta de una sociedad en crisis. Relatos que se quiebran históricamente, significaciones que caen y cuyo vacío abre una historia, desde lugares residuales con nuevos gestos que ponen en tensión la fuerza provocadora del presente. Es una cuestión paradójica para la crítica que interroga objetos paragramáticos, según los conceptos de Julia Kristeva¹ en su libro *Semiótica*, o híbridos, como señala García Canclini en *Culturas Híbridas*.²

Una subjetividad de mujer se manifiesta en el lenguaje que utiliza y cuyo transcurso socava o desborda, cuando esta subjetividad elabora una poética y esta tiene la capacidad de hacerse política, generando una visión crítica y cuestionadora de los signos que ocupa como material estético. Es el caso de las cuatro artistas de cuyos trabajos me ocupo a continuación. Sus signos específicos son definidos por la selección que elabora su imaginario y por la capacidad simbólica de articularlos materialmente, sea mediante el lenguaje y del cuerpo,

1 Kristeva, Julia. *Semiótica I*. Madrid: Fundamentos, 1978.

2 García Canclini, Néstor. *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Editorial Grijalbo. México, 1990.

de las acciones, de los objetos que producen de manera elocuente los vaivenes del sentido, de la capacidad de escrutinio del otro o bien del simulacro, la parodia y la ironía de las máscaras del yo femenino.

Diamela Eltit y Janet Toro: las marcas sacrificiales del cuerpo de Chile

La performance *Zona de Dolor*, de Diamela Eltit, tuvo lugar en la calle Maipú en 1980. Diamela Eltit, escritora de muchas novelas de la postvanguardia, realizó también algunas performances que se inscribieron en la producción de su novela *Lumpérica*. La secreta relación entre la calle y el universo social en crisis³ en estas performances tienen como soporte el cuerpo de esta artista, en un singular lavado de calle, en el lugar en que se sitúa un prostíbulo. Ella se postula como cuerpo imaginario que revela los discursos socavados por el poder a lo largo de toda la historia de Chile, poniendo el cuerpo de una letra, sabedora de una escritura que contemplaría dentro de sus cifras el cuerpo de lo marginal, enlutado y empobrecido en los suburbios de la ciudad.

En su segunda performance, *El Beso*, Eltit da un beso a un mendigo que pasaba el día en la puerta de su casa y las noches en una hospedería. Con ello pudo demostrar el carácter ideológico de los afectos y las eróticas que en nombre de este pueblan la ideología de la burguesía. Quiso sacar de la marginalidad el cuerpo pobre del mendigo y, con el beso, darle un estatuto igualitario, reconociendo el derecho humano de cobijar el deseo, de establecer

un contacto sensual y genital con el cuerpo del otro. Además, el beso une políticamente dos cuerpos desamparados: la mujer como zona periférica de la cultura, y el indigente, el exiliado de todo sistema.

Siguió la lógica de su producción estética, que descentra cualquier canon y lo reinstala en un lugar parcial, haciendo chocar contra él, lugares apenas existentes para gran parte de la sociedad, y abriendo paso a seres que la historia eclipsara, cuyas hilachas retoma y desde las que elabora su discurso, no otra cosa que un reclamo al mundo occidental y al autoritarismo de la cultura chilena. Ese rasgo acompañará con mayor o menor fuerza su producción ensayística, literaria y performática.

Durante el período de 1973 a 1986 Eltit y Lotty Rosenfeld peregrinaban por la ciudad. Allí encontraron los sitios inhóspitos en los que no habitaba la cultura hegemónica. Hallaron lugares en los que pusieron signos con los que leer los desalojos culturales del régimen.

Según Milan Ivelic y Gaspar Galaz, “la expiación fue el eje temático de uno de sus trabajos. Su cuerpo se convirtió en cuerpo expiatorio y sacrificial, al asumir la culpa y el dolor colectivos. Transitó por prostíbulos, cárceles y hospicios que designó como *zonas de dolor*. En esos lugares leyó trozos de su novela *Por la Patria*, proyectó su imagen en diapositivas sobre las paredes de esos recintos y lavó sus veredas”⁴.

Comparto con estos críticos estas observaciones, sin embargo, pienso que Diamela Eltit propuso un lugar alternativo, en que destacó el

3 Eltit, Diamela. *Lumpérica*. Santiago: Ediciones del Ornitorrinco, 1983.

4 Ivelic, Milan y Gaspar Galaz. *Chile, arte actual*. Valparaíso: Ediciones de la Universidad de Chile, 1988.

cuerpo oprimido y vencido de una buena parte de la ciudadanía. Lo abrió a la letra, a la plaza, a la calle. Lo hizo político. En su calidad de escritora, todas estas acciones fueron la prolongación de su trabajo literario y las incorporó como registro visual a su texto definitivo. Estos trabajos los denominó *arte de la intención*, y los fundamentó así:

“Desde los prostíbulos más viles, sórdidos y desamparados de Chile, yo nombro a mi arte como arte de la intención. Yo pido para ellos la permanente iluminación, el desvarío. Yo digo que no serán más excedentes, que no serán más lacras, digo que, relucientes serán conventos más espirituales aún. Porque son más puros que las oficinas públicas, más inocentes que los programas de gobierno, más lípidos. Porque sus casas son hoy la plusvalía del sistema: su suma dignidad. Y ellos definitivamente marginados, entregan sus cuerpos precarios consumidos a cambio de algún dinero para alimentarse. Y sus hijos crecen en esos lupanares. Pero es nuestra intención que esas calles se abran algún día y bajo los rayos de sol se baile y se cante y que sus cinturas sean apresadas sin violencia en la danza, y que sus hijos copen los colegios y las universidades, que tengan el don del sueño nocturno. Insisto que ellos ya pagaron por todo lo que hicieron travestistas, prostitutas mis iguales”⁵.

Su cuerpo se abrió a los límites más disolutos del sistema, entregando un nombre a las víctimas que se instalan en los lugares límites de este, allí desde donde la historia de Chile se ha empeinado en llevar a los desposeídos del país, a los oprimidos desde hace siglos.

5 Eltit, Diamela. *Por la Patria*. Santiago: Ediciones del Ornitorrinco, 1996.

Ha hecho del sexo un espacio de trabajo, de conversación con el poderoso y por sobre todo, satisfizo la más radical de las necesidades humanas. Si el sexo es un lenguaje, su palabra circula en el goce y la saturación del yo en el otro.

Por lo tanto, la “expiación”, no sería sino el proceso de una reescritura del cuerpo de la nación chilena, en sus costados más dolorosos: la miseria, la prostitución, la orfandad de todo un grupo que desde su fundación la elitista sociedad chilena deja sin cuerpo, fuera de los límites de la ciudad o bien en apretados conventillos geopolíticamente diseñados para el hambre y la enfermedad, la muerte, mientras ella se reservaba la vida de salón, el cuidado a la Iglesia, la vida monacal y el marianismo.

El arte de los ochenta abrió en Chile los espacios de exhibición del arte. Si el CADA cubrió las puertas del Museo Nacional de Bellas Artes en una de sus acciones de arte, sus integrantes y seguidores buscaron los sitios eriazos, las poblaciones, los muros (Juan Castillo), los patios de la Escuela de Artes convertidos en cementerio (Mario Soro)⁶. Es el mundo que recorrieron los instaladores y performers de los años ochenta, quienes llevaron a cabo una escritura de la marginalidad, despreciando las convenciones como cómplices de una institucionalidad criminal, en la medida en que era afín a la acción bélica de los militares.

¿Cuál es la performativa de género presentada aquí, en la performance de Diamela Eltit?

En primer lugar, podemos decir que ella habla desde la crisis profunda de un sistema en el que por lo menos se alteran la concepción del yo y

6 CADA, Colectivo Acciones de Arte creado en 1979.

la del sujeto, insertos en la toma de poder social y político más notable de todo el siglo XX. En segundo lugar, ella conectó al sujeto mujer con la periferia social y cultural del sistema, desafiando el orden burgués. Rompió el lenguaje, como ya lo hiciera en su novela *Lumpérica*, buscando generar un nuevo paradigma cultural, que desde una lectura en reversa de los códigos dominantes, abriera un nuevo horizonte estético desde el cual se enfrentara el orden burgués con la emergencia de un orden utópico en el que los sectores sociales más oprimidos por la historia llegaran de manera poética, de manera artística, a habitar una dimensión de igualdad, dejando de ser la plusvalía del consumo y la mortal y violenta explotación que ha caracterizado por siglos la historia de las instituciones chilenas⁷.

No es de extrañar entonces que la artista Eltit sea considerada como umbral epocal, siguiendo los términos de Michel Foucault⁸. Lo es en la medida que descentró el texto modernista latinoamericano que insistía en la dualidad civilización versus barbarie, en una nación homogénea, con el arte centrado en un tema, un género, un solo foco. Ella diseminó el centro y no solo eso, lo emplazó como efecto del capitalismo y neocapitalismo, trabajando con aristas humanas explosionadas en todos sus derechos por operaciones del poder y del biopoder, las que han utilizado estrategias y técnicas para hacer coincidir al ser humano en un “desujeto”⁹, un tentáculo un poco desquiciado de poder.

7 Salazar, Gabriel. *Historia de Chile contemporáneo*. Vol 4, Santiago: Lom, 2005.

8 Foucault, Michel. *La Arqueología del Saber*. Buenos Aires: Siglo XXI Ediciones Argentina, 2002

9 Palabra acuñada por Enrique Lihn para referirse al sujeto explosionado y minoritario del arte contemporáneo.

Cada persona es, según Baudrillard¹⁰, una terminal de una red que es el sistema. Cada uno de nosotros es potencialmente la víctima y el verdugo de otro, encapsulado en un ojo que se desvía y envía sus mensajes a los cuerpos, haciendo que la víscera sea capaz de hablar del voraz neoliberalismo y de su gran capacidad de aprisionar a los seres humanos, sus éticas y sus precarias y casi siempre ornamentales estéticas.

La disidencia y la diferencia se aunaron en una sola gran metáfora: el cuerpo, que unido a la calle se armó como eje transformador de un deseo de recuperación y cambio social del abismo al que se sometió el deseo chileno y sudamericano. Esto se expresó en la obra del CADA: *AY, SUDAMÉRICA*, en que seis aviones, militarmente dispuestos, lanzaron panfletos referidos a la situación chilena bajo dictadura. No se puede desconocer el impacto de este grupo sobre el arte chileno de las últimas décadas.

Este colectivo chileno, desde donde parte Eltit, creó un microespacio de resistencia a la violencia institucionalizada y elaboró una estética visual y literaria para plantear la situación chilena en el mundo contemporáneo. La literatura y el arte de Eltit están impregnados de esa poética y sus textos fragmentarios insisten en localizar la escritura del mapa como la de la mujer, en las zonas del margen chileno. Entendiendo por margen la cifra desde la que se despliegan los sentidos que tejen los hitos más relevantes de lo que llamamos “lo real”.

Si bien son solo dos las performances eltitianas, ellas tuvieron y tienen peso y sentido en

10 Baudrillard, Jean. *El otro por sí mismo*. Barcelona: Anagrama, 1997.

los límites abiertos por su propia obra, de algún modo creo que las performances de Janet Toro se construyen parcialmente en parte de su universo.

Los espacios exhibitivos de la obra de Janet Toro se situaron en la rotonda poniente del segundo piso del Museo Nacional de Bellas Artes, en un espacio que por 54 días, entre enero y febrero de 1999, fue habitado por su cuerpo, su obra y por los vestigios de ambos, en el marco de la Segunda Bienal del Arte Joven.

Según señala Soledad Novoa¹¹, este trabajo consiste en una serie de noventa performances e instalaciones que fueron realizadas obsesiva y diariamente por la artista tanto dentro como fuera del museo, con o sin público, en lo que ella ha denominado dos fases, la primera entre el jueves 7 de enero y el martes 2 de febrero, la segunda, *Museo-interior/ exterior*, entre el miércoles 3 de febrero y el lunes 1 de marzo de 1999.

En el interior del Museo varias instalaciones elaboradas con materiales yacentes entraban en acción durante el ejercicio performático diario que marcaba el inicio y la finalización de una caminata que llevaba a la artista desde el Museo a distintos centros de represión, encarcelamiento y tortura, utilizados en las prácticas del terrorismo de Estado en Chile¹².

La artista transportó su cuerpo desde el museo hasta los sitios de detención y tortura, intentando compaginar su cuerpo con los que allí habían sido destruidos.

Sus performances se caracterizan por la producción de un lugar otro y por la capacidad de la puesta en juego de su cuerpo para llegar a ser no solo cuerpo de la memoria, sino escritura de ella, por las heridas de sus pies descalzos, de los materiales como la harina como segunda forma cutánea, a partir de esto, modela un rostro y un cuerpo del horror, en ocasiones y, en otras, un rostro y un nombre para la locura, en que hace emerger la capacidad significativa de la llaga, de la pus y de la deformidad corporal, pasando por ella misma como material estético. Las incisiones deformantes de las marcas de los torturados aparecen en ella no solo como un cuerpo expiante, como lo señala Galaz e Ivelic, o secante, como lo señala Santa Cruz¹³, sino como una verdadera Erinia justiciera que interpela a los transeúntes, desgarrar a los que no quieren ver en ella ese jirón sangrante de una historia que aún no puede terminar de pasar, que se mimetiza con el trauma y hasta es reconocida por el *Divino Anticristo*, que la felicita¹⁴.

Su carácter no es solo alegórico, sino documental. Sale desde los mismos lugares del horror transportando el tiempo del sufrimiento en el cuerpo del día a día de la caminata. Así hace presente la memoria, vivificándola, sedienta y monstruosa, especie de Cristo-hembra que conecta el Museo a los diferentes centros de detención y tortura. Abre las huellas de su laberinto para coincidir con esos cuerpos inexistentes en un lugar imposible, existentes a partir del imaginario artístico de Janet Toro.

11 Novoa, Soledad. El libro/la obra/el cuerpo en Janet Toro (ed.) *El cuerpo de la memoria*, Alemania, 2012

12 Novoa, Op.cit p.4

13 Guadalupe Santa Cruz, El sitio de la ciudad en Ala Sur/II Bienal de arte joven, Museo Nacional de Bellas Artes 1999.

14 El Divino Anticristo, conocido personaje que deambula por las calles de la zona centro de Santiago, vestido con ropas de mujer, se dedica a la venta de todo tipo de objetos en desuso y a la venta de sus propios escritos mesiánicos (N. de las eds.).

Pero ese lugar de las asociaciones es un núcleo de condensación metafórico, que enlaza el cuerpo de Toro para darle un carácter de ícono, de *shifter* del pasado y el presente, situándose entre el espacio interno de la mente y en los espacios de la calle, el exterior del museo y el recinto penitencial de la Cárcel Pública, instalándola por ello en un tiempo único, sacro, más allá del ritual matutino del paseo urbano, de los trabajos diurnos, de las oficinas y de los deberes con los que todos tenemos que cumplir.

Sobrepasando ese tiempo real, en que se está conminado a seguir la recta del avance, Toro elige otra recta virtual: la habitación del dolor. Esta está ahí acechante en su lienzo blanco y en el río, pero desde la calle, desde los ritos de la calle y ante la mirada de los otros, que la ensamblan como ajena, viene por instantes a materializar en su cuerpo y con su forma personal. Es la herida de Chile.

El cuerpo como depositario de todos sus vestigios, reteniendo en sus presentaciones las huellas de performances realizadas con anterioridad por la misma artista: “La sangre, el río, el cuerpo”, como partes del lienzo entonces utilizado y que se extendía por quince metros de largo. También esta suma de performances realizadas en esa fecha, requerían de harina, alambres y el lienzo impregnado de sangre animal. Estas acciones fueron realizadas en un espacio mental, espaciamiento de las previas performances, hasta llegar al momento de su manifestación reescrita en 1991. El cuerpo aquí es una larga herida que no cicatriza: es el cuerpo del país en duelo después del fin de la dictadura y cuando el país recibió unas cuentas de sus imborrables cicatrices. El Informe Rettig; demasiado sucinto en su narración oficial, aún no decía nada de todos los horrores conocidos más tarde.

Porque el espaciamiento de la herida vaga desde el río Mapocho hasta los cerros y desde los cerros a las calles, las plazas y desde ellas al arte. Cuando estamos ya por el año noventa, y habían pasado once años desde el momento del cierre de la dictadura, ¿Qué cosa podría el arte de Chile decir con más verdad sino la sangre? ¿Qué otro material podría Chile articular mejor que el hueso? ¿Qué material corporal podría nunca ser considerado por la plusvalía de la modernización chilena? El material humano: pelo, uñas, ovarios lesionados, testículos arrancados, columnas rotas, manos fracturadas; esas son las llagas que hablan, citando a Shakespeare (Discurso de Antonio. Julio César 3.2) y que Janet Toro hunde en la harina, arena de los tributos, las arengas entre los hombres y los no hombres, los esclavos.

El estilo corporal que ocupa Janet Toro es la imagen de la Santa, la figura femenina que sacrifica su cuerpo por el dolor de los otros. Es mediante ese sacrificio que ella llega a coincidir con la memoria de una parte de la humanidad, específicamente con los mártires de la izquierda chilena masacrada desde 1973 hasta 1989. Consecuentemente con ello, está la muestra de las llagas de sus pies desnudos; fotografiada en el libro que da cuenta de su trabajo performático¹⁵. Trabajo que en su sumatoria, muestra la identidad fracturada de Janet Toro, el modo cómo asumió el dolor de una gran parte de Chile, cómo lo llevó a escena en los paseos desde el Museo hasta los centros de detención y tortura, y cómo se tendió en las riberas del Mapocho, por donde aparecieron los primeros cadáveres de las víctimas del golpe de Estado de 1973.

15 Janet Toro (ed.) *El cuerpo de la memoria*, Alemania, 2012.

Su lienzo cumple varias funciones: limpiar, descontaminar, por un lado, y por el otro, guardar (la sangre, la orina, los restos y excedentes emanados de los cuerpos) y exhibir: mostrar en el modo de su aparición en el *hic et nunc* del tiempo presente, y conservar, fijar las manchas, metáforas elocuentes de que hubo un sacrificio, de que habrá sacrificios y de que siempre esos sacrificios tienen un sentido; donar un cuerpo como pieza sacra a la historia: la izquierda sacrificada en el golpe, la memoria, lo cotidiano de esas vidas masacradas.

Si en el relato bíblico fuera Verónica quien cubriera con un lienzo las llagas de Cristo, el lienzo de Janet Toro representa una exposición, la exposición de una sangre que simula ser humana; sin ella, el lienzo vuelve a tener un aura cristiana, mediadora de lo interno y lo externo: cubre el cuerpo y lo expone como sinónimo de medio, soporte de expiación y sanación. Pero le da también una dimensión animal, la dimensión de una musulmana, un ser que según Agamben, expresa el límite de la humanidad¹⁶. Con esto Janet Toro avanza un paso más allá de lo que hiciera Diamela Eltit, en lugar de tocar los sitios y cuerpos por antonomasia descartados en la historia de Chile: los restos de su exagerado lucro capitalista. Como las prostitutas y los vagabundos, Toro llega a los cuerpos torturados, trabajando en un eje político cercano a Eltit, en el que resuenan Beckett y Bataille, por una parte y por otra, el arte del CADA y las Yeguas del Apocalipsis en especial la performance *La Cueva Sola*, bailada en las puertas de la ex-Escuela de Periodismo, en la calle nominada José Carrasco, en homenaje al periodista de ese nombre, acribillado por el régimen fascista.

¹⁶ Agamben, Giorgio. *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pre-Textos, 1998.

Paz Errázuriz y Zaida González: la foto y el sujeto postmoderno

Es sorprendente observar cómo dos artistas desde diferentes tiempos, una, Paz Errázuriz, en 1980-1982, y la otra, Zaida González, 1991, pudieron elaborar estrategias tan disímiles para abordar el dispositivo foto, camuflando siempre su connotado verismo. La ilusión de realidad que esconde la foto, la ilusión de qué “muestra”, cuando muchas veces solo alude, impide ver la densidad de sentidos que su escena produce.

En el caso de la conocida fotografía chilena Paz Errázuriz, su mirada alrededor de los años ochenta vaga entre los transexuales, homosexuales y bisexuales, todo el género en disputa, al que Judith Butler dedica su trabajo. A ellos dedica su foto Paz Errázuriz, a los que reconoce como los “otros”, los que están fuera del proceso social y político de la forzosamente homogeneizada sociedad chilena.

A ellos, en su ensayo corporal y su búsqueda desesperada por ser, en el sentido de querer editar desde la periferia y el margen, las búsquedas del trabajo de composición y polifactora que porta todo chileno o chilena. La burguesía chilena margina siempre toda postura que no sea disciplinada con su sentido común, que ejerce desde los poderes un ilimitado control sobre sus posibles zonas de desacato. Al menos de todo el o la que vivió el horror de estos cuarenta años: a todos, a todas quienes han vivido en las bisagras de un sistema en proceso, dominado por militares y comerciantes desde el inicio de la nación en 1810, hasta ahora, en pleno auge del neoliberalismo, cuando en el país no hay ya el concepto de un Estado protector y poderoso y cuando este se suma a las

lógicas y se disuelve en el conjunto del empresariado chileno.

Ese gesto transeúnte y marginado que borra las dificultades de su trayecto desde los lugares más inesperados, ese gesto de rescate de las fronteras psíquicas y sexuales, de las fronteras sociales, es lo que caracteriza a Paz Errázuriz: Nadie mejor que ella desmonta el telón burgués y lo ensambla con el imaginario del travesti pobre en *La Manzana de Adán*¹⁷, en que la pulsión a lo femenino hace ver claramente el maquillaje que es ese género, específicamente el único marcado como señala Judith Butler en *Cuerpos que importan*¹⁸. El cuerpo y el género que importa al sistema cultural burgués es el masculino.

La mujer ha sido por siglos sacada fuera de este sistema cultural, siendo apenas el bosquejo de un signo. La galería de los travestis son las mujeres de este sistema, al que replican con su contorsión indefinida, de la que cualquier gesto o tic se señala como un embadurnamiento del sentido, una cosmética del ser para tapar por un momento el vacío del centro, y el vértigo del pasaje entre dos lados del signo. Si es que hay o no un sexo que se instala desde una realidad negada y la fantasía de la otra.

La siguiente producción de arte de Paz Errázuriz ha sido *El Infarto del Alma*¹⁹, como tituló Diamela Eltit ese trabajo de ambas artistas; las fotos de Paz Errázuriz y el texto narrativo de Diamela Eltit, ambos hilados en un libro único que se niega a proclamar su unicidad.

17 http://www.pazerrazuriz.cl/obra_manzana.php visitado el 24/07/2014.

18 Butler, Judith. *Cuerpos que importan*. Buenos Aires: Paidós, 2002.

19 Zegers, Francisco. Ed. *El infarto del alma* [textos], Diamela Eltit; [fotografías], Paz Errázuriz. Santiago: Atenea, 1994.

Eso es por la no coincidencia entre sus dos relatos: Eltit habla y no habla de amor. “Me niego a hablar de amor”: Claro. El sentimiento amoroso es un prisma romántico, ya Flaubert lo da de baja cuando desmonta el artilugio amoroso de *Madame Bovary* en que la protagonista, que ha vivido en el corazón mismo de las máscaras burguesas se suicida, agotada por la falta del dinero, dividida entre el falso amante y el guardarropa equivocado. Si el amor, como ideología burguesa no era material suficiente, la “historia” de este relato no bastaba, había entonces que poner el único cuello real, el de ella misma, en el hueco feroz del hambre.

No hay máscara real para el amor, una palabra engañadora. De lo que trata Eltit es del texto de Denis de Rougemont sobre el amor imposible²⁰, por la clase, por la edad, por el artificio de la ficción o por cualquier cosa. De lo que trata Errázuriz es de la necesidad del otro, entre gentes reclusas y abandonadas de toda asistencia familiar, médica, psiquiátrica y social. Perdidos nada más en el vértigo de ser. Su deterioro y desesperanza los hace alcanzar desde el fondo del llamado del ser a la humanidad del otro: otro cuerpo amigo con el cual se inicia el único y solo gesto posible: el viaje al otro, negado por todos. Estos cuerpos que se juntan son los únicos capaces de la ternura, la picardía, el compartir, los únicos desde los cuales el idioma se abre y se hace comunidad. Una comunidad que tiene el cuerpo como único territorio.

En *Los Nómades del Mar*²¹, de 1995, lo que impacta es la radical diferencia que porta una

20 De Rougemont, Denis. *El amor y Occidente*. Barcelona: Ed Kairós, 1979.

21 *Los Nómades del Mar*, cat. Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes, 1996.

etnia olvidada: los kawésqar del Sur de Chile, una etnia casi desaparecida, exterminada por la violencia blanca. Sobre la base de la alterancia de serigrafías y fotografías aparece la tensión de la mirada histórica relativo a una cultura dominante y sus excedentes. Con un referente único, los kawésqar, sobrevivientes de la cultura alacalufe como la llamara Gusinde, hoy existentes en una pequeña comunidad de Puerto Edén. Paz Errázuriz revela los restos que el proyecto cultural moderno en Chile dejara como sus saldos, que portan en sus cuerpos las huellas por las que la historia pasó y decidió conscientemente olvidarlos.

Los modos y formas de un genocidio se inscriben en los rostros, cuerpos y poses con los que los kawésqar emergen del escenario fotográfico; documentando en un archivo múltiple cómo la gesta colonizadora trabajó para esculpir sobre ellos la fuerza de la indiferencia, montando jirones de relatos sobre sus cuerpos, fragmentos de una serie de oscuras y temerarias performances que incluyeron la masacre, la privación cultural que esa colonización cumplió, descontextualizando esas historias de sus creencias y prácticas, cubriéndolos con una fachada fetichista desarticuladora de lo que esa etnia habitó y fue.

El lugar que Paz Errázuriz genera no pretende elaborar el múltiple gesto del olvido, sino habitar las zonas de esa tragedia histórica en su paradoja y en los guiños que el cuerpo histórico de la etnia lanza, tímida pero certeramente, desde la intensa ferocidad del combate de una lengua que se niega a morir, de gestos que permanecen con ella incodificados y que, irrepresentables, se niegan a asumir la tiranía de una imagen decorativa o lírica para mostrar desde sus poses, sus ojos y posturas la certidumbre de la permanencia como latido gru-

pal mediante el desprecio del harapo blanco que intenta asimilarlos a sus ideas y sentidos, sin poder lograrlo.

La inextricable soledad de la isla de Puerto Edén aún deposita sobre esos cuerpos y posturas un pie que va más veloz que el del occidental, una voracidad de infinito que no se calma sin la contemplación del océano, unos saberes que se acumulan sobre esas manos y cuerpos, articulando una historia que no puede acceder al lenguaje de la cultura blanca y que asedia, en cierta mirada, cierta manera velada de instalarse a medias en las fotos, cierta definitiva negación a ellas.

Si la práctica artística de Paz Errázuriz revela el discurso del otro, lo hace con la distancia que todo otro porta y desde donde se establece su arte. A partir de ese velo se genera el contacto. Lo que insinúan las imágenes es un acercamiento con los pliegues que demarcan el acto mismo de significar del referente que nombra. En este sentido, la instalación visual de Paz Errázuriz guarda, con respeto y cautela, la complejidad del mundo que hace emerger. No es una toma por asalto, sino más bien, una poética que se establece a partir de un viaje y un contacto.

Contacto que sabe de la imposibilidad de la representación, que muestra ciertas zonas y también da cuenta de lo que el ojo del más avisado espectador no puede comprender: el enigma del otro, su imposibilidad de ser penetrado por el lente y esto lo certifica cada uno de los cuerpos como gesta de resistencia: yo no estoy aquí por ti ni para ti, sino que cada rostro es una cripta de un innominado diccionario cuyas cifras no existen plenamente más que en la soledad y el lenguaje gestual al que la fotografía se acerca de variada forma.

El lente no juega con el objeto mirado, a veces se instala junto a unos árboles, o bien, yace con las piedras; son distintas las áreas corporales en las que se apoya para generar los signos desde donde organiza una escritura que pone en tensión la historia, al hacer aparecer sus saldos indomesticados, las reservas simbólicas de su capital, cuando este cita la miseria, los harapos y la muerte.

Zaida González es diseñadora gráfica y fotógrafa publicitaria, además de médico veterinaria. Comenzó a exponer en 1999, en una muestra colectiva, titulada *Ángeles y demonios* en la Sala Espacio 13; en el 2000 expone fotografía en la Feria Erotismos. Ha publicado los trabajos *Te-tamorfosis* y *Zoonosis zoolífica*. Ha trabajado en dupla con Ramón Griffero para *Tu palabra mi imagen, fotógrafo vs dramaturgo*. Ha participado en la muestra colectiva *Flujos secretos y ambiguos*, en el Centro de Artes Visuales de Santiago. Junto a la investigadora Julia Antivilo obtiene financiamiento del Fondo de Cultura y las Artes para realizar la obra *Cinturón de Castidad* y ha sido dos veces nominada para el Premio Altazor.

El proyecto de González es netamente postmoderno y deconstructivo en relación con los grandes temas y preocupaciones de la estética moderna. Mira con distancia e ironía las máscaras femeninas y masculinas y desmonta la perversión de los grupos dominantes para generar políticas de género opresoras particularmente para la mujer.

“Ese sexo no es uno”, como dijera la filósofa Luce Irigaray²², sino múltiple; es más bien un proceso, una historia y una performance en que lo que se ejecuta es una microhistoria

en que lo publicitario, lo público, lo privado, el arte y sus tradiciones, dialogan de manera múltiple, así como también lo hacen la pintura y la fotografía. Zaida González produce las escenas que fotografía, a la par que las retoca con lápices de colores, formando bodegones, a la manera del arte de los siglos XVII o XVIII.

Los escenarios de Zaida González muestran la vitrina y la plasticidad del mundo contemporáneo: carentes de movimientos estos juguetes, objetos, animales entran en una combinatoria de aparente voluptuosidad, con poses sensuales que enfrentan el ojo saturado de un espectador distraído, con cierto humor.

Su fotografía no es inocente del despliegue erótico ni de la pulsión de muerte que ese juego convoca; encerrado en pequeños espacios, el ojo del comprador necesitará del acaparamiento obsesivo que, desde la muñeca, la coneja, la diablita, buscará un placer que siempre se retira y que exige más, aún más, pues el perverso sistema que fagocita el ojo desde su pasión multiplicante no tiene objeto, sino la intención compulsiva del encierro del sujeto que trabaja, sobre quien tiende sus hilos, sus sedas, sus modas, sus poses, intentando convertirlo en un imbunche.

Esa es la vitrina de la fachada postmoderna: una y múltiple, descentrada y momificante a la vez y a su vez, aparentemente abierta; lo repetido tiene siempre un aire de pompa fúnebre, como lo sabía Andy Warhol, el padre del pop: cada una de las imágenes que él multiplicó venían a certificar la catástrofe del sujeto fotografiado, el momento en que perdía su aura vacilante para entrar a ser el ícono fugaz de una súper venta que entregaba el diseño del mundo postmoderno.

22 Irigaray, Luce. *Ese sexo que no es uno*. Madrid: Saltés, 1982.

Es lo que hace Zaida González poniendo entre paréntesis el maquillaje de lo femenino. Al hacerlo, cae su contraparte, el masculino. Hay una atmósfera enrarecida, ambigua, fantasmal: los dos sexos fluctúan y proponen varios otros más, en que la mujer puede tener varios senos, citando a la artista Louise Bourgeois, a la vez que también se puebla de múltiples penes, que diseminan en la hipérbole el privilegio falocéntrico del sexismo centrista y castigador.

Coincido con la crítica e historiadora de arte Stella Salinero en que el significante que domina la escenificación visual de las fotografías de Zaida González es la mascarada de lo femenino, pero creo también que por medio de la caída de esas máscaras y poses la artista intenta abrir los ojos con lucidez hacia los tentáculos del capitalismo y el conservadurismo que han expresado mediante el sexo “femenino” y la borradura de sus pieles, la eficacia y la dureza de una luz cegadora que por siglos ha controlado las pupilas de la mujer, impidiéndole la expresión de su ser.

Es pues esa mujer joven la que plenamente conjuga varios lenguajes y, utilizando del barroco, habla de la catástrofe y del vacío, multiplica el cuerpo, abre sus rugosidades y disemina la caparazón de lo femenino en marco dorado, para conjugar con ironía, con sarcasmo, la abyección y lo siniestro de los “ojos imperiales”²³.

23 Pratt, Mary Louise. *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*, trad. Ofelia Castillo. México: FCE, 2010.

MESA I

Museos: imaginarios
e historias de mujeres

f
2013
2012

Ausencia de obra: las escultoras chilenas y el museo imaginario (1880-1924)

Gloria Cortés Aliaga

Historiadora del Arte, Académica Universidad Adolfo Ibáñez

Ausencia de obra es un intento de poner en discusión no solo en los estudios de género, sino también en las prácticas historiográficas del arte, el fenómeno de las obras que terminan invisibilizadas o ausentes del relato tras diversos procesos de transferencias y desplazamientos. Cuando este fenómeno se extiende a las creadoras femeninas, el proceso de invisibilización aumenta hasta transformar la obra en una imagen documental que comparte con su autora, el tránsito desde lo concreto (la obra) hacia lo abstracto (la imagen). Esto se hace aún más notorio cuando apelamos al reconocimiento de las escultoras de la primera modernidad chilena.

¿Qué conocemos de la participación femenina en la escultura de nuestro país? ¿Cuáles son los nombres de las mujeres que rompiendo con todo mito historiográfico circularon en escena y aportaron con sus prácticas artísticas en Chile? Es evidente que su ausencia es un problema de “construcción de memoria” en la historia del arte, práctica que puede convertirse fácilmente en dispositivos de recuperación, pero también de omisión. Quién escribe y desde dónde escribe son también consideraciones fundamentales a la hora de establecer miradas que permitan converger en nuevas y renovadas lecturas acerca del arte en Chile.

La crítica de arte, los medios de producción y también el tránsito de los discursos, los lazos y estrategias establecidas, la resistencia e, incluso, los entornos privados, ofrecen la posibilidad de “encuentros inesperados”. Nombres y obras de mujeres que salen a luz desde la oscuridad en la que se encontraban. Artistas y sus obras que marcaron tendencias en su tiempo, pero que fueron lentamente desapareciendo de los relatos en la medida que se consolida, cada vez con mayor fuerza, un canon masculino respecto de la ejecución de esculturas, especialmente las públicas. Un palimpsesto. Borrar la existencia femenina por una nueva escritura que reafirma la importancia de un Estado y una modernidad que apela con singularidad hacia lo industrial, hacia la nacionalización, hacia todo aquello que reafirmara la potencia de una nación de carácter “viril”, como la llamara Nicolás Palacios en su *Raza Chilena* (1904). Si la modernidad traía consigo una “raza superior”, una elevación de la razón, sea cual fuera esta, y un deseo exacerbado por construir territorio e historia, relativista a estas alturas, entonces cuánto de la instalación de estas llamadas “naciones modernas” permitieron el ejercicio de las escultoras chilenas en torno a los “paradigmas” de la modernidad. ¿Quiénes son estas mujeres? ¿Cuánto conocemos de

sus obras? ¿Qué discursos visuales lograron o no instalar en la compleja escena nacional? Veamos.

Si hiciéramos un ejercicio en el que nombráramos tres escultoras chilenas activas antes de 1950, puedo asegurar que los primeros nombres que resaltarían serían Rebeca Matte, Marta Colvin y Lily Garafulic¹. Tres de los nombres que con frecuencia aparecen mencionados en los relatos historiográficos como fundacionales y una rara excepción al medio de la producción escultórica.

Pero es justo preguntarnos cuánto de la producción de Matte, reconocida por los historiadores como la primera escultora chilena, pudo influir en nuestra escena, si consideramos que no solo se forma sino también realiza la mayor parte de su producción en Europa, en contextos totalmente ajenos al nuestro y en un ámbito de acción excepcional para una mujer de su época. Por el contrario, encontraremos algunas artistas extranjeras que siendo activas en Chile, permiten establecer imaginarios femeninos. Después de estas preguntas que surgen de la reflexión y el análisis, de la ausencia y el encuentro de un grupo de mujeres artistas, es que planteo recorrer una “comunidad imaginada”, les invito a ampliar, corregir y complementar los corpus visuales que hasta ahora conocíamos.

Sabemos que la primera mujer en ingresar a la Academia de Bellas Artes fue Agustina Gutiérrez en 1866, convirtiéndose prontamente en una de las primeras mujeres en vivir de su profesión: artista. Dato que nos trae a una nueva reflexión. Si ya ser mujer era una gran brecha al momento

de incorporarse a la incipiente escena artística nacional, pensemos cuán difícil debió ser enfrentarse, incorporarse y ganarse un espacio en el precario mercado del arte chileno. La profesión “artista” será una conquista femenina en este periodo, no carente de luchas y enfrentamientos por lograr hacerse un espacio y lugar en el medio.

Tras Gutiérrez, dedicada a la pintura, aparece el nombre de Lucrecia Cáceres en las fuentes documentales como la primera escultora en Chile, alrededor de 1880. Dato que no ha sido mencionado en los textos historiográficos. Sin embargo, el escultor José Miguel Blanco señala que se trata de una talentosa joven, “la primera (...) entre nosotros (al menos que exista otra que no conozcamos)”, que ejerce la escultura “con un coraje poco común en su sexo²”. Es interesante cómo la figura de las escultoras se diferencia sustancialmente de la figura de las pintoras de su tiempo. Las primeras aparecerán señaladas en su individualidad, en páginas monográficas y reseñas de sus talleres, mientras que las segundas emergen asociadas en bloque a la categoría de “arte femenino”. La aparente rudeza del oficio, aun ligado a los antiguos y rudimentarios sistemas de prácticas de taller, deriva en la idea que las mujeres que accedían a la escultura debían resaltar no solo por un talento asociado a lo masculino, que por ende requería de mayor ejercicio de la razón, la fuerza y el carácter, sino también por una sólida posición de “conducta” que les permitía situarse en el entorno. Esto es, obedeciendo a los modos de adaptabilidad para involucrarse en los procesos productivos: trabajar junto a un maestro, vestir ropas masculinas en el taller, renunciar a rasgos de la feminidad tradicional como aceptar el maltrato de las manos e, incluso, su deformación, entre otros.

1 Este ejercicio quedó comprobado durante la presentación de esta ponencia en el Seminario. Los mismos tres nombres fueron, con dificultad, los que los asistentes a la mesa nombraron en reiteradas oportunidades.

2 José Miguel Blanco, “Dibujo: Su enseñanza en los Colegios”, en *Anales de la Universidad de Chile*. 1880, t. LVII

A partir de Cáceres se van sumando nombres de otras escultoras a lo largo que avanza el nuevo siglo. Todas ellas registradas en los salones y exposiciones nacionales de la época o en relatos y cartas entre artistas, en especial cuando se encuentran en Europa. Pues bien, entre 1880, fecha en la que asumimos la aparición de Lucrecia Cáceres como la primera escultora en Chile y 1924, fecha en la se realiza la primera exposición individual de una escultora, Laura Rodig, cientos de mujeres ya ejercen activamente la profesión de artistas. Escultoras destacadas como Luisa Isella, Rebeca Matte, Laura Mounier, Lidia Berroeta, María Soto, Octavia Sei, Emma Díaz, Luisa Graf Marín y Teresa Valencia, entre tantas otras, conforman un corpus de mujeres productoras y creadoras que marcan escena en Chile.

Sin embargo, el solo contar con referencias escritas de sus obras dificulta el rescate de estas primeras artistas. La ausencia de las esculturas creadas será uno de los mayores detonantes para su invisibilidad. Es cierto que es posible encontrarlas en registros fotográficos en revistas como *Selecta*, pero aparecen apenas reseñadas y sin ninguna asociación crítica, su presencia compite con anuncios publicitarios y con artifices de obras meramente decorativas. Si a ello sumamos el hecho de que pocas de las obras que moldearon llegaron a vaciarse al bronce, o el hecho de que muchas otras proyectadas para ser ejecutadas sobre mármol permanecieron como maquetas, ejercicios o estudios, entonces sus obras se tornan en apariencia inaccesibles, invisibles e inexistentes.

Pero de las escasas referencias que existen de las escultoras de este periodo, en especial a partir de la revisión de los catálogos de los salones y exposiciones, de las secciones de arte de revistas como *Zig-Zag*, *Pacífico Magazine*,

Instantáneas de Luz i Sombra o periódicos nacionales como *El Ferrocarril*, *El Mercurio*, *La Nación* y *El Diario Ilustrado*, entre otros, se configuran espacios de articulación crítica y visual que, en sí mismos, constituyen un “museo imaginario” retomando el concepto de André Malraux (1947) sobre las obras y el repertorio de imágenes que construyen las escultoras chilenas.

Inscripción y resistencia

De Lucrecia Cáceres no ha sido posible encontrar ningún referente de obra hasta el momento. Pero si José Miguel Blanco destaca que ha tomado la escultura como “una profesion [sic] para vivir, modelando la greda, retocando el yeso y desvastando [sic] el mármol”³, entonces esta joven artista debió circular en espacios privados en los que aún no hemos logrado indagar. Esto potencia su ausencia, ya que de ella solo tenemos el nombre que, aunque es bastante, no permite estudiar su repertorio de imágenes ni cómo circularon en el medio nacional⁴.

Es por ello que casi de forma inmediata recurrimos a Rebeca Matte, otra joven escultora chilena formada en Europa, en el taller de Giulio Monteverde en Roma y en París, donde apa-

3 Ibid.

4 Quiero detenerme en este punto. Si recordamos que tanto Agustina Gutiérrez como Lucrecia Cáceres han sido mencionadas en diversos documentos de la época, tanto por José Miguel Blanco como por el *Correo de la Exposición*, que dedica varias páginas a Gutiérrez en 1875, como mujeres que ejercen la profesión de artistas, es decir, que son capaces de vivir del arte, cabe entonces refutar cualquier teoría que plantee que no existen mujeres profesionales en este ámbito sino hasta muy entrado el siglo XX. Por el contrario, desde la segunda mitad del siglo XIX ya contamos con retratistas, paisajistas y algunas escultoras que aportan al hogar o se mantienen a sí mismas con la venta de sus obras.

rece registrada como alumna de la prestigiosa Academia Julian, convirtiéndose en una de las pocas chilenas que ingresan a su formación⁵. Es en esta última donde accede al estudio al natural del cuerpo, lo que justifica que sea una de las pocas que trabaja el desnudo femenino y masculino, adelantándose a sus pares chilenas que debían conformarse con modelos clásicos, moldes en yeso y copias traídas desde Europa.

La distancia desde la que Matte ejerce su obra genera desconfianza en los círculos de jóvenes críticos, laicos y liberales, que cuestionan el poder de la aristocracia. Recordemos que Rebeca Matte es hija del político y diplomático Augusto Matte y nieta del intelectual Andrés Bello. Aun cuando Rebeca también simpatiza con el movimiento laico, sigue siendo una aristocrática aventajada a los ojos de sus contemporáneos. Un ejemplo de ello es la crítica que publica el joven Augusto Geomine Thomson, quien más tarde se convertiría en uno de los principales literatos de la época, bajo el seudónimo de Augusto D'Halmar. Pero en 1900 todavía era un joven e irreverente escritor ligado a la Revista *Instantáneas Luz i Sombra*, bajo la dirección de Alfredo Melossi. En el artículo dedicado al Salón de ese mismo año, al que Rebeca Matte envía sus primeras obras, señala que:

“‘Militza’, escultura enviada de París por la señorita Rebeca Matte, es una obra de gran aliento que llama bastante la atención. Salvo un brazo incorrectísimo, y la antipática expresión de la fisonomía, la escultura se hace acreedora a la distinción que le otorgó el jurado, (en un todo igual a la que se le concediera al genial ‘Caupolicán’ de Plaza), debiendo enorgullecer-

nos del talento y del enorme trabajo de la joven y aristocrática artista, siempre que sea ella la autora de ‘Militza’”⁶.

Este cuestionamiento se basa en diversos factores. Por una parte la ya mencionada lejanía desde la que la artista desarrolla su obra, la posibilidad de estudiar en las mejores academias de arte europeo, las influencias no solo políticas sino también intelectuales de su padre y, por sobre todo, la aparente debilidad física de Rebeca. Todos estos hechos ponían en cuestionamiento que la joven de 25 años realizara sola sus obras. Pero a pesar de ello, la artista goza de una posición preferencial en la difusión de sus esculturas y los recursos suficientes para enviar sus obras a los salones chilenos. “Se comprenderá que Simón González el cual no posee fortuna –continúa Thomson–, se vea privado de introducir en el país sus últimos trabajos”, a raíz del ingreso de las obras de Matte *La Encantadora* y *Horacio* para el Salón de 1901⁷.

Pero esta resistencia del crítico a la artista también se debe a las asociaciones que establecen los diferentes grupos que confluyen en el medio artístico chileno. En la misma revista y en el mismo momento en que realiza el duro análisis de la escultora, Thomson efectúa un reconocimiento hacia la personalidad y obra de otra artista, a quien se le ha negado el premio del Salón, respecto de Luisa Isella señala:

“(…) si en el presente el jurado no la ha premiado con la 3^{er} medalla, se debe a circunstancias que no queremos citar aquí, pero no á falta

5 Existen solo tres nombres de chilenas registradas en la Academia. Junto a Matte se consigna la presencia de Teresa Gandarillas y, por un breve tiempo, Celia Castro.

6 Thomson, Augusto, “En el Salón de 1900”, *Instantáneas de Luz i Sombra*, 18 de noviembre de 1900, n° 35, año I.

7 Thomson, Op.Cit. “El salón de 1901”, *Instantáneas de Luz i Sombra*, 27 de octubre 1901, n° 84, año II.



Busto de niña

Luisa Isella, 1907.
Salón Oficial de París
Revista Zig-Zag, "Un
busto de Luisa Isella",
23 de junio de 1907, año
III, n° 122.

de merito suficiente (...) INSTANTANEAS,
que aplaude todo lo bueno, tiene el placer de
hacerlo hoy tan justicieramente"⁸.

María Luisa Isella Solari, pintora y escultora argentina, es hija del inmigrante italiano Carlos Isella. Luisa se radica con su familia en Italia donde estudia con maestros europeos, entre los que se cuenta Paolo Sala, pintor de paisajes y marinas. Don Carlos Isella pronto es contratado para la industria minera en Chile, trasladándose con su familia a Copiapó. En nuestro país, Luisa ingresa a la Academia de Bellas Artes y en el Salón de 1900 se la describe como una joven que "ha demostrado (...) el más brillante progreso entre todos los exponentes de este año"⁹. Abordando la escultura, Isella estudia bajo la guía de Simón González y Virginio Arias, presentándose al Salón de 1905, obteniendo el primer premio, y en 1907

compite con su maestro González alcanzando la segunda medalla.

Las obras de Isella se centran básicamente en modelos femeninos. Sin embargo, en la primera fotografía de su taller, publicada también en 1900 en la misma revista, se la ve como retratista de modelos masculinos, pequeñas maquetas de modelos clásicos y otros de carácter moderno ligados a las artes decorativas, que de forma evidente no eran presentadas en los salones oficiales. Sin duda se tratan de encargos privados, lo que verifica, nuevamente, la posibilidad de vivir del oficio.

Las obras de Isella serán difundidas en pequeñas notas al margen de la *Revista Zig-Zag*, asociándola a los logros y premios que recibe la artista y, al mismo tiempo, en la *Revista Selecta*, disociadas de los artículos en las que aparecen. Una doble lectura de su obra que verifica la importancia que generan las asociaciones intelectuales y su poder sobre los medios de circulación. Pero son estas publicaciones las que

8 Thomson, Op.Cit. "En el Salón de 1900", *Revista Instantáneas de Luz i Sombra*, 28 de octubre de 1900, año I, n° 32.

9 Thomson, Op.Cit. 18 de noviembre de 1900, año I, n° 35.

nos permiten, hoy, acceder a la obra de Isella en Chile. Imágenes en blanco y negro donde desconocemos el tamaño de las obras, su volumen y el detalle de su ejecución, transformándose en una artista bidimensional en un oficio donde lo tridimensional es la base de su ejecución.

Si bien ambas artistas, tanto Matte como Isella, son hijas de diplomáticos y empresarios y si ambas acceden a la posibilidad de estudiar en Europa, aunque Isella lo hace mediante una beca del gobierno argentino, y si ambas trabajan sobre modelos similares, ¿por qué entonces Isella es aludida por una crítica no oficial? Es aquí donde se generan ficciones sobre la homogeneidad de los espacios artísticos femeninos. No basta con ser mujer, no solo se trata de una cuestión de género, sino de los espacios de poder en los que deciden afiliarse. La aparente autonomía de Isella la elimina de la historia oficial del arte.

Espacios femeninos

La situación de Rebeca Matte y Luisa Isella se repetirá con muchas otras escultoras a lo largo del tiempo. No contar con una genealogía femenina en la escultura, ni la posibilidad de constituir un cuerpo social que permitiera luchar contra los espacios simbólicos masculinos, hará que en Chile destaque con preferencia, este pequeño grupo de extranjeras que trasladaron consigo el modelo y la experiencia europea, no solo del oficio, sino también del inicio de la independencia creativa de las mujeres del Viejo Continente.

Una de ellas será la francesa Laura Mounier de Saridakis, premiada en los salones de París y Santiago. Laura se casa a los 18 años con el español Matías Granja Rafel, un prolífico empresario residente, por ese entonces, en

Liquique. A la muerte de Matías, contrae matrimonio con el diplomático griego Juan Saridakis. La casa del matrimonio Saridakis en Vicuña Mackenna fue un centro de encuentro en el que se movilizaban ideas, creaciones y discusiones sobre el arte y la política. A ella acudieron diversos intelectuales y artistas, entre ellos, el pintor Pedro Lira.

En 1909 Laura proyecta una escultura en barro de más de un metro de altura para el arzobispo Mariano Casanova y que será publicada en la *Revista Zig-Zag* y dos años después, en la *Revista Selecta*. La obra, que llevaba por título *Niña Chilena*, representaba a una joven cubierta con el manto religioso, sin duda caminando hacia la iglesia, uno de los pocos espacios públicos a los que las mujeres de la época podían acceder libremente. Una obra iconográficamente similar, *Aurora camino a misa* (1909-1910), fue realizada por Pedro Lira presentando pequeñas diferencias, como el broche del manto que cubre a la joven y la inclusión de una pelliza de piel sobre el brazo. Es interesante indagar en estos espacios privados de socialización artística, la transferencia de imagen que opera en ellos y cómo las distancias que establecen las relaciones de género tienden a desaparecer en estas instancias. ¿Cuál de los dos artistas influenció la obra del otro? La respuesta inmediata, ante la presencia de un maestro de la pintura y una joven desconocida, recaería en el nombre de Pedro Lira. Pero las referencias documentales parecieran indicar lo contrario.

En 1910, Laura Mounier es premiada con una medalla en la Exposición Artística por la obra *Emblema*, que retoma la figura de la joven cubierta por el manto, apoyada sobre un cóndor. Una fotografía de la autora ejecutando esta obra será publicada en 1912. Y es que el rostro de la enmantada se convierte en un símbolo fe-

menino de la modernidad, uno de los emblemas de la chilenidad durante el Centenario: una mujer religiosa, dedicada al hogar, una mujer oculta que es, al mismo tiempo, muchas mujeres. La multiplicidad de imágenes de estas enmantadas en la ciudad las presenta como figuras vestidas de negro, sin identidad, aparentemente iguales. Una performática del cuerpo que si bien anula la individualidad, permite el tránsito a espacios de socialización femenina.

Debido al carácter extrovertido y contestatario por el que se conoce a Laura Mounier en los diferentes artículos que se encuentran sobre la escultora francesa, cabe preguntarse si la obra *Emblema* no es una ironía del concepto tradicional otorgado por el Estado a la mujer chilena, una burla al juicio de la Comisión del Centenario, una reafirmación del poder de lo femenino por sobre los conceptos que definen a esta “nación viril”, ubicando a la enmantada justamente sobre el cóndor, ícono por excelencia del Escudo Nacional.

Es, quizás, esta necesidad de un reconocimiento sobre las individualidades femeninas la que hace que una de las herramientas más interesantes utilizadas por estas personalidades únicas sean sus autorretratos. Tanto Isella como Mounier se retratan en bronce y mármol, respectivamente, utilizando la potencia del rostro como espacio de poder, reconocimiento e instalación. Isella, además, realiza su propio gesto subversivo cuando también se retrata en la figura de la Libertad en el monumento a los caídos del 25 de mayo en Argentina, el que no logra concretarse.

También nos encontraremos con varios retratos femeninos realizados por las escultoras de esta generación y que permiten configurar un

corpus de representación que explora los rasgos de identificación mediante el cuerpo. Se trata de la instalación de una iconografía que retoma el modelo clásico, pero que sugiere un discurso de un “yo” no solo desde lo genérico, sino también desde la posición social, biológica y hasta psicológica de la(s) mujer(es).

Frente a dos bustos, uno de Isella en 1905 y otro realizado por la chilena Blanca Merino diez años después, encontramos similitudes casi fotográficas de un “modo de hacer” femenino: la cabeza levemente girada y la mano sobre el pecho sugieren una “cadencia” erótica, pero en la que confluye una mirada de mujer sobre la propia mujer, una que “lee”, como diría Nancy Miller¹⁰, el cuerpo de la mujer, configurando un “imaginario virtual” sobre la identidad que le es propia. De este modo, la representación simbólica y la histórica marginalidad de la posición femenina se transforman en ventajas.

La restricción en la ejecución libre de ejercicios sobre la figura humana para las mujeres artistas impide que la mayoría pueda trabajar el cuerpo humano en su amplia complejidad, ya que la práctica se basa fundamentalmente en el dibujo al natural, por lo que sus obras presentan regularmente deficiencias en las proporciones y en su factura. Sin embargo, los numerosos estudios ya realizados de cabezas/rostros, permiten a escultoras como Laura Rodig y María Teresa Pinto compensar la temática tradicional del retrato/busto por la persistencia de individualizaciones femeninas.

¹⁰ Nancy Miller llama “aracnología” a este fenómeno en el que las mujeres (escritoras en este caso) tejen y transmiten la subjetividad sexuada de las autoras. En: Ostrov, Andrea, “Género, escritura y reescritura”, *Lectures du genre* n° 9, *Dissidences génériques et gender dans les Amériques*: 112-123.



Busto femenino
Blanca Merino, 1914.
Exposición Sociedad
Artística Femenina
en Revista Zig-Zag,
“Exposición de cuadros”,
14 de noviembre de
1914, año X, n° 508.

Y es que en este momento se configura un nuevo sistema no solo de adquisición de conocimiento, sino también de un nuevo espacio de libertad: el viaje. Mientras Rodig recorre México a inicios de la década del veinte, junto a Gabriela Mistral a quien retrata en diversas oportunidades, Pinto se encuentra en Italia con Rebeca Matte, amiga de su madre, la también escultora Teresa Díaz del Río. En París, Teresa es alumna de Brancusi y recibe tempranos elogios por su obra, como una *Cabeza* ejecutada en 1924. Unos años más tarde Pinto será precursora en la incorporación de raíces indígenas en la escultura, adelantándose por mucho a Marta Colvin, a quien recibiría en Italia, en la década del cuarenta.

Ahora bien, si leemos las obras como herramientas propositivas de los imaginarios simbólicos, podemos acudir, esta vez, al concepto del “museo virtual” de Griselda Pollock para apelar a la feminidad, la modernidad y la representación del corpus de las escultoras. Aun cuando pudiéramos ver referentes patriarcales

en estas imágenes, acerca de lo que debiera considerarse “lo femenino”, estas obras ocultan diversos significados narrativos, transformativos y dialogantes con las nuevas teorías feministas: la representación del cuerpo. Se trata de memorias culturales en las que la persistencia de modelos clásicos esconde una especie de iconoclasia femenina.

Un caso particular se dará en las obras con características religiosas. Tanto *Meditación* (1914) de María Soto como dos bustos de Santa Teresa realizados por Matte y Villanueva son con particularidad similares y aparecen inscritas a lo “irremediablemente” femenino: la sensibilidad que se proyecta en escenas alegóricas u obras vinculadas al dolor, la muerte y la reflexión.

Rebeca Matte realiza su *Santa Teresa* en 1907 y María Villanueva, en tanto, presenta su *Busto* en 1914, obteniendo segunda medalla en el Salón del mismo año. Resulta curiosa la similitud de las obras de ambas artistas, que igual que la obra de Mounier y Lira, presentan pequeñas

variaciones, como la posición de los brazos hacia la derecha o izquierda, respectivamente. De nuevo nos encontramos con un sistema de circulación de obra ligado a espacios privados. O mejor aún, ¿se trata este de un modelo recurrente al que acudirán algunas artistas para poner en discusión “lo erótico-social”? El éxtasis de Santa Teresa es, en realidad, un erotismo encubierto que podría muy bien exponer experiencias femeninas privadas, reprimidas en la esfera de lo público. Habría que indagar más en modelos de representación similares que, tras aparentes iconografías religiosas o clásicas, dialoguen de modo directo con la sexualidad femenina autocomplaciente.

Márgenes y alteridades

Pero no todo lo femenino tiene que ver con la sensualidad o la autorrepresentación. Una excepcional y curiosa obra fue publicada en la *Revista Selecta* en 1909, se trata de *Niño con volantín* de Lidia Berroeta. La escultura es excepcional no solo por su interesante ejecución, sino también por su temática popular. En pintura se conocen escenas infantiles de manos de mujeres como Emma Formas o Inés Puyó, pero de esta época no hemos encontrado obra similar. Aunque desconocemos el repertorio de la artista o de otras contemporáneas a Berroeta, no existen hasta ahora referentes que localicen su obra en una escena particular.

En contraposición, el mismo año de 1909 Luisa Isella ejecuta su obra *Antes del baño*. Imágenes similares fueron difundidas por pintoras modernas como Berthe Morisot con *Psiquis* (1876), o la pintora chilena Elmina Moisan, con su *Coqueta* (1916). Ambas, junto a la obra de Isella, aluden al despertar de la sexualidad y

todas ellas representan a niñas y adolescentes en escenas de baño o frente a un espejo.

Igual que en las obras religiosas, estas artistas indagan la dialéctica de la opresión erótica, sublevándose y cuestionando el estereotipo promocionado por los pintores masculinos. Esta vez las artistas sustituyen a la mujer adulta y sensual por una niña o adolescente en pleno reconocimiento de su sexualidad. Y son ubicadas con precisión en los espacios íntimos femeninos fijados por la modernidad, el espejo y el cuarto de baño, que apelan a elementos terrenales y sensuales. Este “espacio/territorio” se transforma así en una especie de panóptico donde la mirada masculina “vigila y castiga”, aludiendo a Foucault, y el cuerpo se transforma en el elemento desde el que se priva de libertad a la vigilada. Y sin embargo este ejercicio de poder es revertido por las artistas, al asumirse como objetos, pero al mismo tiempo reconocerse como sujetos. Una conquista femenina que deconstruye la sexualidad y su función netamente reproductiva.

En este escenario surgen algunas preguntas fundamentales, como ¿qué lugar ocupan las mujeres que se desvinculan de la tradición?, ¿dónde se emplaza o localiza a las mujeres que rompen con los estereotipos patriarcales? La amenaza al modelo político y social que supone la presencia de estas mujeres es quizás uno de los temas más controvertidos de este período en cuestión. El rechazo al matrimonio o a la maternidad, la elección de la independencia, el decidir la profesión de artista y, especialmente ser escultora, marca una diferencia con las pintoras de esta generación, en su amplia mayoría todavía atrapadas en las cuestiones sociales. Todavía más, si revisamos el repertorio de obras de estas escultoras, podemos encontrar



Lidia Berroeta, *Niño con volantín*, 1909.
Salón de Bellas Artes
Revista Selecta, febrero
1910, año I, n° 11

un gesto de ruptura en la ausencia generalizada de maternidades. Si bien no es muy clara la intención de este guiño entregado por las artistas a la esfera pública, podemos inferir que se trata de una inversión de los roles, una resistencia al sistema de sexualidad tradicional, que augura una crisis de la masculinidad moderna.

Esta misma resistencia al modelo, pero utilizando el arquetipo materno, la encontramos en la figura de Laura Rodig, una de las pocas artistas que se presenta como activista feminista. Rodig participa en el Movimiento Pro Emancipación de la Mujer Chilena (MEMCH) y es una reconocida militante comunista. Su condición sexual la ubica, también, en un nuevo espacio de disidencia.

Las maternidades de Rodig están compuestas por sujetos femeninos provenientes del mundo indígena, es decir, de la “otra” mujer, la del espacio más oculto aun. Es posible que la militancia de Rodig, en especial en el MEMCH, profundizará la necesidad de rescatar la figura de la madre y su hijo en función de la protección a la embarazada y el derecho a la lactancia. Madres trabajadoras, desempleadas, madres solas y madres indígenas constituyen todas, un espacio de otredad al que las feministas liberales como Rodig aluden con reiteración.

En 1924, expone individualmente sus mujeres en la Galería Arte y con éxito en el Museo de Arte Moderno, ambos en Madrid. La Junta del Patronato del Museo adquiere su obra

India mexicana, transformándose en la primera escultora latinoamericana que ingresa a la colección y la primera chilena en exponer de forma individual. Un año después, su obra *Maternidad* (1925) fue presentada al Salón de Otoño de París.

Esta iconografía mestiza y sexogenérica, o este cuestionamiento a la determinación de la sexualidad y el género que amplía los límites habituales, transforman a esta escultora en una figura aislada del corpus femenino de la época.

Analizados todos estos antecedentes, es importante concluir que el ejercicio escultórico entrega a las artistas la posibilidad de acceder a una libertad raramente encontrada en las pintoras de la época¹¹. En especial en territorios a los que estas últimas jamás podrán acceder, el espacio público. Las escultoras chilenas de esta “comunidad imaginada” se apropian de uno de los lugares en que lo público y lo privado transitan hegemonícamente: el cementerio o panteón.

Es en este donde las artistas podrán desempeñar un rol preponderante que no se les permite en los monumentos públicos: precisamente eso, la posibilidad de la monumentalidad. Un ejemplo de ello es el Cementerio General en el que encontramos una diversidad de obras realizadas por nuestras escultoras, en las que la figura de mujer es asociada a los ritos de nacimiento y muerte, los que, a su vez, se enla-

zan con los códigos simbólicos primarios de lo femenino: la tierra, el agua y la luna relacionados a la fertilidad, lo oculto y lo inconsciente. Estas obras revelan una apropiación también sexogenérica donde el cuerpo desnudo ocupa un rol preponderante. Ejemplo de lo anterior lo constituyen *El dolor* de Rebeca Matte (1913-1922), el *Non omnis moriar* de Blanca Merino o una obra de Marta Lillo, entre tantas otras.

Sin embargo, y concluyendo, las problemáticas de género, las dificultades mismas del oficio de escultor, y el coste de los materiales escultóricos como el mármol o el bronce, entre otros factores, impiden que las artistas de esta época trasciendan en el imaginario nacional.

Modelados en escayola y barro que quedarán en el camino a la obra final, registros fotográficos de revistas y catálogos y las esculturas funerarias, constituyen los principales referentes creativos de las escultoras de esta primera generación. En este museo imaginario que devela interesantes particularidades del mundo femenino.

Es hora de visitar la historia del arte e incorporar las nuevas prácticas visuales provenientes de la producción femenina, para tener un nuevo mapa de lo que hasta ahora hemos llamado “nuestra historia”.

¹¹ No quiero dejar de señalar excepciones de pintoras como Celia Castro, Elmina Moisan o Emma Formas, entre otras, que construyen lugares de excepción en este período. Es en la década del veinte donde aparece un grupo de artistas visuales que se impone con la potencia de sus imágenes y temáticas, firmemente ligadas al reconocimiento de lo “íntimo-femenino” y de la deconstrucción de los espacios sociales.

BIBLIOGRAFÍA

- ALIAGA, J.V. *Arte y cuestiones de género. Una travesía del siglo XX*. San Sebastián: Nerea, 2004.
- BUTLER, J. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós, 2007.
- CORDERO, K. Y SÁENZ, I. *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México: Universidad Iberoamericana, comp. 2007.
- CORTÉS, G. *Modernas. Historias de mujeres en el arte chileno. 1900-1950*. Santiago: Origo Ediciones, 2013.
- CHADWICK, W. *Mujer, Arte y Sociedad*. Barcelona: Ediciones Destino, 1992.
- GUERRA, L. *La mujer fragmentada: historias de un signo*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1995.
- MALOSSETTI, L. "Una historia de fantasmas. Artistas plásticas de la generación del 80 en Buenos Aires". *Voces en conflicto, espacios en disputa*. VI Jornadas de Historia de las Mujeres y I Congreso Latinoamericano de Estudios de las Mujeres y de Género. Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires, 2001.
- MALRAUX A. *El museo imaginario*. Buenos Aires: EMECE, 1956.
- MAYAYO, P. *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Cátedra, 2003.
- POLLOCK, G. *Vision and Difference: Femininity, Feminism, and Histories of Art*, London: Routledge, 1998.
- POLLOCK, G. *Encuentros en el museo feminista virtual*. Madrid: Cátedra, 2010.
- VAL CUBERO, A. *La percepción social del desnudo femenino en el arte*. Memoria presentada para optar al título de Doctor. Universidad Complutense de Madrid, 2001.

PUBLICACIONES PERIÓDICAS

- _____. "Niño con volantín de Lidia Berroeta. Segunda Medalla en el Salón Oficial". *Revista Selecta*, feb. 1910. Año I, nº 11.
- _____. "Un busto de Luisa Isella", *Revista Zig-Zag*, 23 jun. 1907, año III, nº 122.
- _____. "Exposición de cuadros", *Revista Zig-Zag*, 14 nov 1914, año X, nº 508.
- ASTORQUIZA, E. "Del verdadero y del falso Feminismo". *Revista Selecta*, 1910, año II, nº 4.
- BLANCO, J.M. "Dibujo: Su enseñanza en los Colegios", en *Anales de la Universidad de Chile*, 1880, t. LVII.
- OSTROV, A. "Género, escritura y reescritura", *Lectures du genre* nº9: Dissidences génériques et gender dans les Amériques.
- THOMSON, A. "En el Salón de 1900", *Instantáneas de Luz i Sombra*, 18 nov. 1900, año I, nº 35.
- THOMSON, A. "En el Salón de 1900", *Instantáneas de Luz i Sombra*, 28 oct. 1900, año I, nº 32.
- THOMSON, A. "El salón de 1901", *Instantáneas de Luz i Sombra*, 27 oct 1901, año II, nº 84.

Mujer arte y compromiso, visibilizando la solidaridad de las artistas del mundo

Carla Miranda Vasconcello

Historiadora del arte y curadora.

A Miria Contreras y Carmen Waugh, por la persistencia
Santiago, 2013.

Fue una curatoría realizada el 2009 para el Museo de la Solidaridad Salvador Allende, bajo la dirección de José Balmes y con el auspicio del Servicio Nacional de la Mujer, Sernam. Esta exposición tenía como objetivos hacer una revisión y dar a conocer las artistas de la colección mediante la historia del arte y dar cuenta, desde la militancia de izquierda, acerca de los distintos momentos del movimiento feminista del siglo XX.

La dificultad de agrupar a las artistas de la colección y visibilizarlas, radicaba en traspasar los hitos ideológicos y políticos que dieron origen a las donaciones. El primero en apoyo a la vía chilena al socialismo (1972-73), periodo en que se organiza el Comité Internacional de Solidaridad Artísticas con Chile (1971) Cisac¹, que fue presidido por el crítico de arte y curador brasileiro Mario Pedrosa, quien convocó a críticos, intelectuales y artistas a donar obras,

bajo cuatro principios que dan origen a la Colección Solidaridad: “El ideal de una sociedad más justa, más libre y más humana; que el socialismo es la bandera natural de los artistas; que las creaciones y su goce estético no deben ser monopolio de los coleccionistas; y que el acto de donación no es una opción de partidismo político, sino una acción política²”.

El segundo momento fue la organización del Museo de la Resistencia desde Casa de las Américas en Cuba, en mayo de 1975, lugar donde se organizó por el secretariado formado por Mario Pedrosa, Miguel Rojas Mix, José Balmes, Pedro Mira y Miria Contreras, quien asumió la vocería y difundió los distintos comunicados solicitando la solidaridad artística internacional, cuyos objetivos fueron: ayudar a la resistencia en Chile en nuestra lucha contra la junta militar fascista; testimonio directo de los intelectuales, un instrumento de agitación y propaganda de masas y un instrumento político y financiero³”.

1 Entre los que destacan, Louis Aragón, Jean Leymarie, Giulio Carlo Argán; Edward de Wilde, Dore Ashton; Rafael Alberti, Carlo Levi, José María Moreno Galván, Aldo Pellegrini, Juliusz Starzynski, Mariano Rodríguez, Danilo Trelles y Harald Szeemann.

2 Catálogo Museo de la Solidaridad. Donación de los artistas del mundo al gobierno popular de Chile. Santiago: Instituto de Arte Latinoamericano, Universidad de Chile, 1972.

3 Documento emitido por Casa de las Américas, diciembre de 1975, año del Primer Congreso, firmado por Miria Contreras.

Ambas colecciones están cruzadas por el concepto de solidaridad como conciencia colectiva, “en apoyo a”; definiendo en sí el sentido de las exhibiciones y por ende haciendo esquivo y políticamente incorrecto filtrar otros discursos. Proyectando de este modo el relato patriarcal de igualdad del proyecto socialista (Colección Solidaridad) y la urgencia de señalar lo que ocurría durante la dictadura (Colección Resistencia). Ambos relatos mermaron la posibilidad de visibilizar a las artistas que participaron en distintos contextos.

De un universo de 450 obras de la colección Solidaridad, la invisibilidad de las 51 mujeres artistas que participaron fue total, haciéndose más evidente la maniobra del patriarcado, que organiza institucionalmente la práctica discursiva en términos de universales masculinos. A esta práctica que construye y construyó significado por 36 años, se sumó el acervo de los Museos de la Resistencia y de las artistas chilenas durante los primeros años de democracia, que estuvo determinado por lo político y contingente, estableciendo una particular delimitación de las colecciones y con ello las exposiciones.

Filtrar el movimiento feminista bajo estos parámetros significó asumir una postura que contextualizó mayoritariamente a las mujeres que participaron del Museo de la Solidaridad, eso significó de algún modo simplificar y caer en el esencialismo, como lo señaló Estela Salinero en una nota a la exposición⁴. Crítica que comparto, y asumí con riesgo, al borrar las diferencias entre las artistas, teniendo en cuenta las tensiones al interior del feminismo.

4 <http://salvadorallende.blog.lemonde.fr/2009/08/29/exposition-mujer-arte-y-compromiso-en-museo-de-la-solidaridad/> Visitado el 24/07/2014.

Lo anterior configuró un diagrama curatorial, acerca de la colección desde algunos lineamientos del movimiento feminista y sus conceptualizaciones más generales, identificando cuatro discursos artísticos distintos.

Se identificaron artistas que habían trabajado la abstracción, entendiéndose en su sentido más amplio, primero como oposición a la figuración, la que se independiza del modelo y una segunda abstracción, desde la autonomía del lenguaje visual, enfatizando los elementos formales de la composición. El uso del color, el ritmo, la geometría, la materialidad, fueron junto a otros elementos los que definieron su adscripción a los distintos estilos de la abstracción; ya sea en su sentido lírico o informal, geométrico, cinético o constructivo.

Es posible reconocer también un grupo de artistas que reflejan en sus obras una práctica discursiva y expresiva referente a la libertad del sujeto desde una cuestión social, cuyo reclamo “de y relativo a la libertad” surgió no tan solo de la liberación de las mujeres y su opresión histórica, sino de todos los otros, que también han sido oprimidos, que generaron una iconografía latinoamericana propia de la cultura de izquierda.

Un tercer grupo es aquel que planteó problemáticas en sus obras en torno a la sexualidad como construcción política, desmarcándose de las relaciones macro entre Estado y clase dominante. Siendo otras las iconografías y las técnicas empleadas, más íntimas, más centradas en los cuestionamientos sexo-género. Grupo menor de artistas que tienen como antecedentes una producción de obra, que trabajó los efectos normativos del cuerpo, las relaciones sociales y las redes de poder.



Ximena Zomosa (Chile, 1966). *Mucho que aprender* (2009). Instalación en sala del Museo de la Solidaridad Salvador Allende. Foto gentileza MSSA.

El corte generacional de las artistas que participaron desde 1972-1989 incluyó las dos colecciones fundacionales, dejando fuera a artistas chilenos/as⁵. Carmen Waugh⁶, como directora del museo durante la democracia, lo sabía. Por eso convocó durante su gestión a otras artistas para incrementar los fondos. Para esta curatoría también se incluyeron aquellas que donaron bajo su gestión y se incorporó además la obra de otras generaciones de artistas de la postdictadura. Esto permitió articular la pregunta sobre qué había pasado con la producción, circulación y formas de representación política de las artistas desde el *statu quo* de la incipiente democracia.

Esta pregunta estimuló la activación de las colecciones fundacionales con artistas como: Andrea Jösh, Carolina Ruff, Mónica Bengoa, Elisa Aguirre, Voluspa Jarpa, Ximena Somo-

za y Rosa Velasco. Cada una participó con una obra específica, que permitió resignificar la colección, tanto en el ámbito de contenido crítico como en la propuesta técnica que sumó nuevos medios audiovisuales. Se completó además un eje fundamental que forma parte de la tradición feminista de la década de los sesenta: el cuerpo como dispositivo de desobediencia civil, de resistencia, de género, de identidad sexual. En palabras de Judith Butler, el género suele ser una performance invisibilizada⁷, que no podía estar ausente.

La exposición *Mujer, Arte & Acción* fue curada por Vivian Álvarez, quien invitó a Aplanamiento Heboide⁸ con *Mu-jeres*; Julia Antivilo⁹ con

5 Los artistas chilenos no estaban convocados a donar al Museo de la Solidaridad Internacional (1972).

6 Archivo Museo de la Solidaridad Salvador Allende, entrevista a Carmen Waugh con motivo de los cuarenta años del MSSA, 2012.

7 Taylor, Diana. *Performance* 1ª edición. Buenos Aires: Asuntos Impresos, Ediciones 2012.

8 Colectivo de arte performance formado el 2005, integrado por Ingrid Cuevas y Marisol Muñoz, estudiantes de artes visuales de UMCE y ARCIS.

9 Activista, historiadora y artista feminista, fundadora desde el 2004 del espacio de colaboración Malignas influencias.

Sin piel; Paula Castillo¹⁰ con el proyecto video danza *REKO*; Paula Fuentes¹¹ con *Deseos en tránsito* y Viviandran¹² con *Relato de la memoria*. Incorporó la acción de arte activando la lectura de la colección por medio de la performance y lo performático de las acciones y el lenguaje. Acciones que se convirtieron en actos que adquirieron un nuevo valor interpretativo, ya que fueron realizados en el museo, en la casa conocida como el Palacio Heiremans, que había sido un centro de operaciones de la Central Nacional de Investigaciones CNI.

Primer eje: grabado en el cuerpo social

La violencia política, económica, cultural y de género deja incisiones en el cuerpo social sobre el que ejerce su dinámica de poder, cuerpo que ha sido retratado particularmente por las artistas latinoamericanas que tienen como herencia el grabado. Surgido de la prensa obrera durante el siglo XIX, cuyo hito histórico fue la Revolución Mexicana (1910-1920), momento en el que el grabado se vuelve protagonista por su capacidad técnica de reproducibilidad, movilidad y fácil acceso a las masas; cualidad que permitió que el arte se vinculara directamente con la vida cotidiana y sus luchas reivindicativas, convirtiéndose en un medio, donde el “compromiso político-social” fue parte de la poética artística de las vanguardias de principios del siglo XX.

Se destaca en este grupo de artistas la obra de Elvira Gascón (1912-2000), exiliada española en México, con su grabado *San Sebastián* (1976), que deja afuera la gráfica panfletaria y se sumerge en la herencia hispano-barroca de la hagiografía. Siguiendo este mismo estilo, la argentina Delia Carril (1884-1989), en el grabado *La Anunciación*, incorpora también lo religioso a esta selección, que se caracterizó principalmente por temas de denuncia política. Se exhibieron artistas del Taller de Gráfica Popular TGP, o cercanas a su influencia; la muralista mexicana Elena Huerta (1908-1990), que pone en escena y en valor el trato de las mujeres campesinas e indígenas, que se muestran en el díptico *Pozo del mezquite* y *Llevando agua* (1970). Sarah Jiménez (1927) también recoge la misma escena en *Mujer del Mezquite* (1969), generando una obra de carácter simbólico germinal, estableciendo la metáfora del agua. La argentina Inés Agüero y su xilografía; *Tu historia* (1971) cuyo trazo recoge la simpleza y expresión emulando al ecuatoriano Oswaldo Guayasamín; mucho más jocosa, pero siguiendo la estética del grabado del TGP, la uruguaya Leonilda González (1923), en su xilografía *Novias revolucionarias XII*, une en su grabado la imagen de la revolución y el feminismo.

La serie de xilografías *Esperanza* (1986) de la chilena Teresa Gazitúa (1944) recoge el poema *Desenlace*, escrito por el sacerdote jesuita Esteban Gumucio (1914-2001). En esta serie se reúnen el ejercicio pedagógico del sermón y el trazo rápido de la urgencia, lo mismo ocurre con Adriana Asenjo (1940) y las xilografías *Corpus Christi* (1987), en donde recuerda la matanza de doce integrantes del Frente Patriótico Manuel Rodríguez, FPMR, en distintos lugares de Santiago el 15 y 16 de junio

10 Creadora en el 2004 de la compañía de danza contemporánea DEMO.

11 Artista visual autora de la obra *Deseos en Tránsito*, presentada el año 2004 en el MAC.

12 Vivian Álvarez, artista y activista feminista que ha realizado obras en Chile, Bolivia, Brasil y Argentina.

de ese mismo año, por parte de los servicios de inteligencia de la dictadura militar chilena.

Ironizando con sus personajes animales, la chilena Irene Domínguez (1930) donó en Francia el grabado *La Patria* (1974), en cuya escena doméstica está presente la imagen del dictador Augusto Pinochet y la junta militar. Con un lenguaje mucho más abstracto Luz Donoso Puelma donó durante el regreso a la democracia la serigrafía *El Artículo nueve de los DD.HH. Nadie puede ser detenido arbitrariamente*, realizada en 1978.

Otra de las preocupaciones que logra formar un corpus temático es la imaginaria de los niños. El desasosiego que provocan la injusticia social y económica en las artistas y cómo lo representan en sus cuerpos. Fanny Rabel (1922-1998), artista de origen polaco, que formó parte de *los Fridos*¹³, incorpora esta temática en su grabado, donde el color es usado como elemento expresivo dramático de su tema: los niños. Siguiendo esta misma preocupación, pero a través del dibujo a tinta, la desconocida artista Leonor García amplía este tema en su tríptico de 1972, bajo la innegable influencia de Guayasamín. La artista colombiana Emma Reyes con su dibujo de carácter figurativo-expresionista, *Rostros* (1974), utiliza en cambio la representación infantil de la línea, alejándose del dramatismo panfletario. María Teresa Toral toma el juego como presencia y lo lleva a la técnica del intaglio, fragmentos de color que pone en acción un teatro de marionetas en *Homenaje a Truka* (1970). La chilena ecuatoriana Pilar Bustos (1945), con un trazo más sintético, apunta a la crisis de la dictadura en Chile, presentando

dos dibujos donados en 1985, *Por los niños, por la vida, por Chile y ¡No más! Manos caídas*.

En contrapunto con el momento histórico y las luchas políticas y sociales he vinculado las litografías de la francesa Niki de Saint Phalle (1930-2002), cuyo título es *Meany Meany (Miss Dress Dress)*. Obras que fueron parte de un grupo de litografías realizadas para el libro *Meany Meany and the Stolen Toys* escrito por Niki de Saint Phalle. La litografía es de 1993¹⁴. En ellas trabaja el cuerpo femenino voluptuosamente y con vivos colores, como si fueran dibujos infantiles, a diferencia de los grabados sin color de la finlandesa Thelma Aulio Paanamen (1931), quien a modo de ilustración de cuentos nos inserta en la cotidianidad finlandesa con sus obra *Grisslakt/ Matanza de cerdos* (1971). Muy lejana a Fanny Rabel, pero con una sensibilidad similar la obra de la finlandesa Rauni Liukko (1940) quien desde 1970 se ha preocupado en particular por los derechos de los niños, en el dibujo a carbón y pastel, *Ennen lähtöä/ Antes de la partida* (1978), deja entrever mediante el realismo del gesto, su preocupación frente al tema. A modo de escape, el grabado de la finlandesa Outi Heiskanen (1937), en cambio, nos plantea en *Lautalla/ La balsa* (1976), un mundo místico, evasivo de la realidad social.

Siguiendo la tradición del retrato histórico latinoamericano del siglo XIX, que emplaza el panteón laico de próceres y héroes en la pintura, las artistas también inscriben en la historia contingente a los compañeros mártires y a las mujeres activistas, retrato que rescata su historia del olvido. *La Muerte de Jaramillo*, de Elena

¹³ Grupo de estudiantes bajo la tutela de la artista Frida Khalo.

¹⁴ Este dato de documentación es posterior al año 2008 de la publicación del catálogo *Mujer, Arte y Compromiso*.



Leonilda González,
Novias revolucionarias
XII (s/data), xilografía
90x16 cm. Colección
Museo de la
Solidaridad Salvador
Allende. Foto gentileza
MSSA.

Huerta, retrata la muerte de Rubén Jaramillo, campesino que fue asesinado en 1958 por el presidente Adolfo López Mateos tras haber luchado en el ejército Zapatista y organizado el Partido Agrario Obrero Morelense durante la revolución mexicana. La xilografía *Nguyen Van Troi*, de Sarah Jiménez (1924), instala el contexto de la Guerra Fría con el relato de las últimas palabras de un joven miembro del Viet Cong que fue sentenciado a muerte arbitrariamente por las autoridades norteamericanas asentadas en Vietnam del sur el 15 de octubre de 1964. Sus últimas palabras son parte del grabado *¡Viva el presidente Ho Chi Minh!* De origen desconocido, la artista Alexandra Bill denuncia el encarcelamiento de Angela Yvonne Davis, en la xilografía *Libertad para Angela Davis* (1975), activista marxista y afroamericana que fue acusada de asesinato en el caso de Los hermanos Soledad.

En 1975 la colombiana Lucy Tejada (1920-2011) realiza un sentido retrato en aguatinta de Beatriz Allende, *La Tati*, hija mayor del Presidente, quien participó activamente junto a su padre en el proceso revolucionario chileno. En este retrato se anticipa a su trágico final en La Habana, Cuba, en 1977. La artista chilena Cathy Giusti, del mismo modo, fijará en su dibujo al pastel a *Carmen Gloria* (1986), la estudiante universitaria que sobrevivió luego de ser quemada por carabineros durante una protesta y quien hoy lleva en su rostro las marcas indelebles de la dictadura.

Cercanas a la estética del pop, pero con predominio hacia, lo abstracto la brasilera Vera Ilce (1942), en su serigrafía s/t de 1972, utiliza contraste de negro y rojo e inversiones de figura y fondo en el que podemos distinguir

la imagen de un hombre con el puño en alto; a la postre proveniente de los últimos envíos rezagados de los Museos de la Resistencia que llegaron a Chile provenientes de Cuba; la obra *La iglesia está en peligro* (1978), de Beatriz González (1938), recrea la imagen del Papa en su viaje a Colombia a modo de un ícono pop, usando atuendos indígenas. Otra colombiana es Margot Romer (1938-2005), quien en su serigrafía *s/t* de 1974 trabaja el concepto de desafiar lo privado y personal representando otra cara de la intimidad en los sanitarios con colores brillantes en el fondo, inspirados en los colores patrios.

Problematizando la historia oficial, la historia de los vencedores, que ha sido la historia de los hombres, Voluspa Jarpa (1972) transfiere la idea de patria e increpa el concepto Estado-Nación mediante la bandera chilena, que forma parte de su trabajo de la serie *Histeria Privada/ Historia Pública* (2002). Bandera que desnuda de color se convierte en reverso, en la bastilla de una historia que ha sido grabada en silencio y con violencia en el cuerpo social. Impunidad que acentúa la escisión con el emblema patrio y que en este eje subraya aún más las demandas político-sociales de una generación de artistas.

Segundo eje: tramas y urdimbres

Tramas de hilos que se atraviesan horizontalmente sobre la urdimbre, acción ancestral que recoge la tradición de las hebras, las antiguas voces, abuelas, madres e hijas de todos los tiempos, recuperadas en el espacio artístico. Este espacio redime las hebras de la pintura, materia que las artistas feministas reinterpretan e instalan en el circuito de las artes visuales.

Marta Palau (1934), la artista de origen español, radicada en México, en su obra *Macramóvil* (1975) une el término macramé, tejido hecho a bases de nudos, con la palabra móvil, que se puede mover por sí solo. En su volumen plantea una contradicción visual y asume un significado que nos inquieta, pues este tejido se convierte en un cuerpo pesado, vestigio de un animal cualquiera, muerto, cuyo peso le impide moverse. Conformando un volumen cerrado de forma esférica. Realizado con fibras naturales la obra de la colombiana Olga de Amaral (1932) nos presenta un trabajo llamado *Primer paso* (1974), tejido de carácter escultórico y matérico, como si fuese una forma orgánica concentrada en sí misma. El tapiz *El día roto* (1979) de la española María Asunción Raventós (1930) expresa en la urdimbre no el peso del volumen, sino el plano cruciforme, en donde las tramas y las urdimbres se sobreponen y en cuyo centro se subraya el hueco, el faltante, lo que ya no está. La chilena Concepción Balmes (1957) toma el retazo y construye un collage de su historia personal desde el plano signado como bandera, fragmentos de tela que cosen e hilvanan su identidad. Esta obra fue donada durante el exilio de su familia en Francia.

Desde la vestidura, Carolina Ruff (1973) en su trabajo *Toma* (2006), articula la mimetización de la trama social por medio de un vestido bordado. Con la técnica del *petit point*, registra la pobreza en el cuerpo vestido, proyectado en el bordado, que se mimetiza con los tabloncillos del campamento de la Quebrada de Macul. Tramas y urdimbres que evidencian la ficción económica del actual capitalismo.

Instalada en el espacio de “los maestros de la colección”, la obra de la artista chilena Xime-

na Zomosa (1966) también se incluye en este eje, adquiriendo un doble significado, primero desde la tela con la que cose “a hechura” sus *jumpers* gigantes, pero también desde la complicidad de tramar, de urdir en secreto. La jugarreta de instalar la presencia de la niña escolar en el espacio que ocupan las obras de Frank Stella y Roberto Matta pone en cuestión la institucionalidad de la mujer en las artes y el carácter de aprendiz con la que se la ha tratado en forma reiterada en la historia del arte.

Tercer eje: ¿crear sin género?

Desde la abstracción, la pregunta surge ¿es posible crear sin género? Sobre todo cuando nos enfrentamos a obras en donde no existen en su representación construcciones de lo que es femenino o masculino. ¿Es posible reconocer un rol sexual y su proyección en la elección de determinado color, forma o ritmo visual? Al parecer no, a simple vista.

Sin embargo la pregunta ¿tiene el arte un género? es más profunda y compleja aún y tiene que ver con “la frustración de ser mujer artista” y su falta de papel inmediato en la sociedad. Entonces, la cuestión de género en el arte nuevamente se transforma en una problemática de poder y no de creación, que en el caso de las artistas abstractas persiste hasta que sus nombres las delatan y se las reconoce como “mujer artista”, cuyo dominio siempre debemos legitimar.

De construcción visual metódica y de aparente frialdad, la británica Cina Colin (1943) con *M.H.40* (1973) crea un gran espacio donde se proyecta líneas verticales tono sobre tono, a

modo de un muestrario de tela, las que son interrumpidas en su ritmo simétrico por líneas diagonales que hacen vibrar la tela. Es importante recordar que esta obra correspondiente al envío organizado por Roland Penrose en The Institute of Contemporary Art ICA en Londres, que no llegó a Chile tras el golpe militar, fue posible de recuperar gracias a la insistencia de Carmen Waugh, quien volvió a contactar a los artistas británicos en 1993.

Con líneas más expresivas y, menos rígidas, la obra de Myra Landau (1926), *Ritmo continuo* (1971), instala desde una abstracción cercana al arte óptico, un universo cromático en el que el ritmo del color se convierte en poesía, que salta entre las líneas y el lino crudo del soporte. Del mismo modo pero con la frialdad del trazo geometrizable, la artista finlandesa Outi Ikkala (1935) pinta en el espacio una cruz formada por rombos girados de su eje. La también finlandesa Marika Mäkelä (1947), en su obra en témpera de 1978, pone sobre la superficie formas en que se intuye la figura humana y donde el color se convierte en un idioma, intelecto y sensualidad. Su trabajo derivará posteriormente hacia un estilo de constructivismo.

Con la misma intención abstracta, la portuguesa Maria Viera Da Silva (1908-1992) donó cuatro obras al MSSA, de ella solo se exhiben tres; la primera lleva por título *Lagón* (1970), témpera sobre papel que corresponde al primer envío y dos grabados posteriores donados en Francia. En todas ellas se muestra su interés por el espacio urbano y la profundidad, a modo de mosaicos, en donde se unen la norma de la disciplina, pero al mismo tiempo la libertad. Prunella Clough (1919-1999) también se interesó por el pai-

saje urbano en su pintura. En particular en el óleo sobre tela *Mesh* (1986) que es parte de una serie de trabajos iniciados en 1956, dedicados a los pescadores y trabajadores portuarios de Londres. A pesar de ser considerada una abstraccionista, en su pintura podemos distinguir la forma que la aleja de la abstracción geométrica. En Latinoamérica, la artista uruguaya Amalia Nieto (1910-2003) emprende la abstracción constructivista, cercana a Joaquín Torres García en su pintura *Espacio, forma y color* (1968) e inicia el camino por la búsqueda de la tercera dimensión, pues en ella sugiere por medio del color frío la sombra en las formas geométricas.

La chilena Matilde Pérez (1920) se incorpora con una obra donada posteriormente, durante la democracia¹⁵, que pertenece a los trabajos realizados en serigrafía trocada de 1976. Por último se encuentra a la artista cubana Amalia Peláez (1896-1968), pintora, grabadora, ceramista, pionera en Latinoamérica en proyectar su identidad desde la geometría del espacio cubista.

Las escultoras también solidarizaron con Chile, la primera en arribar con un volumen es la brasileña Lygia Clark (1920-1988), escultura de aluminio perteneciente a la serie *Bicho*, en la que mediante placas de metal articulado con planos triangulares otorga una aparente organicidad a la forma fría de sus planos geométricos. La argentina María Simón (1957-2007) con su escultura en fierro *Developement de*

boite/ Desarrollo de cajas, fechada en 1972¹⁶, plantea la transformación opuesta de la caja, que en vez de contener hacia el interior, se abre hacia el espacio, acción que convierte el bulto escultórico en un espacio frágil e ingrávido. La española Ana Llanas (1945) con su escultura en metal *Tragaluz* pone un corte triangular en el espacio a nivel del suelo, cuyo peso visual detiene el tiempo en su abstracción. Otra de las escultoras que forma parte de la colección fundacional es la argentina Alicia Peñalba (1913-1982) con su escultura en bronce. Esta escultura nos recuerda el volumen escultórico *Grand Double* realizada para el Mortgage Guaranty Insurance Corporation, MGIC Plaza, en la ciudad de Milwaukee, Wisconsin, Estados Unidos. A una escala menor pero utilizando la misma estrategia visual el bronce se transforma en un “esqueleto que cobra alas”, como diría Neruda en la presentación de su obra en 1972: “Así aprendió Alicia Peñalba a construir estrellas. Las hace de piedra o de plata, de oro o de madera, pero siempre desprendiéndolas del magma original o de la blancura eterna”¹⁷.

La escultora Noemí Gerstein (1908-1996) fue la primera mujer en ser nombrada miembro de número de la Academia Nacional de Bellas Artes en Argentina en 1975; su escultura va desde la abstracción a la búsqueda de nuevos materiales, en su trabajo en hierro, *Lobo Feroz* (1964), instala la problemática cubista de la descomposición del plano de manera que estos cilindros de metal crean la implosión del volumen. La colombiana Feliza Bursztyn (1933-1982), como diría Marta Tra-

15 Se constata que Matilde Pérez donó al Museo de la Solidaridad la obra *Alturas*, ensamble y collage sobre madera pintada. Registro de ingreso del 27/4/1972 desde Francia y que fue solicitada por la artista en préstamo con fecha 5 de diciembre de 1972. Archivo MSSA.

16 Esta obra fue donada con posterioridad en Francia al Museo de la Resistencia.

17 En http://www.latinartmuseum.com/alicia_penalba.htm/ visitado el 24/07/2014.

ba, fue “una obrera seria y consecuente, armada durante años de la máquina soldadora para demostrar que todo podía ser pegado con una buena dosis de gracia y otra no menos importante de arbitrariedad¹⁸”, revalorizó la chatarra como idea de fragmento encontrado, que deconstruye el volumen y genera formas de apariencia lúdica.

La abstracción informalista desarrollada en Europa después de la Segunda Guerra Mundial pone el gesto pictórico y matérico como eje central de la pintura. La obra de la española Maria Chana (1952) *s/t*, fechada en 1989, se ocupa del espacio pictórico, superficie de planos invadidos por el color rojo, denominado por ella cuadros “prisioneros”, los que plásticamente se encuentran cerrados por los bordes.

Desde la materialidad del volumen escultórico la artista chilena Elisa Aguirre¹⁹ (1954) incorpora en el plano su preocupación por la dinámica con que se estructuran los diversos elementos con los que trabaja (carbón, madera, caucho, espinas, acero y otros), los que agrupados generan en el espectador evocaciones simbólicas, relacionadas con la interpretación personal y cultural de la materialidad.

Titina Maselli (1924-2005) se sitúa en el límite de la abstracción y la figuración, pues su trabajo plástico abarca distintos estilos como es posible observar en *Neón a Nueva York* (1977). Lo mismo ocurre con la obra de la uruguaya Amalia Polleri (1910-1996) en su pintura sobre madera *s/t*, fechada en 1971,

donde es posible encontrar la matriz del plano, de construcción postcubista, junto al gesto gráfico del pop.

La artista chilena Mónica Bengoa (1969) participó con la fotografía *Rodrigos y yo*, expuesto en Nueva York en 2007. Siendo concebido para ser parte de la muestra de artistas chilenos *Daniel Lopez Show*, que tuvo lugar en las galerías White Box y Roebling Hall en la ciudad de Nueva York. En esta fotografía la rigurosidad de los fragmentos opera en un mosaico, cuyo corte de ritmo y color la acercan, de cierto modo, a la preocupación plástica de abstracción cinética; por otro lado, este trabajo también articula una crítica a la cuestión de la identidad de género y sexual, tanto de la representación como de la producción artística.

Cuarto eje: lo personal es político

Lo que vinculó políticamente a la generación de feministas de la década de los setenta fue compartir la identidad de género, que abre la puerta para asentar la cuestión del sujeto mujer y la cuestión social en un mismo carril de acción. Las artistas que se agrupan bajo este eje se caracterizan por alojar al sujeto mujer y sus problemáticas en el espacio público de la obra de arte.

En el ámbito de la pintura se encuentra la argentina Marta Peluffo (1931-1974), quien perteneció fugazmente al grupo de los Siete y al grupo Phases, herederos del surrealismo. A este período pertenece el óleo sobre tela *Espejo de exterminio* (1965), en el que la imagen es significativa por sí misma, no de un modo informal, sino de un modo surrealista. Otra

¹⁸ En <http://www.colarte.com> visitado 24/07/2014.

¹⁹ Elisa Aguirre donó después de la exposición *Mujer, Arte y Compromiso*, las cuatro obras de la Serie *Apuntes* (2008).

argentina es Josefina Robirosa (1932), quien en su pintura *Cada macana* (1968) proyecta luminosidad y dinamismo, características plásticas de su obra, que proponen en su modo de representación otras dimensiones. Cristina Martínez (1938), radicada en París, nos presenta por medio de su figuración, en el óleo sobre tela, *s/t* de 1971, un relato de contendores y espectadores atentos a una pelea de gallos. Más directa en su decir con las demandas feministas es la pintura de la cubana Lesbia Vent Dumois (1932). Es la primera de las artistas donantes del primer periodo que presenta una postura abierta sobre el feminismo (o abiertamente feminista). En sus dos óleos, *Mira la Novia* (1968) y *Evita-me* (1970), ironiza y cuestiona la construcción social del género femenino, con un estilo expresionista en su trazo y color sus figuras interpelan este orden directamente, ya sea en la cita a la historia del arte, a la imaginaria del tema de la expulsión del paraíso, como en el juego perverso de quien señala con el dedo el contrato social del matrimonio.

La artista Roser Bru (1923) con su instalación, *La cena: Doce ausentes en la mesa*, pone en la memoria de quien mira la ausencia presente, gesto valiente que se enfrenta contra la aparente inocencia del olvido. En ella lo político es personal, pues en su obra anida la resistencia política y pictórica. La ausencia también marca la obra, *15 de diciembre de 1976, de la serie cancelados a: Fernando Ortiz de 1978*, realizada por la chilena Virginia Errázuriz (1941), quien a modo de memorial pone sobre la gruesa tela de saco la fotografía de uno de los trece detenidos militantes del partido comunista y el Movimiento de Izquierda Revolucionario, MIR, que fueron arrestados y que hasta la fecha se encuentran desaparecidos.

Con espesos empastes, la pintura de la valenciana Aurora Valero (1962-2007), *Gea en acción* (1987), forma parte de la séptima serie denominada *Dona*, cuya temática trata de las Diosas madres, en “desigual batalla sostenida entre la sociedad, reclamando el derecho a la libertad personal, y la disolución de las costumbres, para trascender la situación heredada desde el Neolítico”²⁰. La francesa Jean Socquet (1928) también recoge la figuración expresiva en su óleo *La Foire* (1974). Como si fuese un rompecabezas, fragmenta el espacio y pone dos rostros que apelan, a dos condiciones del ser, el dolor y el grito, frente a la indiferencia. El cuestionamiento existencial también es revisado por la obra de la sueca Lena Cronquist (1938), de perfil frío y calculado en su pintura *Paracas* (1976-77), examina con una mirada racional la problemática de la vida y la muerte.

Influenciada por la cultura pop, luego de viajar a Norteamérica, la artista Carmen Agudé (1915) en su obra *La Mina* (1975) recoge los elementos plásticos formales de este movimiento, la repetición y la composición a modo de cartel publicitario. Con un trabajo mucho más enraizado en la cultura pop, el colectivo de artistas valencianas Equipo límite (1967) formado por Esperanza Casa Guillén y Carmen Roig Castillo resuelven el rebote del pop, en la Nueva Figuración, en su obra *Pecados pequeños* (1990), mezclan elementos e ironizan con la historia de la pintura europea, como en el díptico de Piero della Francesca, donde aparecen los esposos Battista Sforza y Federico de Montefeltro, con un marco de corazones *kitsch* a modo de tiro al blanco. Con cierta reminiscencia del pop, por la figuración y los elementos iconográficos

20 <http://www.auroravalero.com/> Visitado 24/07/2014.

que utiliza, la obra *Contradicción* (1968) de la sueca Ulla Larsón (1935) nos presenta la paradoja de la libertad aparente del capitalismo, en relación con las demandas feministas.

Cercana a la ilustración la artista finlandesa Inari Krohn (1945) nos devuelve al mundo del inconsciente con su obra *Laulu y / La canción* (1978). Con similar inquietud surrealista, pero con el imaginario latinoamericano, Alice Rahon (1904 -1987), artista de origen francés radicada en México hasta su muerte, nos traslada con su pintura *Esmeralda de Jalapa* (1961) a un mundo mítico y ancestral.

Distinto al trabajo que realiza actualmente la malagueña Concha Mamely, con temas como mujeres y hombrecitos anónimos que pueblan espacios cotidianos. Para la obra donada *El palillo* (1986) pinta una pinza de ropa, objeto que evidencia la pugna de la pintura y el objeto en el arte contemporáneo.

Un punto aparte en la pintura merece la artista chilena Carmen Silva (1928-2008), con su retrato *Espectadora N°4* de la serie *Las espectadoras* (1991), cuestiona de manera cruda y expresiva la desigualdad social, de la que fue una luchadora incansable. Por último, se incluye la pintura *Prins* (1941) de Ghislaine Aarse, de quien no tenemos referencia alguna, solo una obra de pequeño formato *Tache de rouge* (1975), que se ha incorporado para ejemplificar el compromiso político de los artistas donantes, pues en ella se retrata la embajada de Chile en Francia, tachada de rojo y en cuyo extremo inferior aparece un texto escrito por la artista que señala: “El museo de la resistencia es una forma de socialismo. Yo doné voluntariamente una obra en la que no reconocía el valor de mi trabajo”.

Fuera del ámbito de la pintura, y trabajando el objeto en sí mismo, la artista mexicana Elva Garma Islas (1943) abre un diálogo con el objeto de su infancia, proponiendo un vaciamiento de su recuerdo en los restos de cuerpos de muñecas, *Añorada Niñez, transformada en ilusión del pasado* (1971). Cercana a esta propuesta la artista francesa Marie Jeanne Hoffenbach, en su vitrina con objetos *La vie secrète d'une vieille dame indigne...* (1975), propone a la mujer como sujeto histórico, los objetos a diferencia del *ready made*, no se vacían de su sentido sino por el contrario se ordenan jerárquicamente en tres niveles para contar la historia desde su arqueología, cuyo relato es la historia privada de esta mujer de fines del siglo XIX.

La argentina Liliana Porter (1941) está en el límite de lo conceptual y lo objetual, en su collage *Alice VI* (1991) hay un énfasis en lo sensible de su infancia, que se da a entender desde el cuento clásico infantil *Alicia en el país de las maravillas* no como una ilustración o en la nostalgia del recuerdo, sino en la relación presente con su oficio, denotado en el uso de pinceles en el collage.

Encontramos a un grupo de artistas que alejadas de la pintura tradicional encuentran nuevas técnicas de expresión. Con los mínimos recursos Jacqueline Dauriac (1945), quien posteriormente derivará a la fotografía, nos presenta *Por l'amour de Marie-France* (1975), un trabajo plástico cercano a la pintura por el soporte, pero ha utilizado la técnica del calco para producir las imágenes de un cuerpo femenino sobre la tela, que aparece solapado por transparencias, a modo de capas, que juegan con la percepción visual del espectador.

La portuguesa Lourdes Castro (1930) innova en el grabado proponiendo en su obra

s/t (ca.1965-1975) el problema de la representación y la desmaterialización del signo en la sombra, pues recorta el perfil de un cuerpo masculino que fuma. Superficie sobre superficie resulta de la proyección de una silueta sobre plexiglás, cuya transparencia fusiona la silueta por color y corte, generando un efecto donde no existe separación entre luz y sombra. La artista española Marisa González (1943) investiga esta simbiosis de arte y técnica, en la década del setenta. Los lenguajes y herramientas que le ofrecen los papeles emulsionados le permiten transferir fotografías a papel Thermofax con la ayuda de una fotocopidora de acetatos reciclada, que pertenecía a la National Gallery of Art de Washington. *¿A dónde?* (1976) es parte de los retratos con temas sobre la violencia hacia las mujeres, preocupación que surgió realizando sus estudios en el Corcoran School of Art, donde se relacionó con la artista feminista Mary Beth Edelson.

Nieves Torralba (1964) utilizará la holografía como medio, esta permite reproducir imágenes tridimensionales en el plano. La técnica del holograma usa los colores luz o colores espectrales, susceptibles de variación. El holograma *Reflexión de 2da etapa* (1989) pone en cuestión una forma orgánica en gestación, que por el efecto visual genera cierta sensación fantasmagórica de un embrión, entendido este como principio de la vida.

En la escultura, la obra de la finlandesa Nina Terno (1935), *Riisuutuva /Acto femenino*, se asemeja a la obra de Alberto Giacometti, por el uso de la superficie áspera del bronce y el estiramiento del cuerpo femenino. En oposición por materialidad, la escultura de la chilena Ximena Rodríguez (1943), *Naturaleza fecunda*

(1978-79), propone un volumen escultórico en donde percibimos un vientre femenino, orgánico y totémico en madera. Mucho más figurativo y clásico en su modo de representación, el volumen a modo de relieve de Lucía Waiser (1940), *Dos en una* (1992), nos retrotrae a los frisos griegos, estableciendo la diferencia con el desnudo masculino clásico.

Dos artistas chilenas están convocadas a dialogar en este eje: Andrea Jösh (1973), su trabajo *Autorretrato* pone en el espacio una secuencia de imágenes a modo de vestigios arqueológicos. Desde lo público, en cambio Rosa Velasco (1951), en su “trabajo-acción” encarna “lo personal es político”. Su obra se convirtió en un documento sobre la trayectoria de un deseo personal de repatriación de un Moai. Este fue sacado de la isla para ser regalado al presidente Carlos Ibáñez del Campo (1952-1954), llegando posteriormente a las manos de un anticuario en Argentina. Regresarle a la comunidad Rapa-nui se convirtió en la primera acción de arte relacional, en donde la artista en su acción interactúa con la historia, la cultura y la sociedad. La obra *Lleno de vacío* (2006) es entonces el vestigio de la acción, la ausencia del Moai que fue devuelto a la Isla de Pascua, cuyo contenedor viajero cobijó en su molde la escultura pétrea.

Quinto eje: compañeras de ruta

Este eje está en relación con el estudio de la colección y señala aquellas artistas que fueron y son compañeras en el término artístico, político y filial, que solidarizaron en conjunto con sus compañeros en los distintos momentos de constitución del museo, y tiene como objetivo contextualizar una época, en que la lucha artís-

tico-social y política era un objetivo de vida que se trasladaba desde lo privado a lo público. En este apartado no hay ningún afán de desmerecer el trabajo de las artistas en relación con el de sus compañeros, sino establecer los hilos que dan origen a la colección y sus donaciones.

De las parejas que solidarizaron durante el primer momento del museo se encuentra la obra de la artista Amalia Avía (1930- 2011), *El metro* (1962), pintura que trabaja la figuración en oposición al informalismo matérico de Lucio Muñoz (1929-1998). La artista cubana Lesbia Vent Dumois (1932), mencionada anteriormente, también responde a este eje, pues ella donó junto a su profesor de grabado y después marido Carmelo González (1920-1990). Otra de las parejas fundacionales de la colección y disímiles en su quehacer artístico fue la artista norteamericana Ángela Von Neuman (1928), que presenta un trabajo colorido e ingenuo, *Mariposa Azul* (1971), distinto al de su marido, el pintor cubano-norteamericano John Ulbrich (1926-2006).

De la colección proveniente de los Museos de la Resistencia encontramos en España a Juana Francés (1924-1990), quien a pesar de pertenecer al grupo El Paso y tener de pareja al escultor Pablo Serrano (1908-1985) mantuvo en su quehacer pictórico su sello personal como lo vemos en su trabajo *Composición* (1975). Con un lenguaje intimista y femenino en su factura, el *Collage s/t* (1974) de María Girona (1923) tiene en común con el trabajo de su marido solo el encuentro en el Grups Els Vuit, pues el artista Albert Rafols Casamada (1923) posteriormente derivará hacia la abstracción y la literatura.

La argentina Delia Cugat (1930) formula una obra que se aleja de la estética panfletaria, como lo podemos apreciar en el grabado s/t

(1974), quien junto a su marido Sergio Camporeale y sus amigos Daniel Zelaya y Pablo Obelar donaran obras al museo.

El collage de apariencia ingenua *Pinochet* (1976) realizado en trozos de tela por Lou Laurin Lam (1934), donado en Suecia, nos presenta un posible itinerario junto a Wifredo Lam (1902-1982), quien donó un dibujo en Francia dos años antes que su segunda esposa.

Sexto eje: del cuerpo físico al cuerpo hablado

Del cuerpo físico al cuerpo hablado pone de manifiesto la problemática y la evolución del feminismo como razón de lucha política de un grupo que tuvo en sus inicios una cohesión definida desde el esencialismo del sexo femenino, ya sea desde el feminismo de la igualdad, el feminismo de la diferencia, o aquel que desde la potencia política de la paradoja proclamó “la necesidad de aceptar y al mismo tiempo rechazar la diferencia sexual” (Joan Scott)²¹. Discurso que desde las artes fue recogido en la toma de conciencia de los setenta con el fin de “descolonizar el cuerpo femenino de la construcción masculina²²”. Esta postura tuvo como estrategias visuales el cuerpo, que se transformó en un emblema metafórico del poder de independencia y de la libertad, la “biología es destino²³”, en obras como las realizadas por Judy Chicago o Nancy Spero, por nombrar algunas.

21 Scott, Joan Wallach, *Only Paradoxes to Offer. French Feminists and the Rights of Man*. Cambridge: Harvard University Press, 1996.

22 Villegas Gladys, “El arte feminista”, artículo publicado en la Revista Quadro, Universidad Veracruzana. Abril-junio 2003.

23 Lippard, Lucy. “Sweeping Exchanges”: The Contribution of Feminist Art of the 1970's en *Art Journal* No. 39, Fall/Winter 1980.

El paso al cuerpo hablado es el debate sobre el sujeto que hace desaparecer la categoría unificada de mujer, propia de las feministas de los noventa. Judith Butler problematiza las relaciones de poder y su naturalización en las formas de identidad donde “las reglas y prácticas constituyen al sujeto, lo constituyen de manera tal que la identidad (género) parece ser una sustancia permanente y original²⁴”; es decir, los géneros son efecto de un discurso de identidad, en el que la palabra tiene un poder instituyente (performático). Desde este discurso la práctica artística postfeminista se aventura en los problemas de identidad, donde el cuerpo es “producto de todos los efectos normativos, las relaciones sociales, las redes de poder, el cuerpo como expresión de todas aquellas estrategias que determinan nuestro placer y sufrimiento²⁵”.

Fueron pocas las artistas donantes que realizaron un trabajo artístico explícitamente desde el activismo feminista, capaces de ejemplificar la travesía “del cuerpo físico” a la manera de las artistas norteamericanas, donde fuese posible reconocer a simple vista las estrategias visuales sin tener el antecedente biográfico de su obra.

La artista Waltraud Lehner (Austria 1940) cambió su nombre a VALIE EXPORT en 1967, saliendo a la escena pública como una marca registrada en un cartel publicitario “Valie Export-Smart Export”. Su trabajo tiene como constante destruir la imagen de la mujer como objeto y el cuestionamiento de la identidad, problemática que se adelanta a los plantea-

mientos postfeministas de los años noventa. El dibujo titulado *Natur* (1974) se vincula con la obra *The Pencil of Nature* realizada entre 1970 y 1979 y cita el primer libro de fotografía publicado en 1844-1846 por Fox Talbot; con este trabajo establece primero su relación con la fotografía y el cine, y luego su preocupación constante en la construcción de la identidad, pregunta que deja abierta en la palabra naturaleza, que es escrita por una mano con dedos de pluma, donde se proyecta la acción de la palabra en la edificación del género.

La polaca Natalia Lach-Lachowicz (1937), cuyo apodo es Natalia LL, artista cercana en sus inicios al arte conceptual polaco, desarrolló en la década de los setenta una secuencia fotográfica acerca de actividades cotidianas y banales (como proferir palabras, descansar, comer, tener sexo, etc.), secuencia que llamó *El arte del consumidor*²⁶, cuyo objetivo fue investigar lo relativo a la capacidad del signo, obra que posteriormente fue interpretada como impulsora del arte feminista en Polonia. La secuencia del tríptico *Morfhemde* (1974) nos retrotrae a la estrategia visual de la secuencia con la que podemos registrar la transformación de una forma, en este caso en el dibujo, siempre manteniendo en su aspecto lo esencial su identidad formal.

La española Eugenia Balcells (1943) fue una de las pioneras del cine experimental en los setenta en España, ha realizado películas e instalaciones que apuntan principalmente a criticar a los medios de comunicación y su rol en la cultura de masas y la sociedad de consumo. De su periodo inicial entre Estados Unidos y España es el fo-

24 Butler, Judith. *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Editorial Paidós Ibérica, 2007.

25 Collados, Ana María. *Perspectivas femeninas del arte actual*, artículo de Ciudad de Mujeres. Sitio <http://www.ciudaddemujeres.com> visitado el 24/07/2014.

26 Jakubowska Agata, *The Attractive Banality of Natalia LL's "Consumer Art" (1972-1975)*.

tograma *The End* (1977), rectángulo de la pantalla grande junto a las iniciales WB (Warner Brothers). En este recorte irónicamente plantea el estereotipo “y vivieron felices” del cine norteamericano, sueño de felicidad que termina en el éxito sentimental (matrimonio) y económico, cuya promesa es el mañana. Este fotograma es parte del audiovisual de ocho minutos realizado ese mismo año como consecuencia de la instalación *RE-PRIZE*, formado por una serie de fotogramas con la música y finales de películas comerciales del cine norteamericano.

Yoko Ono (1933) ha sido protagonista de las vanguardias de los años sesenta y setenta del arte conceptual y el movimiento Fluxus, exploradora de todos los lenguajes expresivos, performance, poesía, películas, grabaciones, prensa, música, entre otros. Su fin ha sido siempre el diálogo con el espectador, diálogo que le permite hacer reflexionar al otro en la acción, en las distintas contingencias que propone. En los sesenta Yoko realiza la performance *Cut Piece*, con la que se inicia su temprana afirmación feminista. Esta acción consistía en pedirle al público que cortara un trozo de su ropa con una tijera y se lo llevaran. Este acto hacía referencia a la violación y la opresión sufrida por las mujeres.

La instalación *Play it by Trust*, *Juega en confianza*, fue presentada en Londres en 1966, consistía en “seis sets de dos sillas y una mesa, cada una inspirada en modelos del mobiliario creados por Josef Hoffmann, el arquitecto y diseñador vienés de principio del siglo XX. Sillas y mesas están pintadas de blanco y en la superficie de la mesa está incorporado un tablero de ajedrez con todas sus casillas blancas, las que se diferencian entre sí por la altura”. De esta instalación solo tenemos un set que fue parte de la exposición realizada en Chile en 1997 en el Museo de Arte

Contemporáneo y el Museo Salvador Allende y que fue donada después de la exhibición.

*Play it by Trust*²⁷ representa en el ajedrez una manera de citar el mundo, una alegoría a la vida, donde la lucha por el poder se encuentra sublimada por las reglas y el ordenamiento que establece el juego, el que solo es posible si se genera la comunicación y la confianza entre los contendores. Juega en confianza es una propuesta en esta exposición a la tolerancia sexo-género, a la comunicación heterosexual, bisexual, homosexual, a la transversalidad del poder y finalmente a la paz.

He querido vincular a Gabriela Rivera a este eje (1977) con el registro fotográfico de su trabajo *Presentación personal* (2006), porque evidencia el tránsito del feminismo artístico, desde el cuerpo físico al cuerpo hablado. Primero recogiendo la estrategia de las artistas feministas de los años ochenta con la puesta en escena del cuerpo para instalar desde ahí su crítica, no obstante, no es tan solo juzgar el cuerpo ajeno por su apariencia física, que crea una serie de pautas que establecen y regulan nuestra presentación pública, como lo señala la artista²⁸. Hay en estos retratos de cruda carne sobre el rostro, un planteamiento de la identidad donde no es posible la performatividad sexo-género, porque no se puede constituir la materialidad de ese rostro bajo ningún imperativo, reflexión que la aleja del ámbito esencialista inicial sobre la mujer, pues en su rostro no hay posibilidad de pertenencia.

27 Rico Lacasa, Pablo. *En Trance- Ex it: dos puertas para la esperanza*, en catálogo *En Trance- Ex it*, Yoko Ono, 1997.

28 Mujer, arte y compromiso, visibilizando la solidaridad de las artistas del mundo, Museo de la Solidaridad Salvador Allende, Julio del 2009.

La exposición *Mujer, Arte y compromiso* realizada en el Museo de la Solidaridad Salvador Allende afirma una postura curatorial que va más allá de los mensajes estéticos, políticos y solidarios implícitos y explícitos de quienes participaron e hicieron posible la colección. La visibilización de las artistas y su lectura en los distintos ejes evidenció en el 2009 aspectos simbólicos y materiales del sistema sexo-género que el relato de la “vía chilena al socialismo” había subsumido junto con la dictadura militar y posteriormente con el regreso a la democracia, que eran considerar dos dimensiones de la producción simbólica/material: lo ontogénico y lo filogenético. El primer concepto entendido como aquello que produce efectos de sujeto individual y el segundo concepto como aquello que produce efectos en la subjetividad colectiva en la historia de la especie.²⁹

En ese sentido, me sumo a las palabras de Kemy Oyarzún en respuesta a la interrogante ¿importa el sexo de quienes producen las simbólicas? Siempre importa. “Importa afectar las macro y micropolíticas discursivas aumentando el acceso de la mujer como productora, como sujeto generador de políticas, de formas, de medios y de nuevas tecnologías de comunicación”.³⁰

29 “Desnaturalizar las diferencias: sexo, cultura, poder”, en *Escrituras de la diferencia sexual*, Raquel Olea, comp. Santiago: LOM, 2000, pág. 271.

30 *Ibid.* pág. 272.

BIBLIOGRAFÍA

- BENHABIB, SEYLA Y CORNELLA, DRUCILLA (1990). “Feminismo y Marx”. *Teoría feminista y teoría crítica*. Valencia: Ediciones Alfons el Magnànim, Institució Valenciana d'Estudis i Investigació, Colección Política y Sociedad No. 3.
- BOURGEOIS, LOUISE (2002). ¿Tiene el arte un género? En *Destrucción del padre/ reconstrucción del padre: Escritos y entrevistas 1923-1997*. Madrid: Editorial Síntesis.
- BUTLER, JUDITH (2007). El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad. Barcelona: Paidós.
- LAMAS, MARTA (1996). Variaciones sobre sexo y género: Beauvoir, Wittig y Foucault. En *El género, la construcción cultural* (303-325). México: MAP.
- OLEA, RAQUEL (2000). Desnaturalizar las diferencias: sexo, cultura y poder. En *Escrituras de la diferencia sexual* (267-284). Santiago, Chile: LOM.
- ORTIZ POZO, ANÍBAL (2008). Testimonio: una expresión artística valiente e insobornable. En *Cien años todos los sueños 1908-2008* (282-302). República Bolivariana de Venezuela: Ministerio del Poder popular para las comunicaciones.
- SCOTT, JOAN W. (1988). Igualdad versus la diferencia: los usos de la teoría postestructuralista. *Debate feminista*, 5, 85-104.
- ZERÁN, FARIDE (2012). Carmen Waugh: la vida por el arte. Santiago de Chile: Lumen.
- ZERILLI, LINDA (2008). El feminismo y el abismo de la libertad. México: FCE.
- Catálogo Museo de la Solidaridad. Donación de los artistas del mundo al gobierno popular de Chile. Instituto de Arte Latinoamericano, Universidad de Chile, Santiago de Chile, 1972.
- Catálogo Selección de fondos para el Museo de la Solidaridad Salvador Allende, Salas de exposiciones del Ateneo Mercantil, Generalitat Valenciana, 1991.
- Catálogo Obras seleccionadas MSSA colección extranjera, Editorial Antártica, Santiago de Chile, 1994.
- Catálogo Traed semillas blancas, muestra de artistas catalanes del MSSA, Ocho libro editores, Santiago de Chile, 1995.
- Catálogo Museo de la Solidaridad Salvador Allende, Ocho libros editores, Santiago de Chile, 2006.
- Catálogo Homenaje y memoria Centenario Salvador Allende, SEACEX, Santiago de Chile, 2008.
- Catálogo *Mujer Arte y Compromiso*, visibilizando la solidaridad de las artistas del mundo. Museo de la Solidaridad Salvador Allende, Santiago de Chile, 2009.
- Catálogo *Fraternidad Arte y Política 1971-1973*, Santiago de Chile, 2013.
- Catálogo *Yoko Ono en Trance* Ex it, Generalitat Valenciana, 1992.
- Documento emitido por Casa de las Américas, diciembre de 1975, año del Primer Congreso, firmado por Miria Contreras. Archivo MSSA.

Cómo hacer exposiciones feministas hoy

Rodrigo Ignacio Cortés Muñoz

Abogado

PRIMERO. Notas previas que sirven de base y contexto a lo que se propone

a. Sobre la herramienta conceptual que se utiliza

1. En lo que sigue no se propone un modo de exhibir una exposición sino de leer una ya instalada. La calificación de “feminista” adjetivaría, accediendo el término al “cómo” más que al gesto de “exponer”, un modo que intenciona la visibilización de la mujer, desnaturalizando su situación en la sociedad. Por “desnaturalizar” se alude a la posibilidad de dar cuenta de que determinadas formas de ver a la mujer en realidad corresponden a sentidos sedimentados y legitimados, sin que tales concepciones se afinquen en verdad ontologizada, procediendo, entonces, la desinstalación de ese sentido.
2. Es decir, existiría un primer orden de realidad en el que la dinámica colectiva concurre a construir un concepto de mujer, y un segundo orden de realidad que contribuye mediante su práctica deliberada a dar cimiento a ese gesto intersubjetivo, y que sitúa, en definitiva, a la mujer en un rol y en una función, sin que exista mayor justifica-

ción que la intención por sedimentar y legitimar ese rol y función¹.

3. En lo que antecede, la teoría de la Construcción Social de la Realidad propuesta por Peter Berger y Thomas Luckmann² hace de eje. Y los términos “sedimentación” y “legitimación” deben ser entendidos en ese contexto. Se justifica, a juicio del autor, la referencia a dicha herramental porque tal permite, por una parte, el develamiento de una verdad sin mayor correspondencia fáctica; y, por otra, la posibilidad de cuestionar la justificación a dicha noción intersubjetiva, que no es más que la habituación de una conducta colectiva.
4. Lo que se propondrá hacia el final del texto es que la forma de hacer exposiciones feministas podría consistir en leer e interpretar desde la categoría feminista exhibiciones y relatos ya situados, sin que la intencionalidad original del autor o la verdad que subyace al relato sea relevante al tiempo de leer la exposición. En tal sentido, el *cómo hacer*

1 Sobre este punto se evidenciará la discusión que existe entre el feminismo de Catherine Mackinnon y Angela P. Harris.

2 BERGER, Peter; LUCKMANN, Thomas. “La construcción social de la realidad”. Amorrortu Editores. Buenos Aires. 2001.

exposiciones feministas hoy se respondería desde la posibilidad de insertar un sentido que tiene precisamente una intencionalidad desnaturalizadora de un rol de subyugación bajo el que se sitúa a la mujer. La forma de hacer exposiciones feministas consistiría entonces en un mecanismo de sentido que intentaría subvertir nociones intersubjetivas ya legitimadas.

5. Es cierto que esa exposición feminista o ese modo de hacer exposiciones feministas carecerá de un contenido determinado y será siempre reactiva. Sin embargo se defenderá la opción, considerando que es esa la forma que permite de manera eficaz develar que nociones instaladas sobre el rol de la mujer no son verdades ontologizadas, sino que tales conceptos responden a dinámicas de habituación social.
6. Es decir, que esa es la forma de hacer exposición feminista, desde el momento en que se dirige a evidenciar a la mujer fuera de su rol y función masculinizada.

b. Sobre la noción de verdad y sentido

1. La exposición feminista en los términos que se propone desconsidera la noción de verdad y sentido que existiría en los relatos y secuencias estéticas que interpreta. Es decir, no habría desde esta categoría una *real* intención en contraposición al sentido aplicado al relato que se interpreta. Ello en la línea con el postulado que defiende un “divorcio entre la intención del autor y el significado del texto”³ como una opera-

ción no solo optativa o legítima de quien emprende una labor de fijación de sentido, sino como una ajustada al gesto de elucidar el alcance de un texto o signo determinado. Es decir, esa sería la forma correcta al tiempo de interpretar: desconsiderar la intencionalidad *original*.

2. ¿Por qué?

La forma de hacer exposiciones feministas reconoce en el sentido imperante o en las nociones intersubjetivas actuales, sedimentaciones que tienen que ver con prácticas en las que existe, como contenido, un rol secundario de la mujer. V. gr. el actual artículo 128 del Código Civil reza lo que indica:

Art. 128. Cuando un matrimonio haya sido disuelto o declarado nulo, la mujer que está embarazada no podrá pasar a otras nupcias antes del parto, o (no habiendo señales de preñez) antes de cumplirse los doscientos setenta días subsiguientes a la disolución o declaración de nulidad.

La norma que se cita es articulado vigente en el ordenamiento chileno. La norma implica legitimar la injerencia del Estado en la deliberación sexual de la mujer, y la jerarquización normativa de bienes sociales por sobre la autodeterminación de esa mujer. En tal sentido, por ejemplo, el hecho de que se esgrima que el concepto de familia cristiano-occidental sea un principio formativo del Código Civil que, además, encuentra consistencia con nuestra actual regulación constitucional, afinca aún con mayor vigor la función

3 VASKES SANTCHES, Irina. “La Axiomática Estética: Reconstrucción”. En Ideas y Valores n° 134, Agosto, 2007, Bogotá, Colombia. Pg. 5.

que la mujer tiene desde la regla y en la estructura del Derecho. En esa posibilidad, la consideración del sentido original que el Derecho tenga resulta irrelevante frente al hecho cierto que de la norma en cuestión se deriva un tratamiento invisibilizador de la mujer.

En este sentido,

“Así, si la moral es un complejo de normas o valores de un tipo específico, entonces resulta obvio argumentar lo siguiente: la penetración comprensiva del fundamento de la validez de estas normas o valores lleva forzosamente a reconocer dicha validez; pues precisamente no es posible que se penetre comprensivamente de entrada la validez, pero que luego no se la reconozca; uno no puede sustraerse a su propia penetración comprensiva; quien así obra, lo haría en contra de su mejor entender”⁴.

Con Luhmann, y desde su propuesta sistémica, se argumenta que el respeto por la originalidad autoral formaría, como norma de procedimiento, parte de ese conjunto de valores que se hace necesario desconsiderar, en la medida que la inclusión autoral implica, como gesto de interpretación, convalidar intersubjetividades sobre las que tal se construye y que son subyugantes de la mujer.

3. El uso de la propuesta sistémica resulta complementaria a la propuesta de Berger y Luhmann. Si con la Teoría de la Construcción Social de la Realidad es posible reconocer que no existirían verdades ontologizadas, con

Luhmann podemos esgrimir que:

“no hay sentido fuera de los sistemas que lo utilizan y reproducen como *Médium* [...] El sentido es, entonces, un *Médium*: algo que no se ve, una cantidad indeterminada de posibilidades, que solo pueden ser percibidas en la selección específica que ocurre en un momento dado”.⁵

4. En ese entendimiento complementario, las nociones de verdad y sentido serían siempre resultado de procesos de habituación sistémicos, sin mayor validez que su contexto y afectas a las dinámicas de diferenciación funcional. Sobre ese panorama, la categoría feminista implicaría una irritación que podría generar, en tanto entorno del sistema masculinizado, un efecto en su interior.
5. Es decir: (i) La desconsideración del sentido original del autor se impone porque tal gesto implicaría validar las reglas que sirven de contexto a esa intencionalidad; (ii) Desde lo que se propone, por ejemplo, el Derecho concibe roles y funciones, siendo tales conceptos esenciales en el contenido de la comunicación que se da al interior del sistema social. Y cualquier referencia de convalidación a esa estructura reglamentaria implica su aceptación; (iii) Se puede sostener que un Sistema Social que contiene normas como el artículo 128 del Código Civil relega a la mujer, y cualquier intencionalidad que se expida desde ese contexto, sin justificar su resistencia al mismo, lo acepta; (iv) En esa perspectiva, el gesto de exponer de manera feminista, en los términos expuestos, sobre

4 LUHMANN, Niklas. “Sociología de la Moral”. En *La Moral de la Sociedad*. Edit. Trotta. Madrid, 2013. Pg. 57.

5 RODRÍGUEZ MANSILLA, Darío; TORRES NAFARRATE, Javier. *Introducción a la Teoría de la sociedad de Niklas Luhmann*. Edit. Herder. Ciudad México. 2008. Pg. 55.

lecturas y relatos ya instalados, justifica el que la subjetividad del autor sea un elemento secundario en el análisis y la deslealtad a esa intencionalidad encuentre asidero en justificaciones normativas; (v) La categoría feminista, desde Luhmann, sería una irritación al Sistema Social Masculino y que se caracteriza como aquel en cuyas comunicaciones la mujer tiene un rol y una función secundaria al hombre.

6. Con Berger, Luckmann y Luhmann podemos sostener, también, que la verdad, entendida como correspondencia, es siempre funcional a la diferenciación que el sistema busca frente a su entorno. Se trata en definitiva de una estrategia, justificándose, nuevamente, su desconsideración al tiempo de interpretar y proponer sentidos desde obras y relatos determinados. Así por ejemplo, se sostendrá más adelante, desde el contenido que exhibe un cuadro de Elmina Moisan un sentido o interpretación, siendo irrelevante si tal existió o no en la psiquis de la autora, o si ella se encontraba en realidad consciente de la lectura que se propone. La obra en cuestión y la situación de la autora se interpretan desde una categoría y con un fin determinado, el feminista. Cualquier objeción de procedimiento recibirá como respuesta que tal la objeción se vuelve convalidación del contexto desde el que se la emite y que considera al artículo 128 del Código Civil como una norma válida. Y en segundo término, que las nociones de verdad sobre la fidelidad a la historia del cuadro en cuestión, en rigor, son planteamientos siempre sedimentados, funcionales, nuevamente, a la validez normativa del contexto desde donde se emiten.

c. Sobre la categoría feminista que se utiliza

1. En “Race and Essentialism in Feminist Legal Theory”⁶, Angela P. Harris comienza su exposición con dos citas. Una a Borges (Cfr. Funes el Memorioso) y la otra a la Declaración de Independencia de los Estados Unidos de Norteamérica. Contrapone luego la voz que en uno y otro caso concurren. En el de Funes se trataría de la mayor especificidad posible. De hecho, el personaje de Borges es capaz de reconstruir en su memoria un día, demorándose, al efecto, un día en tal proceder. Reemplaza números con determinados nombres propios y crea una realidad que solo tiene sentido en ese modelo. No hay generalización posible. Harris entiende, entonces, que solo la abstracción supone un espacio de reflexión. Funes sería el individuo particular carente de esa función. Por su parte, la voz impersonal de la Declaración de Independencia expresa la generalización máxima: “We, the people”. Harris se pregunta: ¿quiénes son esos “nosotros” que declaran ser las personas que subyacen a la declaración? Se trataría de una estandarización que suprime cualquier diferenciación entre los sujetos que concurren a dicho aserto. La autora luego utiliza esa confrontación para criticar la propuesta de Catherine Mackinnon, proponiendo en su reemplazo una que logre atender y evidenciar la voz y dinámica de las mujeres negras. El esencialismo de Mackinnon, en su lucha por las “mujeres”, entendiendo que el sus-

6 HARRIS, Angela P. “Race and Essentialism in Feminist Legal Theory”. Disponible en http://www2.law.columbia.edu/faculty_franke/Certification%20Readings/Harris%20Race%20and%20Essentialism.pdf. Visitado 24/07/2014.

tantivo comprende a todas las mujeres en tanto tales, ignoraría la experiencia de la mujer negra. Desde Harris, la discusión sobre el “sexo” no puede ignorar y subordinar “lo negro” de la mujer negra. Desde Harris, de nuevo, cualquier discurso de la mujer como individuo estandarizado olvida el factor racial, y se vuelve, en tal sentido, racista. Desde el momento en que la propuesta desatiende *lo negro* de la mujer-negra, se transforma en una dinámica que permite la supremacía de la mujer blanca utilizándola a la mujer blanca, como gozne de cualquier análisis.

En una cita a pie, Harris trae a colación el siguiente texto:

“That man over there says women need to be helped into carriages, and lifted over ditches and to have the best place everywhere. Nobody ever helps me into carriages, or over mud puddles, or gives me any best place! And ain’t I a woman? Look at me! Look at my arm! I have ploughed and planted, and gathered into barns, and no man could hear me! And ain’t I a woman? I could work as much and eat as much as a man, when I could get it and bear the lash as well. And ain’t I a woman? I have borne thirteen children, and seen them most all sold off to slavery, and when I cried out with my mother’s grief, none but Jesus heard me! And ain’t I a woman?”⁷

7 “Ese hombre ahí sentado, dice que las mujeres necesitan ser ayudadas en los carruajes, y asistidas sobre las imperfecciones del camino, y tener los mejores lugares siempre. Sin embargo, nadie me ha ayudado a mí a sentarme en un carruaje, o asistido cuando camino en las calles de barro o me ha dado su mejor lugar. Y ¿no soy yo una mujer? Mírenme. Mire mi brazo. He arado la tierra y plantado los campos y trabajado en los graneros, y nunca un solo hombre me ha escuchado. Y ¿no soy yo una mujer? Yo puedo trabajar y comer tanto como un hombre cuando así tengo la posibilidad y enfrentar el látigo, también. Y ¿no soy yo una mujer? He dado a luz a trece hijos,

La referencia, según Harris, evidencia su tesis, i.e. la exigencia de que el movimiento feminista permita múltiples conciencias y discursos de liberación. El proyecto de Mackinnon al proponer una idea de mujer como modelo desde donde discernir las hipótesis de opresión silencia las múltiples y diferentes formas de opresión a que las mujeres no blancas se encuentran afectas.

Al analizar la propuesta de Mackinnon, Harris:

(i) La califica de “monolítica” desde el momento en que esencializa el concepto “feminista”. (ii) La califica de “pasiva” o “victimizada”. Y en tal sentido pareciera desde Harris que Mackinnon ya al tiempo de proponer su idea concede un punto al “patriarcado”. (iii) La califica de “racista” pues en todo momento su propuesta utiliza el modelo de la mujer blanca como paradigma de la mujer, silenciando cualquier tipo de particularidad, y subordinando sin base alguna el concepto de raza al de género. Harris sostiene como argumento de la imposibilidad de subordinar el concepto de raza al de género, el hecho de que la violación sistemática de mujeres negras por hombres blancos determina una forma específica de ser mujer-negra frente a la mujer-blanca cómplice. Sostiene así, que esa convalidación social, en la que se incluye a la mujer blanca, impide cualquier posibilidad de argumentar desde el género de mujeres, y propone un concepto único de mujer que atiende a la particularidad que *lo negro* implica en *lo mujer*, no ya

y casi todos han sido vendidos como esclavos. Y cuando me pongo a gritar con el dolor de mi madre, nadie sino Jesús me escucha. Y ¿no soy yo una mujer?” (la traducción es nuestra).

como un accidente o una diferencia sino como un elemento esencial en lo mujer de la mujer-negra.

La autora citada, en definitiva, sostiene que las mujere-negras pueden aportar al debate feminista una visión distinta de la mujer y de la forma del gesto liberador, el que se caracterizaría por tres factores: (i) Un feminismo que se erige desde la concepción de un sujeto que es capaz de reconocer en sí una individualidad múltiple que no se agota en una forma determinada. Es decir, que el sexo del que participa resulta una variable a considerar dentro de la multiplicidad de especificidades que lo constituyen; (ii) la posibilidad de reconocer que las diferencias de un sujeto tienen base relacional y que no constituyen al individuo sino en su dinámica colectiva, cuestión que resulta una mera funcionalidad; y (iii) que la posibilidad de reconocer elementos transversales a las mujeres dependen de gestos activos y participativos de las propias mujeres, y que tal no puede ceñirse a la constatación de una asimetría pasiva o victimizada.

2. Por qué elegir el feminismo de Harris. Tal como se ha expuesto, la posibilidad de desarrollar una exposición feminista dice relación con un gesto interpretativo de una realidad, sea esta un texto o una obra de arte, que se entiende subyugante. Y no con la opción por proponer un contenido estético feminista por medio de una exposición. La opción se justifica en la necesidad por dar cuenta de un sentido distinto al que intersubjetivamente imperaría y que da cuenta de ese gesto subyugador. En tal medida, el feminismo de

Harris permite tomar consciencia de las múltiples formas de opresión. Se trata de una categoría versátil, que se desentien- de de modelos abstractos. Por el contra- rio, Harris llama a despertar y reaccionar frente a cualquier mecanismo subyugador, de modo que el individuo en su especifici- dad será siempre legítimo por sobre cual- quier consideración estandarizada. Por lo mismo, la mirada que Harris tiene acerca del esencialismo feminista y su propues- ta forman parte medular de la categoría que se intenciona como gesto de análisis. Ello significa que se *leerá* desde un sesgo. Buscando siempre identificar la hipótesis de opresión, evidenciándola e intentando su liberación. Las relaciones que se pro- pongan, las aseveraciones de sentido que se esgriman desde un relato o una obra, deberán buscar dar cuenta de lo anterior: qué realidad de opresión evidencian.

SEGUNDO. Un ejemplo de análisis

a. Dos lugares comunes iniciales

1. El primero. En el tránsito que pudiera seguir cualquier espectador del Museo Nacional de Bellas Artes, en el segundo piso y en el ala asignada a la “Colección Permanente”, a ese individuo que recorre se le propone un relato estético, que dice relación con una historia determinada, y que puede encon- trarse justificada en antecedentes de facto y relaciones efectivas ya sea por la data de los cuadros o sus autores o por las relaciones de estilo entre ellos. Eso puede ser cierto, sin embargo, no es esa la dimensión de sentido que desde este texto se entiende pertinente.

Se sostiene que la secuencia específica de las obras daría cuenta de un sentido. El modo como uno y otro cuadro se ven desde distintas posiciones también enseña un relato. La relación no necesariamente ordenada entre todos implica un contenido. Desde el Museo Nacional de Bellas Artes se dice algo desde esa espacialidad, considerando además que ese lugar desde la estadualidad que le respalda comunica con fuerza de verdad, al menos formal. De ahí que la facultad de imperio se reserve de manera estricta al Estado excluyendo a cualquier otro pretendiente sobre su ejercicio. Es decir, el sentido que se podría leer desde la exposición presente en el Museo Nacional de Bellas Artes no solo comunica un sentido sino que lo hace con una jerarquía determinada.

Si se considera lo anterior, cuando lo que se analiza es una colección permanente en la que se intenta evidenciar la fundación de la pintura chilena, esa jerarquía no solo es formal, sino estructural. Se propone de manera cierta y con el vigor que implica la estadualidad, decir algo sobre Chile.

2. Sin duda es un lugar común acometer en contra de *La Perla del Mercader* sobre todo en el contexto del presente foro. La crítica que el cuadro habría recibido en Europa evidencia un gesto. Ahora bien, se intentará instalar una relación “feminista” entre la obra citada, *Interior* de Elmina Moisan y *Niño Enfermo* de Pedro Lira. Esa relación entre las obras considera que, y de manera acertada, las tres forman parte de lo que podría denominarse el guión curatorial del Museo Nacional de Bellas Artes. El acierto está dado no solo porque se le propone al espectador que transcurra

por esas obras, sino por la situación espacial específica en el que tales obras se encuentran. Esa espacialidad, se puede sostener, es indicativa de un sentido determinado.

b. Del sentido feminista que se propone

1. Analizar de manera crítica *La perla del mercader* sería, de nuevo, un lugar común, considerando que esa tarea ya ha sido acometida. Y ese despliegue no sería necesariamente feminista. La idea, desde el texto que se desarrolla, es intentar encontrar un sentido en el que esa propuesta se inserta y, entonces, confrontarla desde la herramental con que se emprende el análisis.
2. A mayor abundamiento, el análisis crítico de *La perla* no sería necesariamente feminista porque desde lo que se propone, la categoría debe intentar develar verdades intersubjetivas, acometer en contra de ellas y no limitarse a cuestionar gestos plásticos aislados. Es cierto que uno podría sostener que desde la pintura específica habría un ensalzamiento de la técnica que no respetaría, en términos kantianos, el hecho de que ningún individuo debe ser evaluado como medio, sino por el contrario, su dignidad moral estriba en su carácter de fin. Sin embargo, esa aseveración nada dice de manera colectiva o de la socialidad que le asienta. Solo se refiere al gesto pictórico de Valenzuela Puelma.

3. El sentido del tránsito

3.1. La primera sala.

Cuando uno ingresa a la sala entre las pinturas que enfrenta, abundan los retratos de mujeres. Vestidas a la sazón, con la mirada



Alfredo Valenzuela
 Puelma. *La perla del
 mercader* (1884). Óleo
 sobre tela 215x138 cm.
 Obra de la colección
 MNBA, exhibida
 durante 2013, en la
 exposición permanente
*Diecinueve: la
 construcción del imaginario
 pictórico en Chile.*

perdida o de lleno buscando la atención del espectador. En esa primera sala, que cronológicamente es la primera en una historia de desarrollo, la mujer resulta funcional al gesto pictórico. Se la pinta. Se la retrata con una técnica pulcra. Y ella, de manera genérica, espera paciente que ese despliegue estético se lleve a efecto. Su voluntad es condición de posibilidad de esa Sala. Si ella no hubiese consentido, la fundación de la pintura chilena habría tenido que elegir otro gesto.

En ese primer momento uno podría sostener que la mujer es un individuo que consiente para el deleite de otros. Que se inmoviliza para su retrato. Y que ese gesto tiene una incidencia social en el que el consentimiento de la mujer que asiente, o que no puede más que aceptar, es un medio para alcanzarlo. La mujer retratada diría algo del entorno de

ella. Algo *bueno*. No diría en primer término algo de ella, sino de manera incidental. Al ser retratada, esa mujer dice de su entorno, y ese entorno, entonces, dice algo de ella en términos de su pertenencia a aquel.

Cada uno de los retratos evidencia la técnica del autor. Muestran a la mujer en sus detalles. En las expresiones de agrado o cansancio de cada una. Lo que pareciera importa, es el retrato en detalle de los ojos, facciones, vestidos, joyas, la caída de los vestidos y los pliegues de la tela. Una mujer como adorno. Una mujer como signo del entorno que posibilita su retrato.

3.2. La rotonda que sigue a la primera sala

A la primera sala sigue una rotonda que busca conectar esa primera con la siguiente. Funcio-



Elmina Moisan. *Interior* (1926). Óleo sobre tela 115x90 cm. Obra de la colección MNBA, exhibida durante 2013, en la exposición permanente *Diecinueveinte: la construcción del imaginario pictórico en Chile*.

na como gozne entre uno y otro. En esta se encuentra la obra *Interior* de Elmina Moisan.

El cuadro muestra a una mujer. Sentada, lavándose los pies junto a una palangana que al parecer es de metal. La mujer está con una toalla gestualizando el secado. Hay un espejo en el que se advierte el revés de la protagonista y de manera difusa sobre el fondo, aparece un cuerpo acostado, blanco y redondo en su forma, quien podría ser otra mujer.

Resulta distintivo que el cuerpo que se nota hacia el fondo esté acostado boca abajo y desnudo. Resulta decidir el que esté boca abajo, pues esa posición no permite determinar de manera inequívoca su sexo aunque por la forma del mismo tal resulta indicativa. Ese gesto, de hecho, se diferencia del modo cómo se muestra la mujer en la prime-

ra sala. En esa primera, la mujer-funcional se demuestra sin ambages, en esta, por el contrario, fuera de ese contexto primero masculinizante, ella se reserva y la posibilidad de individualizarla supone una decisión del espectador por reconocerla allí presente. Ese reconocimiento es esencial y rompe con la intersubjetividad anterior.

En la imagen que se retrata en el espejo que aparece en el cuadro, la personaje principal aparece mirando el cuerpo recostado, cuestión que no resulta del retrato “directo”, en el que ella aparece secándose los pies. Habría una especie de paradoja visual en el que la personaje principal aparece y no aparece mirándose/la.

Se sostiene que ese cuerpo desnudo que aparece acostado podría ser el de una mujer.



Pedro Lira. *El niño enfermo* (1902). Óleo sobre tela 139x102 cm. Obra de la colección MNBA, exhibida durante 2013, en la exposición permanente *Diecinueve: la construcción del imaginario pictórico en Chile*.

Debiera ser el de una mujer. Así corresponde que sea entendido en el sentido justamente inverso del modo cómo la mujer es retratada, y funcionalizada, en la primera sala.

En el cuadro en cuestión, ninguna de las mujeres aparece mirando o posando. El espectador se sorprende invadiendo un espacio de intimidad que bajo respecto alguno aparece instalado para un retrato.

¿Por qué corresponde que sea el cuerpo desnudo de una mujer?

Se debe recordar la propuesta contenida en el presente texto. El feminismo como categoría serviría para leer exposiciones ya instaladas, y descubrir en ellas, sentidos. A fin de confrontarlos y cuestionar su validez intersubjetiva.

En este caso, la funcionalización que de la mujer se sigue de los retratos colgados en la primera sala es cuestionada por el modo cómo esas dos mujeres, las de *Interior* se relacionan. Las personajes de *Interior*, muestran cómo es que ellas, fuera del contexto

funcional, se comportan con total libertad y al margen de la funcionalización anterior. En tal sentido, la paradoja visual en el que la personaje aparece secándose y con igual naturalidad mirando el cuerpo de la mujer recostada, es decidora de la superación del sentido anterior. Uno puede considerar (de manera normativa) que la sala redonda supone no solo una cronología posterior en relación con los cuadros dispuestos en la primera sala, sino también la intención por evidenciar la confrontación de lecturas que se sigue de ese tránsito.

En la medida que ese cuerpo recostado boca abajo es el de una mujer, el sentido liberador aparece de lleno. Desde el momento en que se le reconoce como mujer, la liberación del sentido opresivo que se sigue de la primera sala se vuelve acto.

3.3. De la segunda sala

Luego de la sala redonda, el espectador ingresa a una segunda sala, de dimensiones parecidas a la primera, en el que colgados

por la izquierda del espectador que transita por ellas, están los cuadros de Pedro Lira, y por el frente de esa pared izquierda y, por la derecha del espectador que transita en el sentido sugerido, *La perla del mercader* de Valenzuela Puelma.

El primer cuadro de Lira es *El niño enfermo*. Este se encuentra dispuesto justo por la espalda de *Interior*. Espacialmente, la sala redonda que hace de gozne permite que los cuadros se cuelguen de un modo tal, que por la pared del otro lado y correspondiente a la segunda sala se disponga de otras pinturas. En esa relación están *Interior* y *El niño enfermo*.

En *El niño enfermo* vemos a dos mujeres sentadas. Una de ellas, con un niño en sus brazos. El título sugiere su enfermedad. El contexto del mismo, también. El niño pareciera dormir en el regazo de su madre, y tiene además, apoyada su cabeza en la parte que correspondería al corazón de esa madre preocupada. Tras las mujeres, y en el costado izquierdo del cuadro hay una mesa, con una vela encendida, una imagen que podría corresponder al “Sagrado Corazón de Jesús”, y en el suelo y de manera desordenada, unos zapatos de trabajo.

Ni en *El niño enfermo* ni en *Interior* el gesto masculino se halla presente. Por el contrario, es desplazado fuera de la significación pictórica. Dos mujeres en uno y otro cuadro funcionan como el contenido suficiente de la relación que se propone con las pinturas. Ahora bien, *El niño enfermo* en relación con *Interior* supone una posición sobre la masculinidad que en el segundo no estaba presente. En *El niño enfermo* la masculinidad resulta una variable que se despeja como necesaria. El niño está enfermo. Está en el regazo de su

madre. Junto a ella, otra mujer, y ese hombre, eventual, no está. Lo que hay de él son unos zapatos desordenados bajo una mesa.

Se puede sostener que en ese tránsito el espectador asiste a una progresión que busca confrontar precisamente ese sentido primero en el que la mujer era funcional a un entorno masculino. En el que la mujer significaba un estatus y posición. Tanto en *Interior* como en *El niño enfermo* la masculinidad es desplazada. Y por el contrario, se le libera, a la masculinidad, de la necesidad de soportar posiciones sociales, y se le muestra en su vulnerabilidad, i.e. en el regazo de su madre preocupada y pobre.

Desde *Interior* y *El niño enfermo* la mujer aparece como tal. Fuera del modelo que imperaba en el contexto que evidencia la primera sala. Con un mundo reservado para sí. Una mujer que aparece dual y que tiene una individualidad íntima y que vive y disfruta de manera legítima. Dos mujeres que se vuelven soporte cuestionando el rol eficaz de esa masculinidad primera.

Si ese espectador luego de transitar por *Interior* y *El niño enfermo* gira hacia su derecha, verá *La perla del mercader*.

En ella, con maestría se retrata a una mujer que está en el suelo. Cualquier descripción del cuadro pareciera abundar. La relación de sentido entre los gestos pictóricos, sin embargo, se vuelve relevante. Es decidor que el espectador tenga que girar a su derecha para observar desde allí a *La perla*. Y que en esa pintura se proponga la cosificación de una mujer. Es decidor, también, que *El niño enfermo* se encuentre enfrentando a *La perla*. Las mujeres del primer cuadro, en

tanto tales y liberadas de la masculinidad del estatus que supone la primera sala, permiten, entonces, la masculinidad (en tanto enferma y dependiente de esas mujeres). Y por el contrario, *La perla* se vuelve un discurso opuesto y opresivo, validado nada más que por la técnica del gesto pictórico.

En definitiva, es el espectador que transita quien debiera confrontar y elegir el sentido por el que decida. Lo interesante de la relación que se propone es que desde la dinámica de los cuadros y la progresión que se sugiere en las salas mencionadas se revelan sentidos sedimentados que por estar asentados en prácticas pueden ser cuestionados. En particular, la situación de la mujer se muestra en esa cronología. Y así se sostiene, se exhibirían obras que sugerirían la posibilidad de subvertir esa posición asignada. Y asimismo, se da cuenta de que esa opción por liberar a la mujer siempre se encuentra expuesta al influjo masculinizante que utiliza la cambiabilidad o la técnica como medios legitimadores de su discurso opresivo.

que las comunicaciones al interior de tales contextos se encuentran afectas a procesos de diferenciación funcional, de modo que es posible irritar, en el sentido luhmanniano, esos sistemas, generando efectos normativos en su interior.

En particular, desde la categoría feminista que especifica y reconoce las diferencias de cada individuo es posible subvertir cualquier realidad social que intente, por medios como la técnica o la cambiabilidad, suprimir legitimidades.

En particular, lo que se ha propuesto, desde la categoría feminista, consiste en advertir un sentido que surgiría de la dinámica o relación pictórica de obras que se exhiben en el Museo de Bellas Artes, y a partir de ellas, dar cuenta de la confrontación anterior.

TERCERO. Conclusión

Cómo hacer exposiciones feministas hoy

Se propone que la categoría feminista debe dirigirse de manera primordial a cuestionar sentidos opresivos, más que a generar propuestas de contenido. Esa estrategia responde a la lógica de la construcción social. En la medida que se reconozca que las verdades sociales no tienen más asidero que la habituación colectiva, todo contenido social se encuentra afecto a esa dinámica. Asimismo, si la variable de sentido es entendida sistémicamente, es posible entender

MESA 2

Representaciones
e interpretaciones:
obras y artistas

f
2013
2012

Las Bestias de las Bellas: representaciones estéticas de la monstruosidad en la obra de Lavinia Fontana, Remedios Varo y Leonora Carrington

Carla Cristina Garcia

Pontificia Universidade Católica de São Paulo

Introducción

La idea de monstruosidad atraviesa como un haz distintos momentos histórico-culturales. Cada época creó e imaginó sus propios monstruos y construyó simultáneamente compresas interpretativas que los asimilaron, en general, a la desviación, la deformación o el horror. La norma moral, política, religiosa, patriarcal, estableció los horizontes en donde sus definiciones y configuraciones históricas se asimilaron. Las leyes de la naturaleza y la ciencia instauraron los límites más allá de los cuales el exceso desbordó en monstruos y monstruosidades. Mediante ellos la historia cultural de Occidente construyó mitos y organizó sentidos para el poder o fábulas de resistencia. A partir de los monstruos es posible pensar las marcas de la diferencia bajo la forma de amenazas culturales. En sus deformidades, desviaciones, gigantismos, anomalías, abyecciones algunas formas del poder se inscriben para forjarlos, conservarlos o combatirlos. Diferentes señales materiales e inmateriales de lo monstruoso se diseminan y dispersan en el presente adoptando una variedad de velos y ropajes. La construcción del otro (el extranjero, el pobre, el refugiado) como peligroso, los inéditos procedimientos de intervención de cuerpos, las ope-

raciones radicales de exclusión, reavivan, entre otras prácticas actuales, los imaginarios de catástrofe y pánico social. En este contexto es necesario revisar los significados de las “criaturas” pero también ampliar la reflexión hacia las derivaciones y ramificaciones que estas figuras de lo anómalo imprimen sobre cuerpos, representaciones y subjetividades.

Desde la Antigüedad Clásica la hibridez sexual ha sido aludida por lo monstruoso. Por otra parte, lo femenino, calificado en muchos casos como desorden, exuberancia o desarreglo, participó reiteradamente de su régimen. “Junto a los simios y las mujeres la idea del monstruo ha ocupado un lugar desestabilizador en las grandes narrativas biológicas, tecnológicas y evolucionistas occidentales”, ha señalado Donna Haraway (1995). Estas asociaciones reclaman que los sentidos que las conforman y confirman puedan ser desanudados por lecturas deconstructivas.

Lo monstruoso, además, suele tener la connotación de prodigio, de señal. En este sentido, muestra, advierte, ostenta, interfiere, se mueve entre lo imaginario y lo real, cuestiona las formas de lo latente, interroga las huellas de lo que intenta permanecer oculto.

Como modos particulares de condensación simbólica los monstruos han suscitado y suscitan representaciones y ficciones en las distintas artes, llegando incluso a conformar géneros y tradiciones artísticas que los tienen como figuras centrales. Del mismo modo, han promovido lecturas e interpretaciones que persiguieron y persiguen descifrar los enigmas que cada cultura construye en estas figuraciones.

Pensamos que estas figuras autorizan esfuerzos de relectura que abarquen perspectivas filosóficas, antropológicas, históricas, de crítica artística y cultural.

1. La bella bestia de Lavinia Fontana

Lavinia Fontana (Bologna, 1552 - Roma, 1614) fue una pintora italiana del primer barroco, y una de las primeras mujeres en ser admitida en la Academia de Roma. La pintora adquirió fama en Bologna en sus primeros años de trabajo y esta se extendió luego por Italia. Fue conocida por sus pinturas de retratos de la clase alta boloñesa, que fueron muy bien pagados. Sus modelos se ven posando en forma natural y se destaca su maestría en la pintura de ropajes y joyas. Su *Autorretrato tocando la espineta* (1977, Academia Nazionale di San Luca, Roma) es considerado su obra maestra por algunos estudiosos.

En 1577 Lavinia Fontana se casó con el pintor Gian Paolo Zappi, de origen noble, a quien conoció en el estudio de su padre. Este fue un matrimonio fuera de lo común, ya que Paolo abandonó su carrera artística para ocuparse de las cuestiones hogareñas y el cuidado de los once niños que tuvo la pareja (de ellos solo tres sobrevivieron a su madre), mientras Lavinia mantenía a su familia con la pintura.

Paolo ayudaba también a pintar los fondos en las obras de su mujer. Un hecho realmente destacable es que Lavinia llegó a pintar desnudos femeninos y masculinos en pinturas religiosas y mitológicas de grandes formatos, algo inédito para una mujer hasta ese momento. En 1589 recibió el encargo de elaborar pinturas sacras para la iglesia del Palacio Real español, trabajo que incluía estudios de modelos desnudos. La obra, titulada *Familia Sagrada*, fue tan exitosa que motivó que contratasen a la artista en la iglesia de Santa Sabina en Roma. En 1603 Lavinia se mudó permanentemente a Roma con su familia, donde fue elegida pintora oficial de la corte del papa Clemente VIII y tuvo el mecenazgo de los Buoncompagni.

La importancia de Lavinia Fontana para la historia del arte no se da por un criterio de valoración que tenga en cuenta la innovación, pero su trabajo fue muy significativo, tanto en cantidad como en calidad. Recibió encargos públicos y privados, algo fuera de lo común para una mujer de la época, continuó pintando después de contraer matrimonio y fue la artista más productiva anterior al año 1700. Es cuestión de debate si fue ella la primera mujer en tener éxito como pintora o Sofonisba Anguissola. Hay documentadas 135 obras suyas, de estas 32 se conservan firmadas y fechadas. Lavinia fue una mujer acaudalada y utilizó parte de su fortuna en una colección de antigüedades. Su importancia fue tal que se acuñó una medalla en su honor en 1611, realizada por el escultor Felice Antonio Cassoni, que la muestra de perfil en una cara, y en la otra frente a su caballete.

Cerca de 1583 la bella Lavinia Fontana retrató a Antonia Gonsalvus, una niña, una bestia. Lleva un suntuoso vestido a la manera de las cortes de época mientras su piel está cubierta



Lavinia Fontana. *Retrato de Antonia Gonsalvus* (ca. 1595).
Óleo sobre tela, 57x46 cm.
Musée du Château de Blois

de pelos en la cara, en todo el cuerpo. Tan solo sus manos no llevan pelos. Tiene una apariencia salvaje. La niña Tognina era hija de una bella holandesa y de Petrus Gonsalvus, nacido en Tenerife y quien tenía una enfermedad de piel congénita llamada *hypertrichosis universalis*. Ha sido el primer caso registrado de esa enfermedad en el siglo XVI. Eso causó espanto y muchos comentarios. Pedro, el padre, había sido regalado al rey de Francia. En la corte fue educado, se convirtió en un cortesano que hablaba hasta el latín. Dicen que era muy inteligente pero presentado como gran curiosidad para invitados especiales.

La familia Gonsalvus ha sido retratada muchas veces. Sus cuerpos han ilustrado libros sobre monstruos así como tratados médicos. Incluso el tratado del médico boloñés Aldrovandi, donde la niña Tognina está en la tapa, como un monstruo en traje de gala. Para algunos Tognina y sus padres eran considerados maravilla, pero para otros eran ejemplos de los horrores de la naturaleza, criaturas defectuosas.

Ellos emborronaban la frontera entre el reino de los hombres y el reino animal. Esa frontera es muy nítida para el pensamiento cristiano y ha sido reforzada por Tomás de Aquino cuando reafirmó que los animales no tenían alma y las fieras peludas eran decididamente diabólicas. Expulsados del mundo humano para el mundo de las bestias o de la anomalía.

En la interpretación de Manguel (2001), Fontana, sin lugar a dudas, fue advertida sobre la bestia que iba encontrar. En la ocasión, el tema principal de las discusiones en el círculo científico de Aldrovandi, en Bolonia, eran las aberraciones de “los Gonsalvus”:

“No tenemos ningún testigo del primer encuentro entre las dos: Fontana entrando en la habitación suntuosa, Tognina empujada por los cortesanos lascivos que sonreían disimuladamente, ávidos por mostrar su preciosa presa a la celebridad visitante, o del encuentro de los ojos de las dos, las primeras palabras cautelosas” (Manguel, 2001: 135).

No obstante, para este autor, tenemos un lado de la historia:

“El retrato de Tognina hecho por Fontana, la tabla en la cual las cerdas del pincel de Fontana reprodujeran las cerdas del pelo de Tognina, y donde los colores de la pintora recompusieran los colores de Tognina. Es imposible, está claro, mirar nitidamente a través de las incontables generaciones de ojos que han examinado el retrato, tampoco llegar a los ojos de la propia Fontana, que iban y venían rápidamente del rostro de la niña peluda para el rostro que ella pintaba, traduciendo en ese camino, en formas y pigmentos significativos. ¿Será que ellas conversaron sobre su soledad, sobre el peso de ser algo fuera de lo común, desde un monstruo para otro, de una niña-lobo para una mujer-pintora? ¿Será que Fontana, ya en la mediana edad, le contó que ella también fue niña? ¿Confesaría cómo también conoció los horrores de la adolescencia en aquella edad en que la gran desgracia consiste en ser diferente, en ser puesta aparte de sus pares, en un lugar sin ninguna identidad, sin ningún nombre identificable? ¿Será que Tognina habló de sus sueños y a lo mejor del rostro que soñaba tener, no en la superficie de piel que ella tocaba, no en los espejos que se entrometían frente a ella en la casa de los ricos, no en los rostros de sus hermanas y hermanos, de su triste padre que la reflejaban? ¿Será que preguntó a Fontana si ella, el monstruo mayor, logró ver a este rostro y sí, por ser pintora, podría pintarlo?”
(Manguel, 2001: 136).

Fontana presenta a Tognina de manera distinta a las otras imágenes suyas. La niña tiene diez años y lleva un rostro lleno de pelos, redondo y muy delicado; sus labios sonrosados y carnosos; los ojos son negros. Logra ser bella

en su rara condición. Muy seria y en posición central en la pintura, parece haber sido acogida y comprendida por la pintora (Manguel: 2001). Fontana cedió la palabra, porque “la bestia” coge una carta en la que se presenta y se posiciona en el mundo, donde se lee:

“De las Islas Canarias fue tomada
Para Sir Henry II de Francia
Don Pedro, un hombre salvaje,
Desde ahí, se estableció en la corte
El duque de Parma, como yo,
Antonietta, y ahora estoy en la mansión
dueña Señora
Isabella Pallavicina
Marquesa de Soragna”.

Manguel (2001) destaca que en otras pinturas de Fontana la artista ofrece una pequeña pista sobre su relación con otras bestias. Muchas veces en sus retratos de la sociedad, un perro doméstico mira desde un rincón oscuro, entre las patas de una silla o entre los drapeados de una tela. Las modelos se muestran con todas las señales de su posición en el mundo, con los atavíos de su sexo, su edad y su condición social, pero el perro, que se agacha y gruñe, sacude la boca para llamar la atención o muestra los dientes, por lo general sentado justo en el medio de la tela o en el centro de la pintura, este perro cuenta otra historia.

En aquel que quizás sea el más famoso retrato social hecho por Fontana, el de *La familia Gozzadini* (1584), el perrito en el medio insiste en desviar nuestra atención de las emociones un tanto desasossegadas en los rostros de los modelos. El perro reposa, mimado y sociable, entre un enmarañado de manos, que no se muestran amenazadoras. Pero más allá de la puerta y caminando por el pasillo, casi imperceptible

en la penumbra está otro perro, su sombra distante, que no se muestra como un mero animalito de estimación, sino completamente solo, aislado de la reunión civilizada y oficial, es el perro negro de la familia, el que guarda los misterios, el que está fuera del círculo del comportamiento social aceptable.

Para Manguel (2001), el genio de Fontana consiste en eso: en su retrato de Tognina, modelo público y pariente secreto, la niña y el perro, la bella y la bestia no están más divididos. El aberrante no necesita esconderse, el ser social no necesita fingir, el lado claro y lo oscuro puede exponerse a la luz del sol. En la pintura de Fontana los dos lados se hunden y miran firmes desde el pasado hacia el presente y para el futuro del espectador, en una afirmación absoluta de su ser polimorfo.

Pintada por Fontana, Tognina sigue mostrándose por los siglos. Eso se puede asegurar porque Jean Cocteau en 1946, al filmar su poética e inspirada versión de *La Bella y la Bestia*, tomó aquel retrato como modelo para caracterización del actor Jean Marais.

Cuando retomó la historia, Cocteau mantuvo el lenguaje del siglo XVIII, pero las metáforas visuales que creó generaron un atmósfera de rara belleza e hicieron un poema cinematográfico lleno de imágenes inolvidables que se han convertido en modelo para unos cuantos otros cineastas posteriores.

La película de Cocteau, de 1946, aparte toda su delicadeza y seducción onírica, se concentra en el despertar de Bella para la conciencia de la bondad de la Bestia. Él no tiene que cambiar nada, excepto externamente; ella tiene que ver el ser humano gentil y cariñoso que se esconde

detrás de su fealdad. En la película los límites de Bella son puestos a prueba, no los de él; él no es un animal sino un mutante peludo y antropomorfo, un Cuasimodo, un lamentable hombre-elefante, cuyo deseo masculino puede despertar un amor recíproco si las mujeres escucharan los imperativos del corazón y no el de la vista. King Kong también pertenece a ese linaje, como evidencian las últimas palabras de la película: “No fueron los aviones, sino la bella quien mató la bestia”.

Esa tendencia en la historia de la Bella y la Bestia consiste en variaciones sobre el tema de la *femme fatale*, de la angustia masculina delante de la indiferencia femenina, de la ternura y del deseo masculino y de la crueldad de la reacción femenina, no de la vulnerabilidad femenina hacia la violencia masculina. Irónicamente, tales interpretaciones hacen de Bella un personaje rígido, en una historia que empezó como una narrativa del avance enamorado de una mujer. Subyacente a la serenidad estática de Bella, interpretada por Josette Day en la película de Cocteau, está la transformación en fetiche simbólico de la femineidad insensible, como la define Baudelaire, de la Bella que habla de sí misma como *un rêve de pierre* (un sueño de piedra), con un seno de granito donde los hombres (poetas) se pierden y descubren el amor *éternel et luet ainsi que la matière* (eterno y mudo como la materia). Psique/Bella, como mujer, es material y hecha de carne, por más fría y sobrenatural que sea su apariencia; el Eros/Bestia, interpretado por Jean Marais en la película, pertenece al mundo espiritual, a su castillo encantado, con sus candelabros y paredes cambiantes y muebles hablantes, emana del dominio más elevado de la imaginación, la dimensión del sueño y de la fantasía, donde poetas como Baudelaire o como el propio

Cocteau son conducidos por medio del amor que las mujeres les inspiran.

Cocteau, como surrealista, reinterpretó la doctrina simbolista del rol femenino en la creatividad. No por otro motivo el *Dictionnaire abrégé du surréalisme* atribuyó a Baudelaire la definición de *La femme*: “Aquella que lanza la mayor sombra o la mayor luz sobre nuestros sueños”. La inflexión del pronombre “nuestros” es obviamente masculina.

Eso no impide que *La Belle et la Bête* de Cocteau encante a una mujer, la película afectó con intensidad a Angela Carter, por ejemplo, quien recordó especialmente el modo por el que la Bestia quedó enfurecida, después de matar un animal. Pero la simpatía por lo masculino desvía la historia del asunto femenino para enfatizar el hambre erótico masculino por la belleza como estímulo a la creatividad, como el principio vital. La estetización arrebatadora de toda la película, de las ropas voladoras, de la magia del castillo, que amplía la función del femenino como la energía vital necesaria a la Bestia. Al final, en una virada enigmática, después de roto el encantamiento, la Bestia revela tener el mismo rostro humano del fracasado aspirante amante de Bella, Avenant, a quien ella rechazó con bondad, pero decidida (el actor Jean Marais hace los dos personajes). Por lo tanto, *La Belle et la Bête* muestra la posibilidad de que los hombres no sean siempre rechazados, que los amantes humanos, por más libertinos, pueden ser salvados, y rechaza en el último instante cualquier autonomía en el amor para la Bella.

La versión de la historia que se volvió conocida en nuestros días es del siglo XVIII y se parece a una adaptación de una larga historia de Madame Barbot de Villeneuve, que fue tomada

de los cuentos tradicionales y tiene como tema el esposo monstruoso. Inmortalizado desde el periodo helenístico por Apuleio cuando contó la leyenda de Eros y Psiqué. En el siglo XVIII, la versión que conocemos había sido publicada por Jeanne Marie Leprince de Beaumont, una gobernanta francesa que escribía un *Magasin des enfants*, y que a la vez instituyó los cuentos moralizantes y pedagógicos.

No obstante, para Warner (1999) cuando las mujeres retratan o escriben sobre la Bestia, ellas echan mano a la máscara de Apuleio para invertir la fuerza y trabajar con la cuestión de los opuestos, encarnados en lo masculino. La Bestia pasó a representar la elección crucial en la vida de una niña que se tornaba mujer: dejar la familia (como la palabra sugiere, o a lo familiar) por lo desconocido y no familiar. La cuestión de la exogamia, o de dejar la familia para casarse, y los peligros que involucra ese sistema. Para los hombres héroes, que dejaban la casa para encontrar a una princesa con quien casarse, como en tantos cuentos de hadas, no había angustia, solo aventura y recompensas. La partida de las hijas inspira pasiones poderosas y contradictorias, exploradas por *La Bella y la Bestia*.

Los cuentos de hadas suelen trabajar con límites muchas veces impuestos por el miedo. Cuando las mujeres cuentan estas historias, también asumen el interés narrativo central del género, ellas desafían el miedo; vuelven a mirar hacia el fantasma del “otro masculino” y lo reconocen, tornándolo transparente y seguro, el yo reflejado como bueno, se va librando de sí mismo por destrucción o transformación. En un nivel fundamental, *La Bella y la Bestia*, en sus numerosas variaciones, conforma un grupo de cuentos que trabaja esa trama básica, pasando del aterrador encuentro con la alteridad

a su aceptación, o en algunas versiones de la historia, a su aniquilación. Sea cual sea el caso, la amenaza del “otro” es enfrentada, negociada y exorcizada en el final del cuento; el protagonista, negativamente cargado se revela precioso. El miedo es ahuyentado; la luz brilla en los lugares oscuros.

Como un proceso de peregrinación femenina, un rito común de pasaje, con una heroína actuando en el centro, el cuento del temido novio animalesco ha atraído a numerosos intérpretes. La escritora Angela Carter continuó explorando las posibilidades eróticas de la heroína en un espíritu de travesura surrealista.

Con el torrente de revisiones del cuento, la Bella pasó a necesitar de la Bestia y no lo contrario, y la bestialidad de la Bestia se volvió positiva, hasta adorable. O por lo menos fue ese el rumbo que la historia tomó. Bella no confundió un amante humano con un monstruo, como ha hecho Psique, tampoco dejó de ver el buen hombre que había bajo la superficie, sino que al revés, ella tiene algo que aprender de la bestialidad.

Él ya no está fuera de ella, como amenaza de la sexualidad masculina personificada, o de la autoridad masculina, con toda su amoralidad terrible y legitimidad social, pero refleja la fuerza de la naturaleza dentro de ella. Ella es invitada a aceptar y a dejar crecer. En cierto sentido, la Bestia vuelve para caracterizar a la Bella como el personaje femenino medieval de la concupiscencia seductora; pero ahora el estigma fue sacado, la fiera como fiera se ha tornado objeto del deseo.

Parte de la audacia de Angela Carter, que fue mal vista en algunos sectores del movimiento feminista en la década del setenta, fue que se

atrevió a mirar la inestabilidad femenina, en especial por la atracción que sentía por la Bestia en el centro mismo de su repulsa. La autora vuelve al tema de la Bella y la Bestia innumerables veces, y con su espíritu travieso, aprovechó la oportunidad de criticar a las moralistas.

Paula Rego, una artista contemporánea que también tiene afinidades con el surrealismo, se inspiró en las rimas infantiles inglesas, aparentemente inocuas, para explorar los aspectos de las fantasías femeninas más siniestros de lo que se admite abiertamente. También consiguió trabajar con las mismas profundidades psíquicas al ilustrar *Baa baa black sheep*, por ejemplo, con la imagen de una niña aceptando provocadoramente el abrazo de un carnero gigantesco mientras saluda un niño que se ve a lo lejos.

El camino recorrido por la historia, en un último análisis, significa que la Bestia ya no precisa ser desencantada. Antes, la Bella tiene que aprender a amarla, para conocer la Bestia en ella misma.

2. Las bestias de las bellas surrealistas

Remedios Varo y Leonora Carrington trabajaron con las bestias y las fieras. Como representantes del movimiento surrealista, preconizaron la superación de las dicotomías, rechazaron las clasificaciones del pensamiento dualista y ratificaron la existencia de un punto donde los contrarios no son más irreconciliables: este punto es el deseo.

Al considerar la prominencia del cuerpo y el deseo por sobre el cuerpo natural, el surrealismo de hecho sobreponía imágenes en las que los múltiples miembros y órganos se volvían intercambiables, múltiples o solo eran de plano

suprimidos. El cuerpo fragmentado o ausente irrealiza la forma humana y rechaza mantenerla estable. Por supuesto todo lo que resta es el principio de la mutación permanente, de la metamorfosis constante.

Para el filósofo Gastón Bachelard una forma crea otra, de un movimiento surge otro, donde el exceso del querer vivir es lo que deforma los seres y que determina las metamorfosis. La imaginación como dinamismo creador es el rechazo de la tiranía de la forma fija que se enseña a la percepción. Las imágenes dinámicas no solo forman, sobre todo deforman, cambian, amplían y profundizan la llamada realidad. Es la imaginación, el poder mayor de la naturaleza humana, que no solo crea cosas, sino que principalmente, crea nuevos caminos.

La pasión por la poesía y una sensibilidad anarquista pusieron al movimiento surrealista entre los más radicales de aquél momento. Ante todo era antieuropeo, antirracista, antiimperialista; criticaba el mito del progreso, ponía en duda la tecnología al mismo tiempo en que proponía escudriñar el inconsciente; amaba la naturaleza salvaje y simpatizaba con otras culturas. Por todo eso, ha sido un movimiento atrayente para las artistas y para las mujeres. Chadwick entrevistó unas cuantas mujeres del grupo en aquellos años, quienes después se han dispersado por el mundo. Ha dicho que todas ellas hablaron positivamente sobre el apoyo y estímulo que habían recibido. Los surrealistas proponían también un nuevo abordaje del conocimiento y de la naturaleza, reanudando las fronteras flexibles entre los reinos, la posibilidad de acercamiento de las distintas realidades.

Con la ocupación nazi en Francia, en la Segunda Guerra Mundial, las artistas huyeron hacia

México por sus experiencias y diferentes rutas. En este país que les acogió, las dos desarrollaron una amistad profunda y duradera y compartieron la búsqueda del conocimiento y la libertad de creación. Estaban interesadas en el arte, las ciencias y las tradiciones herméticas. El libro *La Diosa Blanca*, del poeta Robert Graves, se convirtió en uno de los predilectos de las amigas, en especial atraídas por la alquimia, o más *precisamente* “por la larga historia sin fin de los amores entre los humanos y la materia”, como bien dijo Bachelard.

Las búsquedas que compartieron, los estudios que hicieron, las experiencias, serias o humorísticas, fueron expresadas en lenguajes pictóricos semejantes y a la vez muy distintos, como lo fueron las múltiples circunstancias de sus vidas. Ellas se tornaron hacia sus propias imágenes y realidades como fuente para sus obras. Algunas críticas piensan que las dos se apropiaron de la identificación entre la mujer y la naturaleza, central en la cultura, y que de hecho la cambiaron con su poder creativo y fuerza expresiva, en su búsqueda por desnudar los seres vivos e inanimados en sus relaciones y en sus metamorfosis.

Cuando llegó a la Ciudad de México, Carrington era una joven bella, vivaz, desinhibida y que poseía una imaginación sin límites. Cerca de los ochenta años, bella aún y llena de imaginación, dice que no había decidido quedarse allí, simplemente se quedó. Carrington creció en una región de bosques y neblina, al norte de Inglaterra, con abundantes historias celtas, donde vivió en un castillo neogótico con salas oscuras, llenas de muebles. Desde niña le gustaba la equitación y los animales que conocía en el zoológico y declaró que le deprimía la idea de redención, que enuncia

la transmutación de animales en humanos. En sus cuentos y cuadros, animales y humanos dialogan, jóvenes rebeldes son amigas de hienas, caballos y mujeres-lobo. Ella ha elegido la hiena como fiera y el caballo como animal predilecto. Una de las historias de Carrington, de 1938, se llama *La debutante* y trata de la presentación a la sociedad de una chica que en la expresión de Alberth (2004) es una debutante reluciente. Pero leyendo innumerables veces la historia contada por ella, me he convencido de que la debutante parece muy decidida y sabe lo que quiere:

“En la época que fui debutante, solía ir a menudo al parque zoológico. Iba tan a menudo que conocía más a los animales que a las chicas de mi edad. Era porque quería huir del mundo, por lo que me hallaba a diario en el zoológico. El animal que mejor llegué a conocer fue una hiena joven. Ella me conocía a mí también. Era muy inteligente. Le enseñé a hablar francés y a cambio ella me enseñó su lenguaje. Así pasamos muchas horas agradables.

La madre de la joven amiga hiena había planeado un baile para presentarla a la sociedad, para el día primero de mayo. La joven lloraba todas las noches, no le gustaban los bailes, los creía aburridos, y más aún si eran en su honor. En la mañana del baile se fue a llorar al hombro de la hiena que no entendía el porqué de las lágrimas, pues a ella le encantaría ir al baile. La joven tiene una idea: que se cambien de ropas y que tome su lugar y se lo dijo a la hiena. Pero esa le contesta, que no se parecen lo suficiente, porque si lo fueran lo haría con placer. No, le dice la joven, no hay problema, el baile es por la noche, las luces son bajas, y con algún disfraz nadie va a percibirla en la multitud. Entonces la hiena acepta.

Las dos entran en un taxi y se van a la mansión que está lista para la fiesta. Buscan refugio en la habitación de la joven. A la madre le parece raro el mal olor, tan fuerte, que quiere eliminarlo, pero no sin ordenar a la hija que vaya a bañarse antes de engalanarse. Lista, la hiena percibe que con los guantes los pelos están disfrazados pero su cara no. Llamaron a una criada y ella la asesina, devora sus carnes y huesos. Sobran los pies que ella pretende comer después y para eso los mete en una bolsa. Y con el rostro de la criada ella cubre el suyo como un antifaz. Así está lista para la fiesta.

La chica le dice que no se acerque a su madre, porque le podría sentir el olor y desde luego, sabría que no era su hija. Como no conocía a nadie, la hiena no iba a tener problemas. Mientras la hiena se va al baile ella se queda junto a la ventana leyendo. Pasada una hora o más, mientras leía *Los Viajes de Gulliver*, su madre entra a la habitación, pálida de rabia, cuenta que en el momento que se sentaron a la mesa “el ser” que ocupó su lugar se levantó diciendo: “¿mi olor es algo fuerte sí? Es que no como pasteles”. Y de pronto se sacó el rostro y lo comió. Después saltó por la ventana y desapareció” (Carrington: 1992: 35-40).

¿Qué es la identidad? ¿Acaso es como uno luce, o sus ropas? ¿Es el interior? ¿O es el olor? Para los surrealistas, cuando se liberan de sus apariencias, las propiedades físicas y funciones de los objetos se cargan del inagotable poder de migración. Se instituye una atmósfera de indeterminación y a la vez de certidumbre, que evoca un tiempo ajeno cuando las cosas no conocían sus estados definitivos, cuando no habían oposiciones ni contrarios (Moraes: 2002:76). Un cuerpo subversivo implica nociones de superficies y fronteras entre el interior y el exterior.

La piel que hace frontera entre el interior y el exterior nos es suficiente para fijar la identidad. Los cambios de papeles, las fronteras fluidas entre las especies y los reinos han creado personajes fantásticos en cuentos no menos fantásticos. “Definir la importancia de las superficies, que por su turno definen el miedo a la invasión, la pérdida por la violación, el deseo de ser penetrada, la fusión, son diferentes modos de cuestionamiento acerca de la centralidad ontológica del sujeto en el espacio” (Cottenet-Hage: 1993:82). Para Cottenet-Hage, Carrington trabaja la idea de la fragilidad del cuerpo y el amor del *self* para una afirmación placentera donde haya posibilidades de regeneración mediante la reescritura de la historia, o versiones humanas surrealistas de una búsqueda del Grial o el regreso de la diosa. Son múltiples versiones, una tras otra, las que hacen imposible cualquier fijación. Trata por lo tanto de reconstruir el mundo para que las mujeres se encarguen de sí mismas, de manera que ocurran los cambios en el mundo. El método desarrollado por Carrington cuenta y vuelve a contar historias una y otra vez, en busca de las identidades múltiples y de la independencia intencional.

En la pintura *Autorretrato en el Albergue del Caballo de Alba* de 1938, hay una figura central con huellas del artista. Se nota que es la habitación de un niño-niña sin muebles, a excepción de una silla victoriana donde una mujer se sienta muy incómoda. Una de sus manos se dirige hacia una hiena y el otro brazo y mano está en el reposabrazos, en un gesto algo raro en la mano. Tras el tapiz hay un caballo de madera con su sombra, y por la ventana se puede ver un caballo blanco galopando en el paisaje. Para los surrealistas, la *femme-enfant* (niña-mujer) fue la mediadora de la creación.

En la pintura, el juguete de la mujer que ha sido niña, se pone al borde y surge entonces una mujer cuyo pelo se parece a una gran cabellera de animal. En la pintura la mujer mira la hiena y puede sentir el corcel afuera. El caballo en la pared, tras la mujer y enmarcando la sombra, significa también el sacrificio del caballo. Opera de este modo una deconstrucción de los mitos, porque en ellos los caballos son montados por los héroes conquistadores, emperadores y salvadores. La dulzura, la bondad y el misterio del animal solo se notan cuando ocurre el sacrificio del caballo, dice Hillman, cuando de hecho, lo libra del peso heroico y marcial. Libre de la carga cultural, el animal puede lucir como Epona, la antigua diosa celta, o en el sentido de la alquimia, ya que entendía el vientre del caballo como un signo de calor interno para la digestión de los acontecimientos y de incubación. Los demás animales en la tela indican que no hay más inocencia, porque la hiena, animal carnívoro, ha sido desde siempre mal visto en el bestiario europeo. Desde los antiguos griegos se creía que la hiena podía cambiar de sexo de mujer a hombre y de hombre a mujer a su antojo. Aristóteles rechazó esta idea, pero fue inútil, porque persistió.

En la pintura, la hiena tiene tres tetas llenas de leche, donde se nota la fusión de la creatividad biológica y artística así como la necesidad de volver tras los tiempos anteriores al lenguaje, de reanudar su fuerza y el vínculo entre los reinos, entre la vida y la muerte. La hiena, un animal de la noche, logra cambiar la materia, devora la carne, deja los huesos limpios, así quita los residuos de la existencia anterior, infantil y socializada. Cuando la hiena devora al infante sus pechos se llenan de nutrición y ella se convierte en una madre salvaje y el caballo blanco vuela al galope, como ha salido volando por la

ventana la hiena en la historia de la debutante. Es decir, las metamorfosis traen movimientos, ligereza y agilidad. Alberth (2004) aproxima estas dos escenas de la noción de abyección en Kristeva, y en ambos casos sería el trabajo de la hiena, símbolo entonces de la ira y el resentimiento de la artista contra su familia por tratar de ponerla en el mercado matrimonial. El asunto de la abyección aquí no se deriva de la suciedad sino de la perturbación de la identidad, el sistema y el orden. Todo lo que no respete fronteras, posiciones, normas al igual que los personajes de la historia y la imagen, y desde luego, se yuxtaponen la Bella y la Bestia (Alberth: 2004:35).

En un documental, en entrevista con Acker en 1987, *The Flowering of the Crone*, Carrington dijo que eligió la hiena porque siempre se había sentido especialmente atraída hacia ellas en los zoológicos que frecuentaba desde la infancia, y considera que la gran virtud de estos animales es comer basura (Alberth: 2004:32). En 1999, en una entrevista mientras estaba en su casa, explicó: “Soy como una hiena, curiosa, ¡siempre revolviendo la basura! Siento una curiosidad insaciable” (Alberth: 2004:32). Aparte del elemento de humor en esta comparación surrealista, la identificación parece sorprendente, la bella muy bella y el feo animal, la bella se ve en la bestia. Bachelard recuerda que se puede superar las formas humanas para tomar pose de otros psiquismos, se puede ver el animal en sus funciones, no sus formas. Además, se puede recordar cómo todas las tradiciones religiosas, cuentos tradicionales, antiguos o modernos, aconsejan a sus adeptos que arreglen sus cosas todos los días, que barran la basura, como un ejercicio en el camino del conocimiento. Barrer la basura, revolverla, volver a hacer las cosas de lo que se tira, como

el bricolaje, son acciones de revisión, discriminatorias, separando la paja del trigo, lo que puede ser transmutado de lo que se debe tirar. A menudo, la pieza que estaba en la basura es un fragmento silencioso, puede tener que ver con preguntas, con respuestas y con desafíos.

Cottenet-Hage piensa que Carrington rechaza las representaciones tradicionales de cuerpos jóvenes, desnudos, sexuales y vulnerables, “cuerpos ausentes” y los reemplaza por híbridos. Los pintores surrealistas también utilizan híbridos, la mayoría de las veces, conocidos como las sirenas y el Minotauro. Las artistas de las que estamos hablando utilizan los híbridos, intentan equilibrar las polaridades mientras trascienden lo normal, el origen dual es uno más, no uno menos. Lo que tenemos es una multiplicidad de representaciones del *self* que supera las limitaciones de autodefinición. Los híbridos aproximan realidades distantes y no las confunden. Para Cottenet-Hage, el sentido del ser no tiene género y trasciende las limitaciones que impone la configuración de autodefiniciones sociales de género. Con esto, igual que con la frágil frontera entre el reino animal, mineral, vegetal e incluso con las cosas, Carrington y Varo también anticipan los temas y los elementos que aparecen en algunos artistas de finales del siglo XX.

Remedios Varo al llegar a la tierra del exilio en México era bella, joven, discreta y, a menudo, decía, “Tengo miedo” y “soy muy supersticiosa”, sacudiendo su precioso pelo rojizo. Creía en una firme interdependencia de los seres y objetos. Era muy joven cuando murió repentinamente en la Ciudad de México en 1963. Dejó una considerable fama y producción. Ella compartió las preocupaciones, las búsquedas por el conocimiento y estudios de las tradiciones alternativas con

su amiga Leonora Carrington. Las dos habían frecuentado el círculo surrealista, pero igual que otras artistas que por allí han pasado, no influyeron en las conformaciones de muchas de las teorías que implicaban profundas contradicciones de las mujeres. En aquella ciudad no se formó una red de apoyo entre las mujeres del grupo, como ocurrió con los hombres. “Yo no lograba perder mi aire provinciano, tenía miedo, andaba temerosa, deslumbrada”, ha dicho Varo más tarde (Kaplan: 2001:56). Así fue como Varo y Carrington se hicieron amigas en México, donde las dos se exiliaron, lo que culminó en una extraordinaria labor de colaboración. “La presencia de Remedios en México cambió mi vida”, dijo Carrington (Chadwick, 1985:194).

Varo se interesaba por la ciencia, las matemáticas y los objetos mecánicos, sobre todo por la influencia de su padre que era ingeniero, con quien viajó extensamente en la infancia y quien le enseñó a dibujar. Su lenguaje pictórico maduro se asemeja a los manuscritos iluminados y refleja la influencia del Renacimiento italiano y del norte de Europa, así mismo refleja influencia de los pintores españoles que apreció desde niña, cuando visitaba el Museo del Prado. Varo logró unir la visión de futuro con la artesanía meticulosa, una exquisita atención al detalle como se aprecia también en los cuadros de Lavinia Fontana. En pinturas que semejan filigranas creó universos ricamente codificados, estratos superpuestos, tiempo condensado y múltiples significados subversivos. Como Carrington, puso a las mujeres en el centro del acto de la creación, aunque sus figuras se hayan convertido en andróginas. Varo eligió aves, omnipresentes en la alquimia, representantes de los vapores que emanan de los procesos y el búho como Bestia.

En la *Creación de las aves*, en 1958, un personaje con el cuerpo de una mujer y la cara de búho, un científico o artista está sentado dibujando con un instrumento que parece salir de un violín colocado en el centro. Utiliza los colores que salen desde alambiques alquímicos, donde se almacena la sustancia de las estrellas. Con la otra mano sostiene un lente que tal como el prisma triangular de Newton recoge y amplifica la luz de la luna que en su turno cae sobre el papel donde dibuja pájaros que salen volando por la ventana lateral. Desde la antigüedad el búho ha sido considerado como bestia, por ser un pájaro de la noche que presagia la muerte. Pero hay que tener en cuenta que es un símbolo ambiguo, ya que representa también la sabiduría de Atenea, que ha enseñado a los hombres las artes de vivir en las ciudades. O también como el conocimiento de la bruja medieval que conocía secretos mortales y que adoptó a la Lilith babilónica, con dos pequeños leones con los pies de búho y las alas como las de dos búhos que están a su mano. Mucho antes que todas estas historias los híbridos de mujer y pájaro aparecen en las pinturas rupestres y en otros representantes del Paleolítico. La diosa arcaica Pájaro fue la expresión del proceso de la vida/muerte/vida.

Los pájaros “viven en un volumen, mientras nosotros vivimos en una superficie. Las aves poseen, como dicen los matemáticos, una ‘libertad’ más que nosotros” (Bachelard: 1995: 51). El gusto por la metamorfosis siempre viene con una pluralidad de actos en los cuadros de Varo, donde la imaginación en el sentido que le da Bachelard es el elemento de la imprudencia que distorsiona y disuelve las fronteras y la estabilidad sólida, mientras que la creación de nuevas formas e imágenes proporciona otras psiques, expande los límites de las posibilida-

des biológicas entre reinos de la naturaleza, entre los seres vivos y los objetos inanimados, para lograr un estado de tranquilidad y soledad llena de creaciones.

Por otro lado, Kaplan considera esta pintura como la inversión de la “Anunciación”, porque aquí el pájaro no anuncia la buena noticia u otra vida, pero los pájaros sí son los que encarnan una nueva vida, bajo la interrelación entre el arte, la alquimia y la ciencia moderna, las vibraciones y las ondas que se alimentan mutuamente en un ciclo, representadas por los objetos, ollas, alambiques, tubos y un cuenco en forma de huevo. En este cuadro se puede notar la imagen como una paradigmática búsqueda de la belleza y de la vida mediante la combinación de luz y sonido.

“Mediante una cuidadosa disposición del violín, los vidrios y el alambique, ella deja que la música y el ritmo de su propia vida, la esencia de las estrellas y la luna ‘alimenten’ su pintura y le den vida” (Lauter: 1984: 85). El panorama es totalmente distinto del de historias relacionadas, como *Pinocho* o *Pígmalión*, traídos a la vida por un creador que quiere ser amado, mientras que en el caso del empleo de Varo de las fuerzas cósmicas y una metamorfosis de la creación y de la creadora, la acción es de colaboración, un acto de amor. El efecto es que aumenta la empatía entre las formas no humanas de la vida. “Ella nos muestra el grado de autotransformación y la colaboración con las fuerzas más allá de nosotros mismos, que se requiere cuando se aspira a aportar algo nuevo al mundo” (Lauter: 1984:97).

Fuera del surrealismo, pero dentro de esa tradición creativa, en las décadas del ochenta y del noventa del siglo XX surgieron de manera

dispersa prácticas artísticas femeninas que han criticado la representación como cómplice del pensamiento logocéntrico/falocéntrico occidental. Las artistas empezaron a contestar las representaciones del femenino y del masculino y principalmente cualquier subjetividad confeccionada como estable.

Un ejemplo muy importante es el de Louise Bourgeois. Para celebrar sus 94 años en el 2005, la artista se pintó y se hizo fotografiar como una Bestia. Tomó la fotografía solamente de la parte superior de su cuerpo, con el rostro pintado como tigre, con mirada astuta, media sonrisa, atenta. Quizás adelantándose a las intervenciones que haría en mayo del 2006 sobre el tema *Mujer, una exploración*. La eterna fascinación con el cuerpo de la mujer.

Realizó las bestias, en la forma de las espantosas arañas que se hicieron famosas alrededor del mundo en los años noventa. Dijo la artista que hizo esas fieras para explorar asuntos relacionados a la memoria de su madre, quien tenía mucho de una araña, era deliberadamente inteligente, flexible, blanda, razonable y sutil. *Maman*, la escultura, es gigante, sus piernas son muy largas, pero a la vez la dejan con una apariencia distinguida y frágil. Las arañas no son monstruos, son potentes, distintas y bellas. Louise Bourgeois y muchas otras artistas juegan con las nuevas ideas desde el movimiento libre de identidades y sexualidades, pero desde la construcción de las nuevas narrativas también.

En la misma línea, Zoe Leonard bromea con el estereotipo del cuerpo de la seducción, al descomponer la imagen de la famosa pose de Marilyn Monroe: el cuerpo de una mujer tendido en una seda roja llamativa y sinuosa, sonriendo. En el rostro de la chica lucen unos enormes

bigotes. Es una artista que parece insistir en la falta de distinción entre apariencia y ser.

Esta artista tiene otros trabajos que destruyen las cifras de la mujer seductora. En *Preserved Head of a Bearded Woman* (1991) cuatro fotografías de una cabeza que pertenecen al Musée Orfila de París. La cédula en sala decía solamente busto momificado, tamaño, Germaine D. Como la investigación no reveló nada, se visualizó el destino de una mujer que vivió alrededor de 1900 y que se exhibía como una anomalía en un museo de historia natural. En este trabajo la artista se multiplica en voyeur y detective.

Como hemos visto, una epistemología plural surgió desde las nuevas estrategias que ya animaban las artistas desde el comienzo del siglo XX. El elemento subversivo planteado en las obras de estas artistas denuncia las injusticias sociales contra las mujeres, pero a la vez designan la ruptura con el sistema de representación dominante. Las artistas se han aprovechado de la idea de la flexibilidad femenina para aclarar la falacia de un cuerpo innato, biológico, soporte instintivo de un género no distinguido. De esa manera, el cuerpo inestable y monstruoso creado por estas artistas puede ofrecer la oportunidad para nuevas aperturas, nuevas identificaciones y nuevos placeres.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBERTH, SUSAN. *Leonora Carrington, Surrealism, Alchemy and Art*. Burlington: Lund Humphries, 2004.
- ANDRADE, LOURDES. *Remedios Varo, las metamorfosis*. Mico Círculo de Arte, 3ª ed., 2001.
- BACHELARD, GASTON. *Lautréamont*. París: Jo4Corti, l Pimpresb, 1995.
- _____. *La Poétique de la Rêverie*. París: PUF, 1960.
- CARRINGTON, LEONORA. *La casa del miedo*. Madrid: Siglo Veintiuno, trad. Francisco Torres Oliver, 1992.
- CAW, M., ET AL. (eds) *Surrealism and Women*. Cambridge : MIT Press, 1993.
- CHADWICK, WHITNEY. *Women Artists and the Surrealist Movement*. Great Britain: Thames and Hudson, 3ª ed., 1997.
- COLLADO, ANA M. "La mujer y la seducción en el universo de la representación .De la década de los 80 y 90" in *Asparkia* nº 10, 1999, pp. 73-85, Universidad Jaume I.
- _____. (ed.) *Mirror Images*. Cambridge: The MIT Press, 1999.
- HARAWAY, DONNA J. *Simios, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra, 1995.
- HILLMAN, JAMES ET AL. *Dream Animals*. Vancouver: Chronicle Books, 1997.
- KAPLAN, JANET. *Viajes inesperados: el arte y la vida de Remedios Varo*. Madrid: Ediciones Era, trad. A.Martín-Camero, 2001.
- LAUTER, ESTELLA. *Women as Mythmakers: Poetry and Visual Art by Twentieth Century Women*. Bloomington: Indiana University Press, 1984.
- LIMA, SÉRGIO. *Aventura Surrealista*. Petrópolis: Vozes, 1995.
- MANGUEL, ALBERTO. *Lendo Imagens*. São Paulo: Companhia das Letras, trad. Rubem Figueiredo e outros. 2001.
- MORAES, ELIANE R. DE. *O corpo impossível*. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- MUNDY, JENNIFER (ED.). *Surrealism, Desire Unbound*. London: Tate, 2002.
- ROSEMONT, PENELOPE. *Surrealist Women: an International Anthology*. Austin: University of Texas Press, 1988.
- WARNER, MARINA. *Da Fera à Loira: sobre contos de fadas e seus narradores*. Companhia das. Letras: São Paulo, 1999.

La representación de la mujer en las pinturas de Eufronios (520-500 a.c.)

Michelle Borges Pedroso

Estudiante de Historia del Arte de la Universidade Federal de São Paulo

Esta exposición busca construir una nueva historia de las mujeres en la obra del pintor Eufronios, distinta de las interpretaciones comunes de las que siempre fue objeto. Cuestionando la inexistencia de la autonomía femenina en el interior de la sociedad griega.

Me propuse investigar la representación de la mujer en las cerámicas áticas del siglo 520-500 a.c. pintadas por Eufronios, para develar las narrativas presentes en esos objetos, y para cuestionar la inexistencia de una construcción histórica femenina. Para ello me fundamenté en las críticas de las corrientes feministas al sujeto único, racional y masculino como representante de la humanidad, así intentaré reconstruir nuevas formas y devolver la libertad a esas figuras femeninas.

Acerca de las obras de Eufronios hay considerables estudios, pero ninguno las pensó como un *corpus* compuesto por pinturas de personajes femeninos a partir de las que se pueda elaborar una contextualización histórica referente a la participación de las mujeres en la sociedad griega. El estudio abarcará puntos fundamentales de las investigaciones iconográficas, como identificación de personajes, composición, estilística, temática, finalidad de los objetos y etcétera.

Dietrich von Bothmer (1992) muestra las temáticas principales de la obra de Eufronios y se puede concluir que la más importante es la mitología que aparece muy destacada en su producción, pero los espacios de la vida cotidiana también fueron reproducidos por él.

Dyfri Williams (1992) analiza la influencia de Eufronios sobre sus compañeros, mostrando la interferencia del pintor en el desarrollo estilístico y en las escuelas temáticas de su generación.

François Lissarrague (1993), más adelante, contextualiza las varias situaciones en que las mujeres aparecen, pero no solamente en obras de Eufronios, es este el vacío sobre la mujer que este estudio desea llenar.

Las mujeres de la Antigüedad griega dejaron pocos testimonios directos de sus roles como artistas o escritoras, muchos objetos con sus representaciones no fueron hechos por mujeres ni para ser usados por ellas, así debemos tener en mente que esos objetos son responsables de una compleja sucesión de imágenes conectadas a una variedad de ideas, algunas contradictorias o que se desviaban de las normas sociales.

Como observa Mark D. Stansbury-O'Donnell, los recientes estudios de género y de la mujer en la Grecia Clásica permiten la construcción de un entendimiento más completo de la representación de la mujer y sus contextos sociales, religiosos o económicos (Stansbury-O'donnell, 2011), dando la posibilidad de reinterpretar las pinturas femeninas para elaborar una nueva red de conocimiento mucho más compleja, teniendo a la mujer como sujeto principal de análisis y en su rol en la construcción de la sociedad griega.

La estructuración del “género” como una categoría de análisis teniendo como perspectiva la construcción de una Historia del Arte Feminista se sustenta en la nueva historiografía femenina de investigadores como Joan W. Scott (1995), Margareth Rago (1998), Joana Maria Pedro (2005) y François Lissarrague (1993), entre otras.

Margareth Rago (1998) puntualiza al “género” como un constructo social y cultural de diferencias sexuales, categoría que posibilitó sexualizar las experiencias humanas y denominar campos de prácticas sociales e individuales desconocidos. Con los nuevos movimientos y cuestionamientos feministas se consideró que el universo femenino es muy distinto del masculino no solo por determinaciones biológicas sino más bien por experiencias históricas marcadas por valores, sistemas de pensamiento, creencias y simbolizaciones distanciadas también sexualmente.

La palabra “género” pasó a ser empleada en vez de “sexo” buscando reforzar la idea que las diferencias entre mujeres y hombres no son dependientes del “sexo” (biológico), sino definidas por el “género”, ligadas a la cultura. El

uso de esa palabra tiene una trayectoria a la par de los movimientos sociales de mujeres, feministas, gays y lésbicos, acompañando a la lucha por los derechos humanos y civiles (Pedro, 2005).

La investigación propone una revisión de los paradigmas de la Historia del Arte constituida sobre un relato reglamentado por una óptica masculina, ordenando construir una Historia del Arte Feminista acerca de una nueva historiografía de los personajes femeninos que surgen después de la segunda Ola Feminista posterior a la Segunda Guerra Mundial, donde las luchas priorizarán el derecho del cuerpo al placer en contra del patriarcado, minando todo constructo social y cultural masculino que las mujeres fueran sometidas.

El *corpus* de estudio está compuesto por catorce pinturas de Eufronios que fueron agrupadas en cuatro temáticas desarrolladas en mi proyecto. Así en esta presentación elegí las imágenes acerca del papel femenino en los rituales religiosos.

Las perspectivas pretendidas desean mostrar las dimensiones sociales y religiosas proyectadas por Eufronios en las pinturas de los rituales dionisiacos. Por medio de ellas es posible preguntarse: ¿Cuál sería el papel de la mujer en los rituales religiosos de la escena? ¿Y cuáles son los motivos que llevaron a estas mujeres a ellos? Los ritos dionisiacos se asocian comúnmente con libertinaje y en ese sentido se puede entender la construcción de una nueva manera de pensar cómo esas prácticas se relacionan con el desarrollo de una nueva vida social y sexual de las mujeres.

En la crátera del Louvre las mujeres se conectan a la religiosidad en un contexto de ritual,



Eufronios, Sátiros y Ménades, crátera de cáliz, h. 510-500 a.c. Crátera de cáliz. Museo del Louvre, París. Inv.: G33.

donde aparecen participantes, trajes, objetos y símbolos. Los signos visuales de la cerámica son los mismos que se presentan en las tragedias griegas como en *Las Bacantes* de Eurípides que permiten establecer relaciones entre el texto y la imagen.

En el centro de la crátera del Museo del Louvre se aprecia la representación de un tíaso, un grupo de ménades guiadas por Dionisio. La flor de loto y la uva son elementos representativos que permiten construir una relación con esa deidad, ya que son alegorías dionisiacas, tanto en las tradiciones griega y romana. Se ve a Dionisio frente de la procesión, vestido con un himatión con decoraciones geométricas en el cuello, tiene su pelo atado con una corona de mismo diseño. Entre los fragmentos se aprecian otras figuras, una mujer tiene un cántaro en su mano derecha, otro elemento que hace referencia a los cultos dionisiacos donde el vino era la bebida esencial.

El lado B de la crátera, así como la tragedia de Eurípides celebra la locura de las ménades por el triunfo de Dionisio. Tanto el texto como la imagen contienen características del coro de

las ménades, ellos demuestran el culto dionisiaco en su forma tradicional y describen sus vestimentas: la corona de hierba, el tirsó, la nebría (Torrano, 1995, p.21), la caracterización de los personajes presentan el mismo aspecto y por esto podemos suponer que Eurípides y Eufronios tenían la misma cultura visual.

Los personajes y elementos decorativos de Eufronios que aparecen profusamente en todo el objeto, muestran líneas muy detalladas y precisas en las ropas, los pliegues y transparencias. El pintor deja los cuerpos femeninos cubiertos, pero sus volúmenes y curvas aún son visibles. Las ménades y sátiros bailan mientras ellos tocan flauta. En el centro, una ménade se mueve frenéticamente, su cuerpo parece mucho más agitado que el de la otra. La expresión de esta mujer llama la atención, tiene los ojos cerrados, como en un trance profundo, preparándose en su interior para ser llevada hasta Dionisio. Uno de los sátiros tiene uno de sus pies en aire en un gesto espontáneo muy similar al de la ménade anterior, como si estuviese bailando.

Además de las características estilísticas Eufronios muestra la acción y el comportamiento

to de los personajes, el movimiento causado por estas mujeres bailando, pies y manos que suben y bajan, se escuchan las flautas de los sátiros y las campanas de las ménades, los sonidos que les inducen a un estado de ánimo. Las piernas se mueven y son como manos que tocan o rozan los cuerpos de otros, tal vez un indicio de lo que podría suceder si el espectador entrara en estas imágenes.

La imagen es rítmica por la danza, que en ese caso puede ser entendida como un elemento muy importante para la realización del ritual. El ritmo se percibe por la organización de los personajes, sin embargo cada figura presenta una forma de vivir el rito.

Esas imágenes muestran la transformación femenina que se experimentaba en este tipo de celebración. Los pasajes de Eurípides revelan la vivacidad, el poder y la invulnerabilidad de estas mujeres durante el rito. Se muestra una nueva mujer que disociada de la fragilidad doméstica y la castidad, pasa a ser parte de una corriente de transgresión social y moral. Las ménades de Eurípides representan la violencia y la fuerza de las mujeres, que tienen en sus manos el poder de matar a hombres y animales.

El orden social se rompe, en busca de los placeres esos rituales femeninos subvierten los valores de la sociedad y sus acciones provocan el cuestionamiento de las normas sociales. Eurípides describe comportamientos audaces que revelan el poder dado a las que eligen a Dionisio, ellas optan por dejar los telares por una nueva experiencia que las liberará. El trabajo doméstico que las mantenía en sus casas y estructuraba la sociedad es abandonado, pues estas mujeres ya no quieren quedar presas, niegan su vida ma-

trimonial opresiva por una manifestación de placer, satisfacción física y espiritual. Es por medio de un ritual que esas mujeres recuperan sus propios cuerpos.

El entusiasmo y el éxtasis son característicos de las fiestas dionisiacas que ellas experimentan, aquellas que practicaban los rituales escapaban a las normas sociales y morales y paseaban por ciudades, bosques y campos. Llamadas locas, estas mujeres celebraban ritos por la noche en montañas, con sátiros y vino. La adoración a la deidad se manifestaba por distintos tipos de sentimientos y comportamientos que las mantenían en contacto con lo espiritual, el cáliz del Museo del Louvre presenta también la dimensión sexual del comportamiento de las mujeres durante el ritual. El sexo aquí podría ser estudiado como una forma de conexión entre lo terreno y lo divino, no solamente en el plano físico, sino que trasciende a lo espiritual o sobrenatural.

Mediante la unión sexual entre ménades y sátiros que se incorpora el rito divino, que establece la conexión entre lo profano y lo sagrado. Así el sexo puede ser entendido como divino, pero al mismo tiempo, tiene un carácter de fuerza o de resistencia femenina que estimula la mujer. Lo mismo asumiendo una connotación religiosa y mística, ella mantiene al sexo y el placer como principios. Los sátiros se muestran desnudos, con el falo erecto y adornan sus cabezas con coronas de hojas. Tienen cola y la virilidad en proporciones mayores. En el interior del cáliz se puede apreciar la escena más erótica de la secuencia, dos figuras que corresponden a una ménade y un sátiro están a punto de iniciar el acto sexual. El cáliz se utiliza para beber vino y la imagen interna se revela solo cuando la bebida se termina.

La composición de este objeto presenta detalles y figuras armoniosas, pero más allá de eso, también otro aspecto de la sexualidad femenina, distinta de la de las mujeres atenienses dentro de sus casas. Pintar estas imágenes en objetos utilitarios, de circulación general como vasos, de alguna manera ayuda a difundir una idea de libertad femenina, la imagen es la encarnación del deseo, es tanto el deseo sexual como deseo de cada una de participar en los ritos.

El sexo de ese modo se asocia con la religión y revela los impulsos reprobables que el hombre civilizado intenta controlar en sus esposas, la tradición occidental de representación de la mujer dominó su sexualidad y muestra figuras desnudas, pero como objetos para los observadores masculinos. La sexualidad es una de las voces más personales y está cargada de valores. Es también una de las más exigentes en teoría, ya que el sexo está en el encuentro de la naturaleza, la psique y la cultura (Dimen, 1987).

La manera en que se forman las nociones sexuales se relaciona con el desarrollo histórico de una cultura en particular, esas nociones son responsables de la construcción de nuestras relaciones sociales. Las diferencias de sexo construyen los estereotipos femeninos y masculinos y estos forman así nuestra sociedad, de manera que naturalizamos ese tipo de construcción sin ponerlas en duda.

El comportamiento de estas mujeres creadas en las tragedias y jarrones contradice esa cultura y muestran cómo en esa sociedad, vista por nosotros como opresora, las mujeres buscaban medios para ser individuos. Para toda mujer la sexualidad esta inextricablemente

entrelazada con la reproducibilidad: en otras palabras, con la procreación, las relaciones y la sociabilidad, como experiencias sentidas y establecidas (Dimen, 1987). Yo veo esas pinturas como una manifestación de fuerza y de resistencia femeninas, para ser parte del organismo social o por lo menos alterarlo, mediante los ritos que ponen en la esfera pública la sexualidad femenina que se limitó a la esfera privada, mostrando su sexualidad como instrumento de su propio placer y no como medio de reproducción. En mi opinión, las imágenes reflejan un deseo fortalecedor que es la voluntad de sus propios cuerpos.

BIBLIOGRAFÍA

- ARCHIVO BEAZLEY. Banco de dados Universidade de Oxford. Director: Prof. Dr. Thomas Mannack. Disponible en <http://www.beazley.ox.ac.uk>
- BREMMER, J. N. Greek maenadism reconsidered. *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, Bd. 55, p. 267-286, 1984.
- DIMEN, M. Poder, sexualidade e intimidade. In: JAGGAR, A. M.; BORDO, S. R. (eds). *Gênero, corpo, conhecimento*. Rio de Janeiro: Rosas dos Tempos, 1997. P. 42-61.
- DODDS, E. R. Os gregos e o irracional. São Paulo: Escuta, 2002.
- GRILLO, J. G. C.; FUNARI, P. P. A. Antiguidade Clássica: Grécia. In: VENTURINI, Renata (org.). *História Antiga I: fontes e métodos*. Maringá: Eduem, 2010. P. 49-60.
- GRIMALL, P. Dicionário da mitologia Grega e Romana. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.
- LISSARRAGUE, F. A figuração das mulheres. In: DUBY, G.; P., Michelle (orgs.). *História das mulheres no Ocidente*, v.1: A Antiguidade. Porto: Edições Afrontamento, 1993. P. 203-271.
- PASQUIER, A., et alli, *Euphronios peintre à Athènes au VI^e siècle avant J.-C.* Catalogue d'exposition. Musée du Louvre, Paris 18 septembre–31 décembre 1990. Paris: Réunion des musées nationaux, 1990.
- PEDRO, J. M. Traduzindo o debate: o uso da categoria gênero na pesquisa histórica. *Revista História*. v. 24, n. 1, p. 77-98, 2005.
- POLLOCK, G. Women, Art and Ideology: Questions for Feminist Art Historians. *Woman's Art Journal*, v. 4, n. 1, 39-47, 1983.
- RAGO, L. M. Descobrindo historicamente o gênero. *Cadernos Pagu*, n. 11, p. 89-98, 1998.
- SCOTT, J. W. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação & Realidade*, v. 20, n. 2, p. 71-99, 1995.
- STANSBURY-O'DONNELL. M. D. *Looking at Greek art*. Cambridge; New York: Cambridge University, 2011.
- TORRANO, J. A. Eurípides - Bacas. O mito de Dionísio. Estudo e Tradução. São Paulo: Hucitec, 1995.
- VON BOTHMER, D. The subject matter of Euphronios. In: DENOYELLE, M. (dir.). *Euphronios peintre*. Actes de la journée d'étude organisée par l'École du Louvre et le Département des antiquités grecques, étrusques et romaines du Musée du Louvre, 10 octobre 1990. «Rencontres de l'École du Louvre». Paris: La Documentation Française, 1992. P. 13-32.
- WILLIAMS, D. Women on Athenian vases: problems of interpretation. In: CAMERON, A.; KUHRT, A. (eds.). *Images of women in Antiquity*. London: Routledge, 1993. P.p. 92-106.

La insurrección y el cuerpo contenido en las obras de Nancy Gewölb y Lautaro Villarroel

Marla Freire Smith

Doctoranda en Historia y Teoría del Arte en la Universidad Autónoma de Madrid

Como forma de entablar un nexo con la primera versión de este seminario, donde el eje de las investigaciones estuvo centrado en los relatos de la historia del arte, la primera parte de esta ponencia continuará en ese camino. Por ello, abriré el análisis acerca del trabajo de Nancy Gewölb y Lautaro Villarroel, con algunas preguntas y reflexiones respecto de los discursos institucionales y la historiografía del arte. En esta primera parte del análisis haré una contextualización pormenorizada de algunos hitos considerados relevantes, basándome en una investigación llevada adelante por Patricia Mayayo en su libro *Historias de Mujeres, historias del arte*¹, respecto de la manera en que ha sido escrita la historia del arte y la deconstrucción que algunos/as artistas plantean desde su trabajo con el cuerpo.

Como punto de partida no puedo evitar pensar en lo que ocurre con ciertas obras de arte cuando son reconocidas como tal. Muchas de ellas, al ser resguardadas y contenidas en el museo, tendrán dos caminos posibles: uno de ellos es que la historia del arte reserve capítulos dedicados a analizar e inscribir el trabajo de su autor/a. El otro es que probablemente

formen parte de la memoria subterránea, al quedar confinadas en el depósito de algún museo sin que necesariamente lleguen a ver la luz, ni mucho menos a realizarse investigaciones sobre ellos/as.

Respecto del primer caso, la mayoría de las veces el relato que las acompaña tiene por protagonistas a artistas que son elevados a la categoría de maestros o genios. Aquí surge mi primera duda al hablar de arte contemporáneo: ¿Qué ocurre con quienes trascienden la materialidad habitual al hacer arte y escapan al discurso de los roles de género? ¿Qué pasa cuando esos roles, impuestos y controlados desde los estamentos del poder, son cuestionados por algunos/as artistas? ¿Cómo opera en este caso la inclusión o invisibilidad en la historia del arte? ¿Qué pasa, cuando estos/as deconstruyen y cuestionan el canon del arte, con algo que aún no se quiere mirar de frente, como el cuerpo? ¿Están destinados a que no se vuelva a hablar ni a saber de ellos/as? ¿Cómo desarticular el discurso que se les impone desde la propia historia acomodada, para que formen parte de lo que se busca establecer como una verdad incuestionable? Un asunto que por supuesto pasa por alto muchas veces las lecturas incómodas que algunos/as artistas

1 MAYAYO, Patricia, *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Cátedra, 2003.

proponen y genera un discurso autocomplaciente que reafirma no solo los roles impuestos, sino también la supremacía de sexo, género y clase. A modo de ejemplo, podemos pensar en el inicio de las vanguardias europeas, en el caso de Matta Clark, en las performances de Ocaña y por supuesto en el trabajo de Nancy Gewölb y en Lautaro Villarroel.

Desde estas interrogantes, podemos evidenciar varios estatutos que hacen que se considere a algunos/as artistas como más importantes que otros, dependiendo por supuesto de la capacidad de generar valor de cambio y de quién está detrás de ellos legitimando su obra. Pero más allá de las categorías de artistas, si revisamos el tipo de obras que han entrado a los museos o al ámbito más institucional, veremos que sus autores han sido considerados, en ocasiones, como genios o maestros. Invito a esta reflexión porque cuando nos referimos a aquel arte realizado fuera del circuito comercial, creemos que tiene menos valor que aquel realizado dentro de galerías o en el propio museo.

La historiadora del arte Linda Nochlin fue una de las primeras autoras que cuestionó esta historia canónica del arte en su artículo: *¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?*², publicado en la revista *Art News* en 1971. En él Nochlin insistía en que el motivo estaba dado por el marco institucional y porque aún no se acababa con la idea del artista romántico. Afirmó también que en ese momento era difícil desarrollar y mostrar arte realizado por artistas mujeres y que dicho atrevimiento podría hacer tambalear la historia del arte. Nochlin hizo también hincapié en que la crítica feminis-

ta tenía ese *poder*, de desvelar juicios y errores más allá de la experiencia de las mujeres y que para conseguirlo era necesario empezar por cuestionar la noción de genio. Pero hacerlo significaba poner en duda los cánones con que se medían las obras de arte y cuestionaba de paso toda la institución creada en (y desde) el Arte con mayúsculas, poniendo en duda las nociones consideradas por siglos como válidas a la hora de emitir juicios estéticos.

El siguiente paso era recordar que habían existido grandes mujeres artistas, aun cuando era evidente la ausencia de una tradición propia y de modelos a los cuales referirse para poder identificarlas³.

La historiadora Carol Duncan, en su artículo *When greatness is a box of wheaties* publicado en la revista *Artforum* en 1975, nos hizo dudar acerca de la concepción de genio en el arte, pero sobre todo, del peligro que significaba reforzar este término para el discurso feminista. En el artículo Duncan rechazaba de plano que el arte hecho por mujeres surgiera de una conciencia especial y femenina. Aseguraba que pensarlo de este modo lo único que hacía era reforzar la idea de lo masculino como canon universal. Aseguró también que si no cuestionábamos los criterios de evaluación estética establecidos en la historia del arte institucional, pasábamos por alto que eran precisamente esos criterios los que habían relegado a ciertos grupos de artistas y otras temáticas no oficiales, que fueron considerados en otro modelo de creatividad, ocupando

2 NOCHLIN, Linda, *Why have there been no great women artist*, *Art News*, enero 1971, pp. 22-39. Cit. en: MAYAYO, Patricia, *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Cátedra, 2010, p. 22.

3 Aun cuando por regla general a las mujeres no les estaba permitido acceder a las prácticas del dibujo al natural con modelo vivo (figura humana), por lo que cultivaron géneros menores como el retrato o los bodegones, considerados de segundo rango por la academia.

un lugar secundario y periférico dentro de la historiografía oficial⁴.

En 1979, Eleanor Munro publicó *Originals. American Women Artists*, donde expuso la trayectoria de cuarenta mujeres artistas de éxito del siglo XX. De ello también hablaron en 1981 Rossika Parker y Griselda Pollock, en *Old Mistresses*, exponiendo además que era el propio lenguaje lo que impedía el acceso al mundo del arte. El título de su libro lo deja ver, pues la traducción del término “old masters” (maestros antiguos) difería completamente al feminizarlo: *old mistresses* (que puede traducirse como viejas amantes). En este estudio, coincidieron en que el momento histórico en el que se perfiló la imagen del artista como alguien excéntrico, melancólico y solitario, fue el Romanticismo, período en el que también se le atribuyeron con fuerza propiedades masculinas al artista, en una imagen que hunde sus raíces en el Renacimiento⁵.

En 1989, Christine Battersby desarrolló en profundidad una crítica a la figura del genio, con su trabajo *Gender and Genius. Towards a Feminist Aesthetics*, donde coincidió en identificar al Romanticismo como el período en el que se consolidó la definición de la supuesta genialidad artística basada en la retórica de la exclusión. De su análisis, Battersby propone la construcción de una genealogía de grandes mujeres artistas.

4 Un buen ejemplo es el caso de la escultora sevillana Luisa Ignacia Roldán, que obtuvo grandes éxitos pero a quien no se hace referencia por sí sola, sino por su apodo: “la Roldana”. De este modo, al ser mencionada así, se recordaba implícitamente que su padre era el famoso escultor Pedro Roldán. Es decir, su “genio” estaba siempre supeditado al de su padre. Como producto de esto y de la maestría de Luisa, es a él a quien se atribuyeron durante años obras como La Macarena o Virgen de las Lágrimas.

5 Ver más en: MAYAYO, Patricia, op. cit., pp. 66-67.

Quisiera comentar, que revisar estos puntos denota la necesidad de volverlos parte de los análisis historiográficos que se establecen desde una perspectiva de la teoría feminista. Esto, porque implícitamente nos hace replantearnos el papel que tenemos como espectadores/as cada vez que apreciamos alguna pieza de arte. Incluso desde la forma en la que nos referimos a ellas, ya que así también nos vamos haciendo partícipes de la(s) historia(s) del arte, donde al revisar estos puntos, así como el panorama histórico, cobran fuerza las palabras de Nelly Richard, cuando llama a la necesidad de realizar una crítica cultural como crítica feminista⁶. Sobre todo, al considerar que se trata de una historia que en su mayor parte ha sido dirigida de antemano, donde se considera que el ámbito de la creación está vetado para quienes no corresponden a los cánones descritos: genialidad (una cuestión considerada como masculina), elegancia (subjetiva y dependiendo de la época) y por qué no, el hecho de estar cercanos al poder político. Históricamente también ha estado vetado para artistas que trabajaban desde y con el feminismo, salvo durante estos últimos años y siempre pensándolo a partir de sociedades que se ocupaban del tema. En América Latina y concretamente en Chile esto es algo que aún está envuelto en una cierta ambigüedad, pues tenemos el peso y la carga colonialista heredada, en gran parte, de la doctrina social de la iglesia. Considerar esto, podría ayudar a entender por qué el cuestionamiento de los discursos impuestos respecto de los roles de género son mal mirados, así como todos los que tengan directa relación con el cuerpo y las reflexiones políticas a partir de él.

6 Ver detalles en: RICHARD, Nelly, “La crítica feminista como modelo de crítica cultural”, Revista Debate feminista, año XX, Vol. 40, octubre de 2009, pp. 75-85.

Paralelamente, el cuerpo como soporte o tema a desarrollar en las obras de arte de acción ha sido la tónica hasta hoy a la hora de hablar de arte feminista, de artistas feministas o bien de arte hecho por (y para) mujeres. Sin embargo, cuando hacemos este ejercicio de revisar y releer el camino recorrido desde las artes visuales es posible observar que aunque hubo propuestas arriesgadas en un comienzo, se creó toda una imaginaria que fue adoptada (también) desde la cultura patriarcal, que volvió mucho más comercial el cuerpo de las mujeres, con el fin de proporcionar (igualmente) placer, y que es posible identificar en diversos tipos de publicidad, donde el cuerpo de las mujeres es abiertamente instrumentalizado. De esta forma el cuerpo reglado (en cuanto a sexualidad y reproducción) vuelve a quedar redefinido y enmarcado en categorías que acorralan sus posibilidades de acción y cuestionamiento.

Pero este camino de deconstrucción, que comenzó rehaciendo el lenguaje en términos visuales con el trabajo en performance, llegó a una repetición de cuestionamientos que terminó por volver identificable este tipo de arte. Es decir, es posible leerlo como un estancamiento de la propia estrategia feminista de la deconstrucción constante para volverla casi un suelo firme, contrario a su propio planteamiento desestabilizador.

Propongo reflexionar sobre lo anterior, porque los proyectos que siguieron decantaron en la repetición de aquellas pautas impulsadas por algunas de estas autoras que hemos releído brevemente. Y fueron pautas utilizadas también por un buen número de artistas que han continuado siguiéndolas hasta hoy, donde podemos ver que el cuerpo desnudo ha sido utilizado en ocasiones como subterfugio para

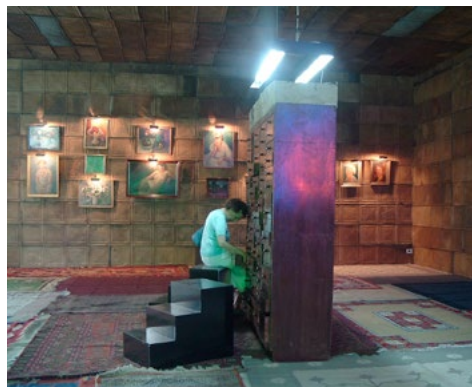
intentar enmarcarse en la categoría de artistas feministas o de arte feminista.

El problema, a mi juicio, es que al repetir las acciones realizadas anteriormente se las transforma en patrones y se deja de lado la deconstrucción, uno de los principales puntos de partida de la teoría feminista. Aquí me gustaría introducir una interrogante: ¿Será posible que estemos en una posición reglada en cuanto a lo que se debe entender por arte feminista? ¿Ocurre esto a nivel mundial? ¿No sería acaso posible pensar que en la medida en que el arte feminista siga siendo inclasificable, estaría puesta en marcha la estrategia de la deconstrucción?

Recorrido visual / recorrido corporal

En la otra cara de esta problemática, la deconstrucción continuó de manera más marcada. En ocasiones de manera sigilosa (y quizás por ello, de manera muy sugerente) con artistas que probablemente no consideran una estrategia feminista en las formas que tienen de trabajar el cuerpo, pero que puede ser leída como una deconstrucción más potente que la que se venía repitiendo hasta este momento. Estos/as artistas tratan propuestas que no necesariamente han contemplado referentes identificables a primera vista, ya que se reinventan continuamente en su propio trabajo visual, correspondiendo sin duda a una deconstrucción constante que teniendo el cuerpo como eje de trabajo, en ocasiones ni siquiera ha necesitado utilizar el suyo propio para llevar adelante sus reflexiones en torno a este.

Buscando ejemplos que dieran cuenta que es posible encontrar elementos y discrepancias, a la hora de emprender el trabajo con (y desde)



Nancy Gewölb Mayanz.

Recuperaciones, detalle
de la intervención
en Galería Animal,
Santiago de Chile,
2005. Fotografía
cortesía de la artista

el cuerpo, el trabajo visual de Nancy Gewölb merece mención especial. Esto, debido a que el cuerpo como tema central está presente desde sus inicios como artista, por ejemplo, cuando realizaba sus propuestas pictóricas en tela o mediante el trazo, en un dibujo con connotaciones ampliadas, donde hacía constantes referencias al cuerpo que permitían reflexionar sobre él como tema, y que al mismo tiempo daban cuenta del momento político en el que se inscribían aquellas obras: dictadura y postdictadura, hasta llegar a una completa desterritorialización como sujeto en su trabajo actual, volviéndose un cuerpo múltiple.

En 2005 en Santiago de Chile y en el marco del concurso *Artes y Letras*, Nancy Gewölb Mayanz se presentó y ganó con la propuesta de su obra *Recuperaciones*. Y sorprendió, sobre todo porque estaba lejos de lo que se podría esperar de la típica exposición de un/a artista al presentar su trabajo. En *Recuperaciones* Gewölb reunió distintas obras anteriores, algunas realizadas en la década de los ochenta, como por ejemplo, *Fantomas o mi memoria incomunicada* (1982), hasta obras más recientes, como *Cómprese una familia instantánea* (2004), que estaban expuestas en una intervención de espacio que invitaba al espectador/a (habitado o no

al arte) a escudriñar en los cajones que contenían las obras y a llevárselas consigo.

Su planteamiento ya era una deconstrucción de lo que se entiende debe ser una exposición de arte, incluso en de los marcos del arte contemporáneo. Esto, sobre todo al considerar que cuando hablamos de arte está condicionado por el aparato cultural. A sabiendas, una Gewölb empoderada realizó el ejercicio de desprenderse de fragmentos de distintos trabajos suyos, realizados durante varios años, deconstruyendo la lógica imperante del mercado y por ello también la propuesta de romper con la burbuja del arte contemporáneo. En esta intervención de espacio Gewölb dispuso diversas obras creadas desde la década de los ochenta, piezas que además podían ser sustraídas del lugar por los asistentes a los que no se les pidió nada a cambio. Dispuso su trabajo como si se tratara de capas y capas de su propio cuerpo que presentaba y exponía para ser contemplado y, esta vez, para ser parte de las vidas de quienes ingresaban al lugar y elegían llevarse algo de ella. Quizá se trataba solo de un anticipo de las performances que realizaría luego y hasta hoy.

Gewölb se presentó con la obra *Recuperaciones* como su propio museo (ella misma y su cuerpo)

para contarnos distintas historia(s) por medio de las obras, ya que se trató de trabajos guardados durante años, obras que la contenían “cien veces cien”. En su trabajo, que evoca la memoria, Nancy se acerca desde una plena conciencia del tema que trata, que ha sabido materializar de manera intuitiva (ahí radica su fuerza) y del acto de no dejar ir lo que ha vivido hasta el final, cuando completa su trabajo. Un momento que se refleja cuando incita al otro/a, al espectador en este caso, a desdoblarla continuamente, a tomar aquellos recuerdos materiales y hacerlos propios. Las (micro)historias que los envuelven cobran sentido al momento de acercarse y abrir aquellos cajones que se encontraban allí, esperando por quien quisiera ser parte de ello. *Recuperaciones* jugó con el impulso del voyeur que deambulaba por aquel espacio visitando la muestra, esperando su turno para poder acceder por los peldaños de aquella escalera, abrir sus cajones y llevarse alguna obra que fuera a la vez un trozo de la muestra para volverlo suyo.

Igual que Marcel Broodthaers y que André Malraux, Nancy Gewölb propuso en esta obra una nueva manera y una nueva forma de construir y hacer museo. Al profundizar en este aspecto, y lo que conlleva la necesidad de crear uno, podemos referirnos a Justo Pastor Mellado cuando plantea en su libro *Textos de Batalla*, que la creación de un museo es también un acto político⁷. Vuelvo a sus palabras porque en el caso de Gewölb, además de serlo en el sentido que indica Mellado, lo es también en el sentido de la tradición de la Historia del Arte (esa que va con mayúscula: canónica, tradicional y algo pesada) del arte en/de Chile. Y también por ser una declaración de principios:

7 La cita original dice: “(...) la formación de un museo como acto político”. Ver más en: MELLADO, Justo, *Textos de batalla*. Santiago de Chile. Metales Pesados, 2009, p. 23.

ser fiel a sí misma sin caer en el juego. Ella misma se ha referido a sus intervenciones de este modo: “(...) la finalidad de estas intervenciones de espacio no es demostrar o ilustrar algo, sino delimitar territorios (...)”⁸.

Aún con los años, no resulta fácil trabajar en estos formatos que rompen la norma, aunque la instalación o las intervenciones de espacio, así como la performance o el arte de acción, hayan sido devoradas por el academicismo y sean ya objetos serios y fijos de estudio, ya que en muchas ocasiones no se reconoce en ellos el peso y la transformación constante que realmente tienen. Algunas obras se resisten a ser catalogadas en lugares fijos y en ocasiones como esta lo consiguen, ya que el trabajo continúa desarrollándose entre quienes sustrajeron sus piezas.

El museo engulle y la nevera museal congela, tal como dice Fernando Castro Flores. Y sin dudas que ser reconocido/a en su trabajo también tiene su costo, pero Nancy sabe reinventarse constantemente, quizás de la forma más difícil: mediante la deconstrucción de su propio trabajo. La performance y el *happening* en el que nos sumió como espectadores, sin que alcanzáramos a darnos cuenta, fue controlado en su inicio. Primero al ingresar a aquel espacio (el cubo blanco que todo espacio institucional de exposición representa) y continuó al provocarnos con la disposición de aquellos objetos, al transformarnos de espectadores pasivos a sujetos activos/as y hacernos parte de su propuesta, incitándonos a que nos lleváramos algo de ahí. Supo movernos por el deseo, por el acto de

8 MANSILLA CLAVEL, María Soledad, “-S-Obras. Instalaciones de Nancy Gewölb M.”, *Escáner Cultural*, N° 46, diciembre de 2002. <http://www.escaner.cl/escaner46/articulo.htm> Visitado el 24/07/2014.



Nancy Gewölb Mayanz.
Libro de artista, performance,
 PAS, Berlín, 2012.
 Fotógrafa: Monika
 Sobczak.

sentirnos atraídos hacia los objetos en cuestión expuestos. Con este acto y tomando el término de Guidieri, Gewölb desperspectivizó las distancias, esas a las que nos han acostumbrado las galerías, tanta feria de arte y para qué decir los museos. Acortó las distancias entre objeto, mirada, deseo y sujeto. Sus obras podían ser nuestras, podíamos estirar la mano, tomarlas y llevarlas con nosotros. Y esta vez, no por medio de un canje o una transacción. Simplemente por el deseo y voluntad de cogerlas.

Nancy Gewölb hizo variar en el espectador las distancias, las subrayó al punto de anularlas respecto de la obra y el sujeto de acción. Estaban ahí. Bastaba con escudriñar los cajones y llevarse lo que se quisiera. Modificó con esto la percepción que se tiene habitualmente del objeto artístico. Amplió los detalles, el todo de aquella instalación pasó a convertirse en muchas obras dentro de aquel cubo blanco de la galería que retomaba a su vez la fuerza como el gran contenedor de todo (que esta vez y con gran gusto lo digo, no alcanzó a enfriar nada).

Ni la fotografía, ni la invitación de la inauguración valen hoy para atestiguar que se estuvo ahí,

nada que no sea el objeto extraído de aquella muestra nos da testimonio de haber asistido. Se trascendió el momento y se transformaron en una reliquia. El deseo que nos impulsó a tenerlos los ha transformado hoy por hoy en parte también de nuestras historias. La obra ha crecido y se ha extendido más allá de los muros de aquella galería. Y continúa en ello, mudándose con quienes fuimos cómplices de aquella muestra.

En el mismo sentido, pero esta vez empoderándose desde su cuerpo, Nancy realizó el año 2012, en el marco de la muestra *PAS Studies* de Berlín, un trabajo de arte de acción titulado *Libro de artista*. Para esta propuesta, se situó en medio de la sala, rodeada de los espectadores y envuelta en una sábana de pies a cabeza, sin dejar ver su rostro. Lo único que sobresalía eran sus manos que sostenían un cuchillo con el que se ayudó a salir, a modo de crisálida en su envoltura, dejando huellas de su sangre en la tela. Durante algunos minutos, Gewölb rompió con violentos cortes los nudos que la tenían atrapada hasta poder salir de su envoltura, se paseó frente a todos los asistentes del encuentro mostrando su bastidor de bordado, reemplazado por gasas embebidas de sangre.

El ejercicio de ficción biográfica que desarrolló Gewölb fue intenso, y estéticamente teatral, en el sentido de su dominio del espacio, ya que se apropió de él y nos sumergió como espectadores-cómplices, a modo de testigos. Otra vez nos volvió sujetos activos/as. En ella, la acción es un proceso que busca retener aspectos de la memoria, que intenta atrapar por todos los medios: texto, dibujos, gráfica expandida y por supuesto, en el arte de acción. A lo largo del trabajo de Nancy Gewölb es posible ver y leer la relación entre imagen y texto que denota su propia autobiografía, además de retratar una autobiografía social como territorio, donde podemos ver la relación que hay detrás: pintura y dibujo, en una constante relación de autorretrato(s) que sin serlos como tal, nos muestran más de ella y del contexto sociopolítico en el que se desarrollan.

Cuerpo, autobiografía y género

En el caso de Lautaro Villarroel, se trata de un cuerpo politizado desde sus inicios, cuando fue compañero de trabajo de Francisco Copello y aprendió el arte corporal. Villarroel trascendió este aprendizaje basado en el cuerpo hasta deconstruirlo en cuanto eje de poder, para resignificarlo desde su propio cuerpo como territorio, asumiéndose abiertamente como parte de un cuerpo mayor, ese que la sociedad ha querido invisibilizar por considerar como una otredad y que por lo mismo Villarroel se ha preocupado de subrayar desde su quehacer en el arte de acción.

Desde un cuerpo dado que visibiliza como un cuerpo proyecto, desde el maquillaje y las poses fotografiadas, construye su autobiografía, pero también la de su compañero Francisco

Copello. Villarroel se autoconstruye a sí mismo a propósito del transformismo al que apela y deja al lente de la cámara como su único testigo en totalidad. Su proyecto performativo le vuelve entonces a transformar en otro cuerpo, al valerse de las técnicas de reproducción de la imagen, de las que solo conocemos el resultado testimonial que él quiere que leamos. Es decir, nos conduce al resultado. Con esta lectura, lo más interesante de su trabajo ocurre precisamente detrás de la cámara. Son la preparación y la acción inconclusa que acaban recién cuando Villarroel se desmaquilla, cuando deja de ser de la forma en que quiere ser visto. Lo que se expone por lo tanto no es sino el resultado manipulado: nos dice dónde poner el ojo.

En este sentido, sería correcto afirmar que trabaja con la imagen intermedia, con el límite pausado que genera su imagen autopresentada y reconocible como híbrida. Trabaja con lo que esperamos ver al saberlo travestido. Desde ahí, reconstruye y cambia su imagen para parecer una síntesis de lo esperado, un héroe o heroína, un/una superviviente que critica el papel homogenizado y normativo respecto del canon a seguir del modelo de cuerpo impuesto por una sociedad heteronormativa, ya bastante cosificada y homogénea, donde las subjetividades son cuestionadas por aludir a una pausa interminable, a un insoportable estado de suspensión. Su trabajo también podría ser leído como otra forma de entender el *still life* (como si se tratase realmente de una naturaleza que está solo suspendida en el registro), pero que en Villarroel denota la continuidad de la acción, donde no podemos verla totalmente, sino solo imaginarla.

Este humor duro y siniestro, que podemos leer al analizar el antes y el después de sus puestas en escena, denota la artificialidad con que leemos



Lautaro Villarroel.

El hombre pájaro,
performance. Cuesta
Blanca, Córdoba,
Argentina, 2012.

Fotógrafo: Juan Manuel
Alonso.

y creemos ver en el registro, la memoria. Decidir si nos creemos o no el resultado palpable denota su carácter metamórfico, cambiante y poético a la vez, que está comprometido políticamente, en tanto deconstruye las posibilidades del cuerpo. Villarroel denota artificialidad en el propio cuerpo, porque nombra desde la imagen para que se hable de lo que no se quiere nombrar y así hacer que exista. En sus trabajos y registros se vuelve una figura plural que habla desde el aparente exceso para nombrar la falta y hacer evidente la carencia. El poder es utilizado desde el cuerpo en una pose suspendida, que intriga cuando leemos lo que no está: el antes y el después. Los momentos previos donde la acción tiene sentido pero de los que no podemos ser testigos. Nuevamente es metáfora política y, por ello, metáfora social. Aun cuando se le pueda ver a primera vista como imagen iconográfica o como un resultado puramente material. A modo (casi) de una postal colonial.

La autobiografía de Villarroel cuenta una verdad que en sí ya tiene una estructura de performance, que produce una verdad (otra verdad) mediante el discurso de identidad que presenta, que parece emerger desde el maquillaje. Y la confesión se vuelve tal, cuando hay relación con otros discursos e historias a su alrededor. En su propuesta existe una perpetua negociación con el entorno, con las historias y su propio cuerpo travestido. Su cuerpo se vuelve por

tanto un espacio escenográfico, un espacio que se transforma en otro, donde tiene lugar la negociación de la imagen creada y las microhistorias de quienes asisten y son parte de su trabajo. El espectador puede encontrarse con sus propios miedos, sus castigos autoconferidos y reflejados en un cuerpo escenografiado, donde el propio autor ha desaparecido.

El sujeto/objeto, el yo y la identidad, la realidad y la ficción, los espacios públicos y privados tienen nuevo sentido en su propuesta, pues son una cuestión mixta evocada en el cuerpo de Villarroel que se comporta como espacio, para llevar adelante su trabajo. Cuando Villarroel lleva adelante proyectos de foto-performance, realmente genera una ficción autobiográfica donde vemos un fragmento del total, una novela escrita ya en su cuerpo, donde las notas fotográficas son la verdadera narrativa que presenta, y que retratan esa ficción. Al hacer ficción autobiográfica no se pone en manos de otros, sino que es él mismo quien relata y ejecuta. El valor que esto tiene es crucial si consideramos que en esta época el testimonio en sí tiene un valor diferente a causa de la masificación de las tecnologías de comunicación, donde esto constantemente está puesto a disposición de los usuarios/as generando grandes flujos de información.

Con estas lecturas, tanto el trabajo de Villarroel como el de Gewölb pueden ser leídos des-

de la perspectiva feminista como la urgencia de llevar adelante proyectos autobiográficos unidos a la cuestión histórica, recuperando fragmentos de la memoria perdida que hacen visibles las (micro)historias. En ambos casos, estos artistas reacondicionaron sus propuestas para llevarlas adelante, adaptándose a las circunstancias y características propias de los lugares donde transitaban, generando nuevas coordenadas de inscripción que escapaban a la norma de lo considerado como propio del terreno de exposición de las artes visuales. Esto, también puede ser leído como un legado del camino abierto durante la década de los ochenta en Chile, cuando la estrategia feminista de la deconstrucción constante estaba firmemente asentada debido al momento político (el paso de la dictadura a la postdictadura), pero que lamentablemente no ha sido suficientemente reconocida en la historiografía como herencia del feminismo. Ni siquiera cuando se analiza que la deconstrucción del cuerpo actuó como un llamado en plena dictadura a la desobediencia, que se hizo extensiva y no se quedó solamente para (y por) las mujeres.

En cuanto a los emplazamientos en los que estos artistas han trabajado, también han sido efectivamente enmarcados en de un circuito más cercano a la institucionalidad, como el realizado por Gewölb el 2006 en la Galería Animal, resultado de haber ganado el concurso Artes y Letras el 2005 o el realizado en 2012 en Alemania, en el marco de PAS studies, en Berlín. En el caso de Lautaro Villarroel, la exposición que realizó el 2010 como parte de haber ganado la segunda convocatoria del concurso de exposiciones en el área de Artes Visuales organizada por la Corporación Cultural Arte Alameda, presentó cincuenta foto-performan-

ce inéditas para homenajear a su compañero de trabajo, Francisco Copello.

Con un recorrido teórico y el tipo de análisis (y mirada) que proporciona la teoría feminista, para mí ha sido posible descifrar algunas de las claves del trabajo de ambos artistas que, creo entender, les ha llevado a la necesidad de desarrollar sus propias temáticas desde la reflexión personal que incorpora la presencia del espectador. En ese sentido, creo ver que la deconstrucción que proponen es precisamente la no separación, la difuminación de la brecha entre artista y espectador que otros tantos se empeñan en volver evidente.

El trinomio artista-obra-espectador en los casos analizados pierde las fronteras categoriales para volverse una cuestión mucho menos hermética y más circular, donde se saca al/la espectador/a del papel de otredad frente al/la artista y la obra y se le hace partícipe al enfrentarle en ocasiones a sus propios miedos. En este tono, hay cinco conceptos que se entrecruzan claramente en la obra de Gewölb y Villarroel, aun siendo tan distintas entre sí: (des) memoria, género, otredad, castigo y cuerpo escenografiado. Conceptos que en la unidad de sus propuestas dan cuenta de un cuerpo que ha sido (cada uno desde su esfera) tachado y anulado en momentos en que el discurso impuesto desde los estamentos del poder, ha sido la heteronormatividad y el androcentrismo. Como respuesta, el cuerpo contenido e insurrecto, tanto en Gewölb como en Villarroel, se han traducido en un simulacro de géneros. En ese sentido, Gewölb da un vuelco al modelo de hacer exposiciones en sitios de carácter más institucional, deconstruyendo la forma habitual, rebelándose ante el sistema impuesto. Villarroel en cambio, demuestra cómo la auto-

biografía se vuelve ficción y, por ello, deconstruye el discurso heteronormativo.

Para cerrar este análisis quisiera volver brevemente sobre una reflexión historiográfica y resaltar que, tanto en el caso de Nancy Gewölb como en el de Lautaro Villarroel, así como a lo largo de la historia del arte en/de Chile, existe todavía la necesidad de entretelar estas otras miradas que completen aquella mitad olvidada de la historia, esa que no es considerada como parte de la historiografía oficial del arte o que son (y aquí radica el principal problema) abiertamente dejadas al margen para contextualizarse más tarde desde una mirada parcial; con un enfoque que quita fuerza a este tipo de propuestas y, por supuesto, bajo criterios que no reconocen de manera debida la influencia de la teoría feminista en el campo de la historia del arte más reciente, ni la gran contribución que esta ha hecho a la historia.

Al proponer entonces desde la deconstrucción feminista una relectura de obras y la revisión de cuestiones consideradas reglas en el arte que se mantienen por no romper la estructura (recordémoslo, impuesta), irrumpe el poder de las teorías feministas al momento de sospechar cómo se ha escrito esa historia. Se consideran las microhistorias clausuradas, y se sacan cuestiones a la luz que permiten no solo reivindicar o reconocer en su trabajo a determinados/as artistas, sino que también da la posibilidad de completar la historia que nos fue traspasada sesgadamente.

Por todo esto, veo necesario e importante producir acciones como la de este seminario, que posibilitan tejer redes que faciliten la inscripción de otras miradas desde la teoría feminista, miradas que aún están a medio inscribir en la his-

toriografía oficial, pero que tienen el poder de hacer tambalear buena parte del sistema del arte actual, como afirmó Linda Nochlin en su artículo de 1971. Esperemos que la deconstrucción de la historia del arte (y las otras historias) siga adelante y que las nuevas generaciones se vayan sumando a esta tarea, buscando en las fisuras de la historiografía oficial donde poner el ojo y escribir a partir de ellas nuevas historias.

BIBLIOGRAFÍA

- MANSILLA CLAVEL, MARÍA SOLEDAD, -S-Obras. Instalaciones de Nancy Gewölb M., *Escáner Cultural*, N° 46, diciembre de 2002. <http://www.escaner.cl/escaner46/articulo.htm>. Visitado 24/07/2014.
- MAYAYO, PATRICIA, *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Cátedra, 2003.
- MELLADO, JUSTO. *Textos de batalla*. Santiago: Metales pesados, 2009. P. 23.
- RICHARD, NELLY. "La crítica feminista como modelo de crítica cultural", *Revista Debate feminista*, año XX, Vol. 40, octubre de 2009, pp. 75-85.
- VILLARROEL, LAUTARO, Página personal del artista. <https://www.facebook.com/pages/Lautaro-Villarroel/136705409801472> Visitado 24/07/2014.

MESA 3

Arte, activismo y

activismo feminista

f
2013
2012

“En la calle y en la casa...”

Aproximaciones entre activismo y producción visual feminista en Chile, en las primeras décadas del siglo XXI

Jessica Valladares

Artista visual y activista feminista. Magíster en Estudios de Género y Cultura en Latinoamérica, Universidad de Chile

“Los nudos se pueden deshacer, siguiendo la inversa trayectoria, cuidadosamente, con un compromiso de dedos, uñas o lo que se prefiera, con el hilo que hay detrás, para detectar su tamaño y su sentido”¹

Julieta Kirkwood.

Comienzo este texto preparado para el espacio museístico pensando en ¿cuál es el lugar de generación del conocimiento? ¿La oficialidad de los discursos que legitiman el saber? ¿La práctica del hacer cotidiano? Al parecer existe una dicotomía que separa la reflexión de la acción, que sigue enquistada en los dominios más esquivos del acceso a la producción de sentido, en la formulación de nuevos saberes y en la reformulación del saber conocido. Sin embargo, creo que la práctica artística así como la producción del saber feminista son lugares donde la tradición permite fugas de sentido desde los bordes, son sitios de permeabilidad al cambio donde se pueden detectar de manera más palpable aquellos *nudos de saber/poder* que nos señalaba Julieta Kirkwood.

La presente ponencia nominada “En la calle y en la casa...” pretende hacer eco de este

distanciamiento, de esta división que parece segregar la generación del saber formado desde la institucionalidad, desde la oficialidad, desviando la mirada de la producción de saberes forjados en la práctica autónoma. Utilizo esta frase poniendo las gafas del activismo feminista, de la vida cotidiana, de la práctica política, de la “calle”, a un seminario de arte feminista que emerge desde el circuito cultural oficial, el museo, la institucionalidad o “casa” del saber. Mi pretensión tiene que ver con develar el discurso visual que surge de manifestaciones feministas que suceden fuera del circuito artístico oficial, como aporte a la reflexión/acción de los discursos feministas actuales.

En este sentido, resulta interesante trasladar el pensamiento de Julieta al terreno del arte donde los *nudos* entre *el saber/poder* y patriarcalizado se instalan en sistemas o estructuras simbólicas que determinan y ocultan mecanismos de control y relaciones de poder. La reproducción de los signos no es ajena a las estructuras de poder y abordar este entramado cultural significa reflexionar sobre una práctica feminista que contrarreste y supere los imaginarios dominantes de estos discursos hegemónicos.

¹ Kirkwood, Julieta. *Ser política en Chile, las feministas y los partidos*, Flacso, Santiago, 1986. Pág. 213.

Es importante tener en cuenta que el arte genera la ilusión de la *distinción*², sobre todo en nuestro país donde es un conocimiento situado desde una elite cultural. Pero también está claro que el desborde de la imagen, los símbolos y signos, hace tiempo que están en la calle difundidos por los medios. Allí radica la importancia de significar políticamente estas estructuras, este intercambio simbólico, abordándolo como otro sistema de comunicación de suma trascendencia y urgencia política, para reflexionar sobre las prácticas artísticas y activistas.

...En la casa (estado de la cuestión feminista, en el país)

Democracia en el país y en la casa es una de las premisas más conocidas por las que se llega a Julieta Kirkwood, frase que nos retrotrae a la fotografía de las feministas ochenteras apostadas en el frontis de la Biblioteca Nacional. “¡Democracia en el país!”, exigían estas mujeres en plena dictadura, donde la oficialidad les negaba la palabra, ocultaba los sucesos y obstruía la memoria. “¡Democracia en la casa!” replicaba Julieta, apropiándose de las luchas personales y cotidianas como arma política, esas mismas luchas que sus compañeros de partido minimizaban como superficialidad burguesa. “¡Democracia en el país en la casa y en la cama!” reactualizaron como reclamo las feministas de los noventa, denunciando una constitución que todavía

disciplinaba las relaciones lésbico-homosexuales como punibles³.

“¡No hay democracia sin feminismo!”, era la consigna que proclamaba Kirkwood. Una exigencia, un anhelo, una lucha que cuando se creyó conseguir sosegó almas, calmó ímpetus y sació los sueños. La democracia llegó con su arcoíris tecnicolor, o pareció llegar, cooptando individualidades, orgánicas, organizaciones, distanciando el apoyo de ONGs que con orgullo observaban nuestra mayoría de edad democrática.

La IV Conferencia Mundial de la Mujer realizada en Beijing en 1995, un año antes del VII Encuentro Feminista Latinoamericano y del Caribe, expuso la creciente cooptación de liderazgos del movimiento de mujeres y un creciente financiamiento de sus prácticas en la medida que se ajustaban a los requerimientos del Banco Mundial. Este fue el detonante de una larga discusión que expuso el desgaste e hizo crisis en el citado encuentro feminista organizado en Cartagena. Oficialidad o autonomía pareció ser la disyuntiva que dividió el camino de las prácticas, conocimientos y agenciamientos feministas, atomizando sus luchas.

Hoy, de manera general, coexisten grandes grupos feministas concentrados mayormente en las principales urbes del país, específicamente Santiago, Valparaíso y Concepción. Emerge paulatinamente “un espacio feminista fragmentado, heterogéneo, pero presente en

2 Pierre Bourdieu propone que los gustos, prácticas y consumos culturales están mediados por un *habitus cultural*, predeterminado por la clase y dispuesta para cumplir determinada legitimación o diferenciación social. Para más antecedentes revisar *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Editorial Taurus, Madrid, 1988.

3 La mayor parte de las disposiciones que penalizaban la sodomía en Chile, tipificada como delito, fueron derogadas en 1999 modificando el Artículo 365° del Código Penal chileno. Se restringe la sodomía como delito únicamente cuando el sujeto pasivo es un varón menor de 18 años de edad. Para relaciones heterosexuales la edad de consentimiento sexual es de 14 años. Se señala que dicho artículo ha permanecido vigente desde 1875.

casi todo el territorio nacional”.⁴ Junto con la existencia de diversas estructuras de mujeres que trabajan desde el período de dictadura, conviven actualmente diversas organizaciones que aglutinan una gran multiplicidad de intereses, clase, etnia, opción política, disidencia sexual, entre otros. Estas reivindicaciones convergen anualmente en convocatorias colectivas que abogan por un piso de derechos incuestionables como la defensa y la promoción de la no violencia contra las mujeres, así como la defensa de la libertad en materia de regulación de la fertilidad y la legalización del aborto. A pesar de coincidir en estas acciones en común, todavía no es posible observar un movimiento feminista que actúe como bloque en nuestro país.

Coexisten en la actualidad diferentes espacios feministas que desarrollan pensamientos aparentemente contradictorios pero que evidencian, cual caleidoscopio, un crisol de planteamientos que interactúan, compartiendo una temporalidad regional. A diferencia del feminismo anglosajón o europeizante, que da por superadas las propuestas esencialistas para decantar en un supuesto postfeminismo, considero que nuestro caso intersecta diferentes planos de posicionamiento feminista que friccionan el movimiento o se aglutinan según las urgencias del acontecer nacional.

Como ejes movilizadores de la organizativa feminista en la última década del presente siglo en nuestro país, me arriesgo a situar cuatro hitos importantes: el *boom* mediático de los

femicidios en Chile (2005-2007), los intentos por conglomerar al movimiento en diferentes encuentros (Olmué 2005, Elflac 2007, Concepción 2010, Valparaíso 2012), el episodio de la prohibición de la distribución de la “pastilla del día después” en consultorios públicos por el Tribunal Constitucional (2008), la polémica marcha por la legalización del aborto y la irrupción en la catedral en julio de este año.

Estos momentos resultan interesantes para reconocer los diálogos y tensiones que se intentan establecer entre organizaciones de feministas históricas, autónomas y las nuevas dinámicas de militancias más jóvenes, articulando un activismo que se cruza muchas veces con el discurso artístico para exponer sus demandas.

La calle, espacios feministas y discursos artísticos

La lectura que puedo establecer desde una mirada del *imaginario*⁵ feminista que progresivamente ha incorporado una reflexión sobre la simbólica de género y se ha hecho parte de la reconfiguración crítica de estos signos es un tránsito hacia la formulación de una semiótica propia, una producción e interpretación feminista. Se trata de progresivos intentos por establecer una independencia de significados que se adueña de cuanta herramienta se ofre-

4 Buena parte de este apartado está basado en el texto “Movimiento acción de mujeres ayer y hoy ¿Compartimos el mañana?” desarrollado por el colectivo en el que participé, Estudiantes del Género para el II Congreso Feminista Internacional Argentina. 100 años de Historia Social y de Género de las Mujeres. Buenos Aires, 2010.

5 *Imaginario* es un término utilizado por el historiador chileno Miguel Rojas Mix que refiere al *encadenamiento de imágenes con vínculo temático o problemático recibidas a través de diversos medios audiovisuales, que el individuo interioriza como referente*. El imaginario según este autor opera como una creencia, mediante sus vínculos se imponen los valores de una clase por sobre otras sirviendo simultáneamente a la defensa de sus intereses y al sustento de su hegemonía. Para mayor antecedente revisar *El imaginario. Civilización y cultura del siglo XXI*. Ed. Prometeo Libros, Argentina, 2006.

ce al paso para generar una crítica al discurso hegemónico. Una independencia conceptual, formal, estética y política que no quiere distorsiones, intermediarios, ni “traductores”, que lucha contra la imposición de significados y catalogaciones establecidas.

No se trata de una imitación al arte de elite, ni de una “novedad estilística”, aun menos que de una moda estética, sino que de una gama de conceptos en lucha que buscan soluciones precisas por el ejercicio de la conciencia crítica, la libertad y la transformación social mediante la apropiación de imágenes, símbolos, signos, muchas veces articulándose como necesidad expresiva, artística, poética que surge desde la intuición⁶.

Con pegatinas, volantes, intervenciones públicas, personificaciones, acciones artísticas, puestas en escena, montajes, performance, videoarte, murales, grafitis, cómic, entre muchas otras expresiones, utilizan el discurso del arte para exponer sus demandas y generar un cuestionamiento al sistema simbólico dominante.

Recurren a “espacios de exhibición” alternativos a los reconocidos circuitos oficiales que frecuenta la vanguardia artística. Organizan intervenciones callejeras, se visibilizan en manifestaciones políticas y en la protesta social, coordinan muestras colectivas en encuentros

o conversatorios feministas, “performancean”⁷ en eventos comerciales, tocatas, ferias y funas, por sobre todo difunden, registran y desenvuelven su activismo en las redes sociales que propicia el ciberespacio.

Estas estrategias nos hablan de un activismo que irrumpe en lo público como medio de provocación, de transgresión, de denuncia. Exponiendo una perspectiva feminista que propone intrínsecamente una contestación frente a un orden excluyente como medio para establecer un diálogo con la comunidad, para efectuar un cambio social y cultural, como urgencia de alzar la voz, de desafiar los límites y jerarquías conectando con la comunidad sus sentires y decires.

En este sentido es vital recordar que no son ejercicios aislados sino que se trata de intervenciones con antecedentes en la generación de una crítica discursiva que cruza arte, sexualidad y política. Como antecedente relevante en el establecimiento de una irrupción escénica en el marco de protesta antipatriarcal, es necesario recordar el *asalto coliza* instalado por Las Yeguas del Apocalipsis a fines de los ochenta (Francisco Casas y Pedro Lemebel), así como la propuesta situada desde la autonomía de Las Clorindas a fines de los noventa, y posteriormente el desacato de Memoria Feminista, principalmente con el pensamiento de Victoria Aldunate. Por supuesto que es trascendental el aporte del colectivo Malignas Influencias (Julia Antivilo, Jessica Torres, Zaida González) a principios de este nuevo siglo, principalmente

6 Posterior a la presentación de este texto en el MNBA se llevó a cabo el evento “Desencuentros Feministas”, actividad desarrollada por diversas organizaciones feministas en el centro cultural Manuel Rojas durante los días 26 y 27 de octubre de 2013. En la mesa sobre arte Julia Antivilo interpeló a las feministas con mayor trayectoria, presentes en el lugar, a señalar si pensaban sus intervenciones callejeras como “arte”, ante esto Victoria Aldunate le respondió que estas “acciones creativas” solo tenían una finalidad pedagógica y en ese entonces no se tenía conciencia que pudiesen ser arte...

7 Performear es un concepto palabreado como sudaca por Julia Antivilo en su Tesis “Arte feminista Latinoamericano. Rupturas de un arte político en la producción visual”. Tesis para optar al grado de Doctora en Estudios Latinoamericanos. Universidad de Chile. Santiago, marzo de 2013.

por medio de poner el cuerpo⁸ con apuestas performanceras que develan y subvierten órdenes artísticos y de género.

Por otra parte, la visibilidad siempre ha sido un objetivo importante en el feminismo callejero. En este sentido es necesario nombrar la relevancia de grupos activistas como el colectivo lésbico La Perlita que desarrolla su propuesta pictórica en las calles de Santiago desde el 2005, así como las irrupciones poético-artísticas del colectivo lésbico Las Moiras, también la puesta en escena de cuerpos pintados en cada marcha por parte de la agrupación Pan & Rozas y la preocupación por una estética colectiva identificatoria en las Mujeres Revolucionarias de Maipú.

Tránsitos entre la calle/casa, o el hacer/ser feminista

Una de las estrategias simbólicas más reconocidas tanto a nivel nacional como fuera del país es la apuesta comunicacional que ha desarrollado desde el 2007 la Red chilena contra la violencia hacia las mujeres. Los carteles amarillo y negro, con tipografía de tránsito que inunda nuestra urbe con consignas contra la violencia machista, han generado ruido en la opinión pública desde la instalación del concepto de femicidio en el 2004.

Una de las intervenciones callejeras más reconocidas, impactantes y de larga data, siete años a la fecha, ha sido el memorial *En sus zapatos, no mates a una mujer*. Se trata de una muestra itinerante que recorre distintas localidades chilenas exponiendo en la vía pública un número de pares de zapatos vacíos que portan el nombre

de mujeres sobre papeles rectangulares con sus fechas de defunción. Estos cientos de pares de zapatos vacíos simbolizan la ausencia de los cuerpos⁹ de las mujeres asesinadas en manos de las personas que ellas querían. Es un memorial que denuncia una violencia estructural que incide en los cuerpos de las mujeres, exterminándolos como maniobra de dominación.

Estas propuestas de intervención simbólica apuestan a una problemática real, apelan a necesidades de orden práctico y cotidiano, no exentas de dolor. Se trata de un llamado de atención urgente hacia sus principales interlocutoras, las mujeres cotidianas, quienes viven en carne propia las vicisitudes prácticas a las que este país las somete.

Del mismo modo, la agrupación Las Choras del Puerto¹⁰ realiza su *guerrilla feminista* desde una visibilización de la contingencia nacional que somete la autonomía corporal de las mujeres a una forma desmedida de discriminación, un ejemplo es la restricción de derechos, en términos reproductivos, como mediante la prohibición de la pastilla de emergencia en el 2008. Esta colec-

9 La cuantificación de las víctimas por los zapatos actúa como sinécdoque que nos expone la presencia de las mujeres ausentes recordando la silueta de torturados y desaparecidos utilizada por el Movimiento Unitario Mujeres por la Vida desde los ochenta para denunciar la dictadura militar. ¿Dónde están? parece decirnos el memorial de la Red que actúa como protesta reactualizando la pérdida como emblema político.

10 Las choras articulan una unión de conceptos en su auto-designación para referirse a varios significados a la vez. Choro en nuestro país es un hombre astuto y de bajo pueblo pero también un molusco que se extrae de nuestro mar y es de bajo costo, mientras que se señala como choro a la vagina por manifestar una similitud en apariencia y consistencia a este fruto del mar. Las choras reúnen los significados para referirse a su porteña y fémica presencia, su propuesta desestabilizadora desde los márgenes y, por supuesto, realizan una cita a las Guerrilla girls, apostando por una reapropiación del feminismo porteño contraria a los absurdos del capitalismo neoliberal.

8 Ibid.



Choras del Puerto.
Manifestación en el día
por la despenalización
del aborto en América
Latina y el Caribe
realizada en Santiago el
28 septiembre de 2009.

tiva genera la circulación de material gráfico digital que parodia y denuncia las contradicciones y sinsentidos de las agencias políticas. También irrumpen en el espacio público completamente vestidas de negro, con máscaras negras sobre sus caras y pelucas de colores, exponiendo en su propuesta los atropellos sexistas, “las violencias materiales y simbólicas que están en cada esquina, en cada escalera, en cada pasaje y en cada rincón de nuestro puerto”¹¹.

Exponen su algarabía callejera haciendo vibrar sus silbatos de colores y propiciando la murga colectiva. Generalmente realizan sus consignas en conjunto exponiendo carteles en unos llamativos calzones blancos que ponen sobre sus calzas. De manera desafiante e irónica suben sus vestidos y muestran sus traseros o vulvas que en conjunto completan consignas como: “¡Aborto legal seguro y gratuito!” o “¡Nuestros derechos no se transan!”.

La propuesta “choriza” de estos nuevos feminismos pone en evidencia una catarsis activista que utiliza la astucia, el ingenio, la murga, el festejo de la calle para instalar el desenfado del desacato. Se trata de nuevas estrategias movilizadoras, que ponen a su favor la potencia del humor, la

eficacia discursiva de los espacios de ocio comprometiendo la imaginación y la creatividad.

En este sentido, en la presente década han emergido colectivas o individualidades que gestionan e instalan propuestas teórico-visuales y significaciones feministas que están desarrollando un camino desde el duelo, desde la figura de la victimización, hacia un jolgorio de la transgresión.

Estas jóvenes propuestas activistas utilizan el gesto vital de la acción feminista para detonar una multitud de asaltos, astucias, estrategias de perturbación para divertir y para escandalizar a la sociedad. La misma Julieta Kirkwood nos habla de recuperar el carnaval de la transformación social: “Hoy las mujeres podemos, deseamos, realizar una nueva conciliación con la cultura, con la historia, con el poder... queremos realizar una nueva conciliación con la sabiduría, porque ¿qué otra cosa si no es plantear la incorporación de la fiesta, a una sociedad, generada, planteada y administrada en forma lúgubre?”

¿Una sociedad monumental y masculina que nos arrastra, sin goce, sin deseo de plenitud de llama, de vida, tozudamente, una y otra vez a sus juegos/fuegos de muerte, de tortura atroz, de aniquilación galáctica?”¹²

¹¹ Para revisar el Manifiesto de las Choras del Puerto visitar:
<http://laschorasdelpuerto.blogspot.com/search/label/Manifiesto>. Visitado 24/07/2014.

¹² Kirkwood, Julieta, op cit. Pág. 211.



Hija de Perra participó como ponencista en el seminario *Desigualdades en el mundo del trabajo*, en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Chile. Registro del fotógrafo Jorge Matta el 12 de enero de 2012.

Las nuevas estrategias feministas se valen de la fiesta y la revuelta creativa y colectiva para articular nuevas políticas. Un antecedente interesante en la gestión de actividades que generan cruces entre debate, acción y fiesta lo expone la colectiva Rita Lazo¹³ quienes desarrollaron en septiembre y noviembre del 2011 *El Mes de la Puta Patria y Mes de la Inmaculada Puta Madre*, amplias acciones movilizadoras que apoyaban las demandas de la entonces efervescencia estudiantil.

Así también surgen nuevas posturas que visibilizan un tránsito en la dicotomía de género poniendo en tensión el purismo de posturas monolíticas, encasilladas en categorías estáticas de la sexualidad, para irrumpir como nuevos feminismos de disidencia que toman la palabra para impugnar, en distinto grado, aspectos del orden social hasta el momento no cuestionados. Controversial es el actual cuestionamiento que realizan estas acciones al sujeto del feminismo descentrando, la figura de “lo mujeril” apropiada

do en democracia por la institucionalidad estatal y por organizaciones conservadoras, ligándolo al concepto de familia, para poner en crisis esta concepción biologicista.

La puesta en acción *escénico-callejera*¹⁴, que tensiona los modelos de identificación heteronormativa desde fines de la dictadura, tiene la apuesta contestataria de Víctor Hugo Robles, “El ché de los gay”, como referente ineludible en la protesta callejera, personaje que se presenta en los circuitos de la política oficial desde la apropiación de una figura de masculinidad guerrillera para desacralizarla con atavíos maricas.

También es un referente consagrado en la apuesta escénica de disidencia sexual nacional, el personaje de Hija de Perra. Su propuesta de intervención indecente ha desarrollado una estética grotesca, deliberadamente hipersexual, alojada en lo abyecto corporal. Sus espectáculos son una apología de lo bizarro,

13 Agrupación impulsada por la chilena Julia Antivilo, la argentina Leonor Silvestri entre un vasto colectivo de artistas y donde tuvo la oportunidad de participar en algunas actividades. <http://colectivaritalazo.blogspot.com/> Visitado 24/07/2014.

14 Para más antecedentes revisar: Cápona, Daniela, “Mariconadas escénico-callejeras. Materializaciones estratégicas del cuerpo cola en espacios urbanos”. Texto presentado en el coloquio itinerante: *Teatralidades Latinoamericanas*, Santiago, 2011.

materializándose en una crítica contrasexual desde un humor irreverente, volcándose hacia una sátira para impugnar la moral sexual dominante, encarándola desde una crítica al doble estándar nacional.

Estas irrupciones fronterizas que faltan al respeto, que hacen notar su malestar, se deslizan como una provocación, como una transgresión a la apuesta feminista tradicional. Se trata de un “feminismo poco serio” que se sacude la ética moralizante del deber ser feminista, esa moderadita que responde a las lógicas de la civilidad y el buen ciudadano, esa que respondía a las lógicas democráticas. Se trata de un cisma conceptual, de una demostración de disenso que apela a trascender las prácticas hegemónicas/excluyentes de un feminismo heterocentrista y que a su vez se desmarca de conglomerados homosexuales que siguen enquistados en lógicas de igualdad.

Cuando Julieta enuncia “el feminismo soy yo”¹⁵, expone un modo de hacer política que se encuentra tanto en la práctica de organizaciones como en la propia vivencia. Inspirada en la premisa “lo personal es político”¹⁶ apela a la praxis del “hacer/ser” como una responsabilidad política donde “todo lo que hacemos y emprendemos con nuestro paradigma en completa revisión, tiene efectos mediatos...”.

Como me aseveró una amiga activista, los espacios feministas están exigiendo que “¡Todas

quieren llevar la pancarta!”¹⁷... Nuevas formas de sabotear los “nudos” de saber/poder se están apropiando de la corporalidad como campo de batalla, como nuevas formas de lucha que consisten en el pequeño boicot para desbaratar la división sexual, quebrantando toda lógica de normalidad.

La transexualidad, aún considerada patología, expone crudamente un régimen que ordena los cuerpos, rechazando, excluyendo y humillando todo rasgo de anormalidad. Claudia Rodríguez y Michel Riquelme son activistas feministas que promueven la despatologización de las personas “trans” desde diferentes campos políticos. Su sola presencia provoca un cuestionamiento a la dicotomía de género establecida, para generar fugas corporales hacia una rebelión de las distinciones sobre las categorías preestablecidas.

Claudia Rodríguez desarrolla una producción cultural que cuestiona la legitimidad del acceso al saber para realizar una apropiación del discurso político desde la trinchera de la precariedad travesti. Sus intervenciones en marchas o protestas callejeras visibilizan personificaciones de los estereotipos femeninos para generar porosidades en el significante mujer desde lo popular. Así mismo, su trabajo poético en el fanzine *Dramas Pobres*, la formulación de la *Primera Compañía Teatral de Actoras Travestis-Feministas* y sus propuestas teatrales iniciadas con la obra “Diálogos entre Travestis”, articulan una revisión vivencial de lo artístico desde sus impedimentos como travestis por acceder al saber.

15 “En el sentido más humanamente cierto quisiera decir el feminismo soy yo”, Julieta Kirkwood.

16 Consigna enarbolada en los setenta y expuesto por Kate Millet en su tesis doctoral “Sexual Politics” (1969).

17 Conversación sostenida con Soledad Zúñiga y otras integrantes de la Red Multiversos en la 1ª Feria Feminista, Autónoma, Comunitaria y participativa por la descolonización de nuestros cuerpos. Centro Cultural Manuel Rojas, Santiago, octubre, 2013.

A Claudia y Michel les une una experiencia en común con la organización colombiana AL BORDE Producciones¹⁸. Por mediode la Escuela audiovisual gestionada en Santiago en 2011, como primera experiencia de entrenamiento en la realización de videos activistas, que permitió que Claudia desarrollara la producción *Loka, loka, loka* y Michel Riquelme realizara la producción *Todo un hombre*.

Michel utiliza este formato audiovisual y otros para narrar de manera biográfica y paródica momentos claves de su experiencia corporal, emocional, sexual y política, vividos en las múltiples rupturas que ha hecho para recuperar la autonomía sobre su propio deseo, su cuerpo y su placer. Desarrolla su activismo desde la Organización de Transexuales por la Dignidad de la Diversidad (OTD), propiciando hacer públicas las exigencias de las personas transexuales¹⁹.

Por otra parte, uno de los eventos que ha establecido lazos internacionales para generar una reflexión-acción contra el sexismo, la transfobia, la lesbofobia, la homofobia y la intersexofobia es el Festival *¿Anormales?* (2011), gestionado en nuestro país por la Red Multiversos en ese entonces Punta de la Lengua y Paila Marina. *¿Anormales?* ha puesto el tema trans en el tapete a partir de una convocatoria crítica que permite la reflexión desde un visionado de material audiovisual inter-

nacional y exposiciones, talleres, debates, música, teatro, performances y fiestas.

Sin duda que otros feminismos están sucediendo y en este sentido Multiversos destaca por proponer un nuevo camino de posicionamiento político feminista en el agenciamiento colectivo de sus múltiples objetivos particulares.

Un nuevo campo de visibilización en la esfera pública como conglomerado se autodenomina *Manada*²⁰, quienes han generado acciones colectivas desde una coyuntura en común. Los intentos de esta agrupación apuestan por definir identidades propias desde la gestación de una nueva ingeniería feminista, una acción colectiva que detone múltiples estrategias de perturbación. Como en la campaña de *Lesbianas en Movimiento: "me siento lesbiana"*, donde utilizaron material gráfico para politizar al sujeto lesbiana. También las propuestas iconográficas montadas por La Punta de la Lengua como la inclusión del dildo en la canasta familiar, o los talleres de creación colectiva de fanzine *Maraca-Pobladora-Feminista: Centro de Madres de Manufactura Queer* (MPF). Así Multiverso aglutina un gran número de iniciativas como las realizadas por Stephanie Claren con su taller-performance *Coro de gemidos*, sin olvidar las intervenciones poéticas performáticas que en cada marcha disidente realiza Samuel Hidalgo²¹.

18 Organización feminista colombiana, quienes denominarán como ARTIVISMOS a narraciones audiovisuales de experiencias de activismo contrasexual, hecho desde el arte, la parodia, el humor, la creatividad, el placer y el deseo en América del Sur. <http://www.mujeresalborde.org/>

19 En mayo del 2012 esta organización desarrolló la muestra fotográfica itinerante *TRANSITANDO. De/Construcción de Historias de Cuerpos Transexuales*. Un registro de fotografías que cuentan historias de vida mediante 26 desnudos transexuales alternando su exhibición en ciudades como Rancagua, Valparaíso, Santiago, Concepción y Puerto Montt.

20 Entrevista realizada a los integrantes de la Red Multiversos en ¡Rompiendo la TV!, propuesta transmitida vía streaming por la revista Rompiendo el silencio, cultura lesbiana y diversidad. Noviembre 2012. <http://www.rompiendoelsilencio.cl/red-multiversos-y-fondo-alquimia-en-rompiendo-la-tv/>

21 Samuel Hidalgo, Salmuera, además ha desarrollado diversas publicaciones ligadas a su trabajo político en la diferencia sexual como *Neopobreza y su fanzine Flea Gore* (Ed. Moda y Pueblo, 2011 y 2012, respectivamente).



Está claro que estos conglomerados de agrupaciones feministas siguen armándose y rearticulándose, compartiendo espacios, dividiéndose y reencontrándose para posibilitar conjunciones comunes como por ejemplo la actual problemática del aborto que adquirió interés mediático desde el caso Belén²² en plena efervescencia electoral.

Al respecto, desde el 2012 Multiversos ha generado una campaña no exenta de polémica: *Yo amo aborto, Yo amo Misoprostol*. Se trata de una cartelería que se apropia de la iconografía pop para provocar un desajuste en la instalación del debate sobre el aborto y además entregar información valiosa. La campaña desmonta el

Cartelería Campaña Multiversos
 “Yo amo aborto”, “Yo amo
 Misoprostol”, 2012-2013
 Diseño Felipe Miranda

imaginario colectivo que sitúa al aborto como lugar de victimización para “realizar un desplazamiento que desborde la imagen de la víctima, y de ese modo arrebatarle poder a la norma”²³.

Pero sin duda una de las intervenciones más polémicas generadas en torno al tema fue la campaña *Para una vida mejor, dona por un aborto ilegal* (2012) de la CUDS (Coordinadora Universitaria de Disidencia Sexual), quienes realizaron un símil de las campañas pro vida, apropiándose de la tipografía y simbólica que estos utilizan, para desplegar un voluntariado de recolección de fondos. Crearon *spot* publicitarios, videoclip y finalmente desarrollaron una propuesta audiovisual que

22 El llamado caso Belén generó revuelo mediático a nivel nacional respecto de la penalización del aborto en Chile al exponer las violaciones reiteradas a las que fue sometida una niña de 11 años que terminó embarazada por su padrastro. Chile es uno de los pocos países de América Latina junto a El Salvador, Honduras, República Dominicana, Surinam y Nicaragua, que no permite el aborto en ninguna circunstancia.

23 Rojas, Julia, Estrategias feministas por el acceso al aborto con pastillas (acceso a Misoprostol). *Ampliar el horizonte de lo posible*: Aborto Libre, Seguro y Gratuito. Texto presentado en Seminario de Aborto, legal, libre, seguro y gratuito: un asunto de derechos humanos. Evento realizado en la Facultad de Medicina, Campus Occidente, Universidad de Chile. Santiago, septiembre de 2013.

expone la puesta en marcha de la campaña en terreno con escenas de esta intervención. Asimismo idearon material audiovisual para viralizar por las redes sociales como “*las 42 frases típicas en contra del aborto*”. Es importante señalar que esta propuesta les ha hecho enfrentar a la justicia tras una acusación de asociación ilícita por grupos provida.

Es evidente el trabajo de búsqueda que están re- armando los feminismos de militancia más jóvenes reactualizando la antigua pregunta ¿qué es la imaginería femenina?²⁴ Conformando nuevas propuestas de subversión que se proponen como objetivo aturdir, molestar, ironizar como es el caso de *Ivaginario colectivo* con el incandescente “Feminismo verde flúor”. Esta propuesta genera dardos de creación visual como fotografías, performances, audiovisuales como los llamativos videos *Aborto autónomo*, *Cuenta Pública de la línea aborto Chile*, *De cómo el feminismo me cagó la vida*, que sobre la base de una creatividad lúdica, entusiasta, con una clara alusión a una factura de bajo costo, lanzan sus “fluidos insolentes” que se disparan por las ciberredes como “manifiestos contra una realidad consensuada”²⁵. Así también propician espacios de exhibición artística colectiva para generar una reflexión desde la propia práctica.

Sin duda que estxs exponentes han permitido instalar la temática del aborto desde otra vareda, logrando incomodar por medio del humor y la parodia, demostrando la importancia de generar una búsqueda para descifrar las tácticas de los discursos conservadores y posibilitar un gesto que se apropie de la imagen y la rearticule. Sin embargo, el trabajo en lo simbólico no solo requiere tensiones en la representación y reproducción sino que también en la dialéctica de la producción y transmisión. Un ejercicio de enunciación sin códigos comunes con los interlocutores se transforma en un lenguaje críptico, difícil de leer por quienes no manejan referencias previas, cegándose a la posibilidad de respuesta y convirtiéndose en un mensaje excluyente para quienes *no tienen derecho a saber*²⁶.

Es evidente que la muestra activista antes expuesta recoge una pluralidad de espacios feministas que paulatinamente se aglutinan para crear acciones colectivas, es el caso del *Manifiesto gordx* de Samuel Hidalgo junto a Missogina (Constanza Álvarez, 2012)²⁷ o la performance

24 Críticas como Lucy Lippard apoyaron en los setenta esta teoría de la existencia de una imaginería femenina iniciando un controvertido debate sobre lo femenino y sus posibles lecturas. Para más antecedentes revisar Lippard, L.R.: “What is Female Imagery?”, en *From the Center. Feminist essays on women's art*. E. P. Dutton, Nueva York, 1976, p. 80.

25 Ivaginario Colectivo, “El proyecto verde flúor”. El incendio de la realidad consensuada: un conjuro de feminismo radical y brujería práctica. Editorial ‘Dejemos la escoba’, Santiago, 2013.

26 Una propuesta interesante para reflexionar sobre el saber oficial transmitido y los juegos de inclusión y exclusión que señala Kirkwood, es el texto de Paulo Freire, ¿Extensión y comunicación?, la concientización en el medio rural, siglo XXI, Buenos Aires, 1969.

27 Missogina se sitúa en la línea del postfeminismo desarrollando intervenciones y performances desde un contexto *underground* como *línea de fuga*, proponiendo *visiones insurrectas del cuerpo frente a este sistema heterokapitalista*. Sus propuestas se inspiran en las acciones formuladas por Annie Sprinkle e Itzar Ziga, como la acción donde realiza un homenaje a la performance Anuncio Público del cuello uterino de la exactriz porno. <http://missogina.perrogordo.cl/>



Proyecto Verde flúor de Ivaginario Colectivo. *Witch: Muerte al patriarcado*. Video performance... Inspirado en el grupo feminista Witch (Women's International Terrorist Conspiracy from Hell). Brujas se reúnen para acechar al patriarcado y maldecir sus perversas prácticas. Ruinas en Lota, Chile, septiembre de 2012.

Casos *clínicos*²⁸, donde participan varias colectivas para problematizar las relaciones entre cuerpo, género e identidad. Acciones discursivas colectivas que rompen con las estructuras de creación y representación enquistadas en códigos de saber/poder hegemónicos.

En este sentido, me parece urgente la sistematización y reflexión de estas propuestas por parte de los propios colectivos, para revisar la constitución de los discursos feministas circulantes y precisar si actúan como un texto

lanzado al viento, solo como pancarta de agitación, o si bien buscan establecer diálogos horizontales y multidireccionales hacia destinatarias múltiples para colaborar en conjunto por la transformación definitiva de la sociedad.

Porque para disentir con los marcos culturales existentes se necesita romper con estructuras de dominación prohibitivas que se encuentran hasta en las propias prácticas feministas y autoafirman los discursos desde la exclusión; corriendo el riesgo de encumbrar la diferencia para autoafirmar una postura que se presume como vanguardia.

Desde acá pienso que resulta de vital importancia adquirir, elaborar y recuperar el saber para sí, desde el feminismo como propugnaba Julieta Kirkwood pero no desde la arrogancia de la palestra del saber, como lo contempla la intelectualización del feminismo, sino que desde una práctica feminista basada en la autoeducación que entrega la

28 CASOS CLÍNICOS *Pacientes peculiares que generan interés médico y/o docente, por su singularidad y rareza... CASOS CLÍNICOS enigmas del sistema... CASOS CLÍNICOS somos el desborde del placer oral, anal, carnal, genital... Somos el desborde de nuestras propias pieles... somos el desborde de nuestros propios colores, sudacas, olores, sudacas, sabores sudacas. CASOS CLÍNICOS no queremos parir, queremos ABORTAR, estamos en huelga permanente... CASOS CLÍNICOS somos nosotras, ni madres, ni ciudadanas, ni sumisas heterosexuales.* Extracto de flyer entregado en la frustrada marcha por un aborto libre, en el Día por la Despenalización del Aborto en América Latina y el Caribe. Santiago, 28 de septiembre de 2013.

urgencia del actuar, el proceso de desajustar, desatar estos nudos, aunando idea y acto. Se trata de un aprendizaje que genera el adquirir un pensamiento autónomo, desde este despliegue de estrategias para ir conformando una política feminista, como señalaba Kirkwood.²⁹

En este sentido, repienso la calle/ feminismo activista/ acción/ experiencia y la casa/ museo/teoría/conocimiento ya no como categorías separadas que dividen un adentro y un afuera, sino que como territorios, campos de batalla, terrenos de fuerza simultáneos, donde se libran, en diferente grado, disputas por la creación y reproducción del saber. Sin olvidar que la potencia de la calle permite recurrir a desplazamientos fronterizos donde la simultaneidad de lo inmediato posibilita un acercamiento a las mujeres concretas, esas “otras” cotidianas que se están volviendo un destinatario mudo desde la entropía de ciertas prácticas de teorización feminista que cuestionan su propia existencia, reactualizando la objetivización patriarcal y repitiendo lógicas de exclusión profundamente misóginas y elitistas.

El arte y las expresiones artísticas son ese detonante político que permite asumir una mirada advertida de sospecha y profundizar las *estrategias feministas*, ampliando la llegada de dicha acción, haciendo accesible una apuesta en común que se construye desde y para la comunidad, repensando lo político feminista ahora desde una vereda en común.

Con esperanza a Emiliana...

29 Kirkwood, Julieta, op. cit., pág. 200-203.

BIBLIOGRAFÍA

- ANTIVILO, JULIA. *Entre lo sagrado y lo profano se tejen rebeldías: Arte feminista latinoamericano. México.1970-1980*. Tesis para optar al grado de Magíster en Estudios Latinoamericanos. Universidad de Chile. Santiago, 2006. <http://www.tesis.uchile.cl/tesis/uchile/2006/antivilo.j/html/index-frames.html> visitado 24/07/2014.
- ANTIVILO, JULIA. *Arte Feminista Latinoamericano Rupturas de un arte político en la producción visual*. Tesis para optar al grado de Doctora en Estudios Latinoamericanos. Universidad de Chile. Santiago, marzo 2013.
- CÁPONA, DANIELA. *Mariconadas escénico-callejeras. Materializaciones estratégicas del cuerpo cola en espacios urbanos*. Texto presentado en el coloquio itinerante: Teatralidades Latinoamericanas, Santiago, 2011.
- CÁRDENAS ROCUANT, CARLA; MARTÍNEZ FONTAINE Y OTRAS. *Colectivo Estudiantes del Género. Movimiento acción de mujeres ayer y hoy ¿Compartimos el mañana?* Texto presentado en II Congreso Feminista Internacional Argentina. Cien años de Historia Social y de Género de las Mujeres. Buenos Aires, 2010.
- D' ATRI, ANDREA. *Feminismo latinoamericano. Entre la insolencia de las luchas populares y la mesura de la institucionalización*, 2005. http://www.nodo50.org/cubasigloXXI/congreso04/datri_290204.pdf Visitado 24/07/2014
- FORSTENZER, NICOLE. *Ser feminista en el Chile actual: ambigüedades y dilemas de las reivindicaciones de igualdad de género. Coloquio Chile Actual*. Grenoble, septiembre 2013 http://chili-neoliberal.sciencesconf.org/conference/chili-neoliberal/pages/Forstenzer_Ser_feminista_en_elChile_actual_ambigüedades_y_dilemas.pdf Visitado 24/07/2014
- _____. *Ivaginario Colectivo. El proyecto verde flúor. El incendio de la realidad consensuada: un conjuro de feminismo radical y brujería práctica*. Santiago: Editorial Dejemos la escoba, 2013.
- KIRKWOOD, JULIETA. *Ser política en Chile, las feministas y los partidos*. Santiago: Flacso, 1986.
- RICHARD, NELLY. La problemática del feminismo en los años de la transición en Chile. En *Estudios Latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización 2*. Buenos Aires: Clacso, 2001. bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/mato2/richard.pdf. Visitado 24/07/2014.
- ROJAS, JULIA. *Estrategias feministas por el acceso al aborto con pastillas (acceso a Misoprostol). Ampliar el horizonte de lo posible: Aborto Libre, Seguro y Gratuito*. Texto presentado en Seminario de Aborto, legal, libre, seguro y gratuito: un asunto de derechos humanos. Evento realizado en la Facultad de Medicina, Campus Occidente, Universidad de Chile. Santiago, septiembre de 2013.
- ZÚNIGA, MARÍA SOLEDAD. *Transexualidad masculina; la frontera de una sociedad generalizada*. Santiago: Universidad Humanismo Cristiano, 2012.

La práctica transfeminista como arma representacional en el trabajo de dos artistas feministas contemporáneas

Jorge Díaz Fuentes

Investigador transdisciplinar de la disidencia sexual

“Todas nosotras hemos sido profundamente heridas. Necesitamos regeneración, no resurrección, y las posibilidades que tenemos para nuestra reconstitución incluyen el sueño utópico de la esperanza de un mundo monstruoso sin géneros”.

Donna Haraway

Prender el computador y encontrar el buscador de páginas que me lleva al sitio donde me dispondré a abrir mi correo electrónico. Iniciar página. Espero. La barra de estado me dice que esto está a punto de conectar. *Resolving host, waiting for, connecting with*. La interfaz ha cambiado, la disposición de los elementos en la página web cambia tan rápidamente que no nos alcanzamos ni a enterar cuando ya es otra. Desaprendemos sin melancolía la trama organizativa que nos decía dónde deberíamos hacer clic para obtener una respuesta. Buscar furiosamente con el cursor la pestaña que dice “recibidos”. Ver que las artistas y activistas transfeministas Lucía Egaña Rojas, chilena viviendo en Barcelona y Micha Cárdenas, hija de padres colombianos viviendo en los Ángeles están conectadas. *Start a video call with*. Habitar un activismo transfronterizo y feminista con mis amigas y compañeras de militancia feminista.

Propuese iniciar esta ponencia con el objetivo de analizar el trabajo contextual de estas dos artistas feministas contemporáneas que, viviendo en geografías disímiles, establecen un importante espacio desde donde agenciar el nudo existente entre el arte y el feminismo. Esta última es quizás la más compleja de las formulaciones que puedan darse en relación el vínculo sospechoso que siempre el feminismo tiene con toda institución. Así, mientras el feminismo en palabras de la teórica chilena Alejandra Castillo explicita que la lógica de esta política se organiza desde los márgenes en pos del centro, con la intención de transformar y reinventar la cultura, el arte, por su parte, es una disciplina que trabaja, entre otras cosas, por ejercitar el archivo que *delimita* su producción. ¿Cómo entonces trabajar en el análisis feminista del arte sin caer en el solo afán analítico cuando el feminismo, a diferencia de las políticas del género, trabaja siempre en esos límites impolíticos de la cultura? En otras palabras, la teórica del arte Peggy Phelan¹ lo explica: “tradicionalmente, los ensayos sobre arte se han ocupado de aquello que se enmarca como tal, mientras que el feminismo se ha concentrado principalmente en lo que queda fuera del mar-

1 Peggy Phelan, Estudios, en Helena Reckitt (ed.), *Arte y feminismo*, Londres, Phaidon Press, 2005. Pág.17.

co de la lógica, la representación, la historia y la justicia patriarcales, o lo que es lo mismo: de la vida de la mayoría de las mujeres”. Es así, en este nudo problemático que me gustaría contextualizar mis análisis.

Feminismos críticos

El feminismo contemporáneo ha insistido en la construcción de un espacio crítico desde donde dudar de la construcción de nuestras identidades. La crítica desde el feminismo ha sabido mostrar que las posiciones están siempre ancladas a un contexto determinado, a un fragmento situado desde donde enardecer los espacios de la diferencia. Sin duda para quienes no gozamos de las regalías de la comodidad identitaria, ni estamos conformes con el régimen heterosexual dominante, la crítica feminista no es sino un compromiso.

Si la crítica no tiene un lugar seguro, tampoco es necesario que posea la formalidad de lo “puro” y “exacto” que es supuestamente lo estrictamente académico. La crítica abre siempre posibilidades, sin duda con el riesgo del error, de infiltración y duda.

¿Qué significa que un sujeto que trabaja en las ciencias biológicas como yo trate de analizar el prolífico trabajo artístico de dos compañeras de activismo artístico y político? Mis análisis y titubeos fracasados están muy lejos de lo que podría hacer un crítico de arte, pues no siguen la *programaticidad* de una mirada formal que nos ordena en disciplinas. Recojo fragmentos, análisis fuera de contexto, mezclando autores que seguramente jamás deberían utilizarse para una crítica académica formal de arte. Mi crítica es un intento cruel por desviar los planos de aná-

lisis para establecer *tomas de posición* feministas al analizar una obra de arte.

Como primer antecedente mencionaría que la radicalidad de *las tomas de posición* de Lucía Egaña y Micha Cárdenas, activistas y artistas feministas, hablan de un alejamiento a una forma victoriosa que muchas veces adquiere el arte denominado político, en el que, como dice la artista feminista Martha Rosler, “se aceptan los elementos críticos y divergentes del arte, pero a costa que no desafíen ni en el modelo de producción (...) ni tampoco que se desafíe mucho la noción convencional de éxito”².

Transfeminismos como una política artística no clausurada, como un archivo por construir

Una de las provocaciones más interesantes y problemáticas para el arte feminista ha sido establecer una relación entre una estética crítica y una representación política del arte. La incorporación de una práctica artística transfeminista implica un trabajo crítico de desmontaje que permita hacer entrar en crisis las categorías de identidad como habían sido entendidas y representadas en el arte hasta ahora. Así, la incorporación de lo transfeminista en el arte habla de los debates contemporáneos que no confían en la sola idea dicotómica de diferencia sexual y de género social (hombre/mujer, masculino/ femenino) como espacio de representación y coherencia en el arte feminista. Esto último entendido como un arte que integra los debates de la política militante, la poética de la diferencia y la estética de lo sexual que el feminismo en sus corrientes teóricas y prácticas

2 Martha Rosler. *Imágenes públicas. La función política de las imágenes*. Gustavo Gili. Barcelona 2007. Pág. 218.

ha sabido agrupar. De esta manera, una práctica artística transfeminista más que superar el arte feminista como lo conocemos hasta ahora, estaría trabajando en situar sus políticas de lo minoritario. La teórica y performer transfeminista mexicana Sayak Valencia dice “Los sujetos del transfeminismo pueden entenderse como una suerte de multitudes *queer* que, mediante la materialización performativa, logran desarrollar agenciamientos g-locales. La tarea de estas multitudes *queer* es la de seguir desarrollando categorías y ejecutando prácticas que logren un agenciamiento no estandarizado, ni como verdad absoluta ni como acciones infalibles que puedan ser aplicadas en distintos contextos de forma desterritorializada”³. De esta manera en estos contextos el prefijo “trans” sirve como soporte epistemológico que apela a los antecedentes que estas artistas feministas establecen para realizar sus representaciones, materializando en los tópicos de lo transgénero, lo transfronterizo y lo transdisciplinario, una potencia crítica de enunciación.

Si nos permitiéramos profundizar aún más en esta política por la definición, podríamos pensar en ciertos ejemplos dentro del arte feminista que ya cuestionaron el sujeto mujer y que podrían encontrar en el transfeminismo un emparentamiento táctico. Uno de ellos es la exposición *Dialectics of Isolation: An Exhibition of Third World Women Artists of the United States* (Dialéctica de aislamiento: una exposición de mujeres artistas del Tercer Mundo de los Estados Unidos), expuesta en 1980 en la galería AIR (Artists in Residence) de Nueva York, una galería sin fines comerciales y dirigida por mujeres artistas. En el catálogo de la exposición Ana Mendieta escribe “El feminismo americano, tal y como se presenta, es básicamente un movimiento de clase media blanca.

Como mujeres no blancas nuestras luchas están en dos frentes. Esta exposición no señala tanto hacia la injusticia o la incapacidad de una sociedad que no ha sabido darnos cabida, sino que indica sobre todo una voluntad personal de continuar siendo otras”. La teórica del arte y activista colombiana Mónica Eraso en su análisis *¿Qué es una mujer artista Latinoamericana?* rescata particularmente esta exposición en cuanto “El texto de Ana Mendieta va en la misma dirección que otros textos radicales de mujeres de color a comienzos de los ochenta, como *Mujer, clase y raza* de Angela Davis o la compilación realizada por Gloria Anzaldúa y Cherry Moraga *This Bridge Called my Back: Writings by Radical Women of Color* y apela a la necesidad de pensar otros feminismos, capaces de crear nuevas alianzas políticas entre aquellxs excluidxs por el feminismo hegemónico”⁴. Podríamos decir que sobre esto último también trabaja el transfeminismo.

Narrativas feministas

Si existe una narrativa cinematográfica feminista, esta condición no debe estar ligada ni a categorías de género ni a biologicismos sexuales. La narrativa feminista no está ni aislada ni en oposición única ante una producción cinematográfica masculina. La producción cinematográfica feminista no es un imaginario autónomo desde donde se proyecta una unívoca escritura arraigada en la naturaleza de la mujer. Es necesario cuestionar las taxonomizaciones de la narrativa cuando se basan ya no

3 Sayak Valencia, *Capitalismo Gore*. Editorial Melusina, España, 2011. Pág.178.

4 Mónica Eraso es una activista y artista colombiana que dirige la publicación feminista *Revista Vozal* que recoge textos críticos sobre activismo transfeminista y *queer*. Lo citado en el texto corresponde a partes de un texto que Mónica Eraso me envió a mi correo electrónico.

solo en la técnica, ni el formato que establece un género visual, sino que utilizan una humanidad, regular e idéntica, para producir un agrupamiento siempre excluyente de la identidad y que comprende a los sujetos como cuerpos siempre coherentes, sin la expresión del daño.

Una teoría crítica de la subjetividad “no puede partir de una noción dada de sujeto, sino que debe acercarse al sujeto desde los mecanismos, las tecnologías sociales en que este se construye”⁵; entonces no podemos asumir de inmediato que existe la “mujer” en la pantalla, si no preguntarnos por las tecnologías que intervienen el cuerpo, los dispositivos que hacen emerger la identidad y en qué estrategias comunicacionales se moviliza la sexualidad, así desnaturalizamos de esencia la mirada crítica frente a la relación entre sexualidad e inscripción audiovisual. Una mirada siempre presente en un arte crítico feminista y que enmarca, por ejemplo, el trabajo en video de la artista Lucía Egaña Rojas y su documental *Mi sexualidad es una creación artística*.

Sexualidades, colectividades y ficciones

Si la sexualidad es aún un territorio donde interponerse, es porque aquellos que han sabido intervenirla críticamente le han dado un lenguaje que permite desnaturalizarla de su nicho meramente reproductivo y, parafraseando a Michael Foucault en su famoso prólogo a la transgresión de Bataille, podríamos decir que la sexualidad permite abrir la grieta que circunscribe un límite en nosotros, a la vez que nos hace delinearlos a nosotros mismos como ese límite.

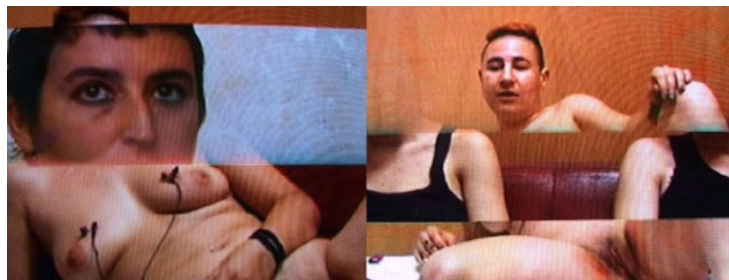
El documental *Mi sexualidad es una creación artística* nos habla del cómo eso que hemos creído proporcionado como natural no es sino siempre producto de una ficción. Lucía Egaña Rojas genera la ficción de la conformación de una colectividad de gente que comparte entre otras cosas un uso terrorista del cuerpo. Un engranaje de planos, *dildos*, *fisting* y estéticas *drag* parecieran mostrarnos un grupo en Barcelona que de la mano del porno-terrorismo y de las definidas prácticas expuestas en el libro *Manifiesto contrasexual*, de Beatriz Preciado, conforman un “nosotros” más amplio. Pero ¿qué significa habitar un “nosotros” en los espacios de resistencia a la *hegemonía sexual imperante*? ¿Existe ese “nosotros”? ¿Rompe la colectividad las tecnologías del “yo” naturalizadas en lo cotidiano? Me parece importante revisar a la luz de este documental las estrategias de resistencia que operan en la formación de espacios como este.

La feminista Gayatri Chakravorty Spivak se pregunta cómo podemos habitar políticamente ese espacio que llamamos colectividad. Expone que las experiencias que podrían traducir esta interrogante están en relación con las políticas de amistad, pues es muy complejo iniciar un trabajo colectivo sin una red de amigos. De hecho, se ha propuesto que luego de la historia de la sexualidad deberíamos quizás estudiar la historia de la amistad, porque en ella se encontrarían respuestas claves a cómo las diferentes formas de relación en el espacio de lo público y lo privado han ido mutando.

Pero aquí un punto de inflexión: Spivak habla también de la fragilidad de la colectividad como una ley de curvatura de lo social, es decir, como una imposibilidad de “acceder al otro directamente y con garantías”⁶, ya que uno siempre conoce solo en relación con la curva que permite un ojo.

5 Teresa de Lauretis. *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica y Cine*. Ediciones Cátedra. Madrid, 1984. Pág. 54.

6 Gayatri Shakravorty Spivak. *Muerte de una disciplina*. Santiago: Editorial Palinodia, 2008. Pág. 41.



Imágenes del documental *Mi Sexualidad es una creación artística* (2011) de Lucía Egaña Rojas. Obtenidas de la página web de la artista de licencia libre de exhibición. <http://www.lucysombra.org/archives/996>

Si la colectividad tiene su fragilidad en la imposibilidad de acceder completamente al otro me parece que viendo este trabajo documental podríamos redibujar esas nociones de lo colectivo como una forma de habitar el activismo siempre en el constante límite de su aniquilamiento.

Hablamos de colectividad en la representación. Hablamos de la práctica del posporno: Annie Sprinkle, *squirting*, noche y feminismo. El posporno es una práctica activista que en este documental se muestra desarrollada en la ciudad de Barcelona: la ciudad de los artistas de paso, de los inmigrantes que buscan una nacionalidad, de la utopía vanguardista. En el final del documental y cercano a las políticas *cyborg* de la prótesis-cámara, la realizadora promueve ese momento del *squirting* donde en un acto contrario al porno tradicional, es ahora la mujer quien acaba. Lucía Egaña utiliza encuadres que privilegian el recorte y la desorientación de una cámara que deja ver un registro poroso, irregular, muy cercano a esos mismos registros caseros que permiten patentar un momento que pasa.

Ante la proyección de un activismo que expande los límites del cuerpo y trastoca los órdenes binarios de la representación, Lucía Egaña prefiere mirar distantemente esta pequeña revolución como si fuera un registro familiar del que ella no es parte. Pornografía casera *do it yourself* pareciera querer decirnos. Precariedad de una mirada documental que como una espigadora

recoge fragmentos de entrevistas entrecortadas, registro de intervenciones, reciclajes de discursos de un feminismo *prosex*. Todo esto bajo la mirada de la interferencia. Una interferencia puede provenir directamente de la propia máquina, residencia o colectividad. Una mirada feminista de la interferencia es aquella que sospecha de la propia claridad en los canales de comunicación.

Una femme en interferencia

Unas piernas con taco aparecen en pantalla y caminan en *pose femenina* por un piso de madera. Solo podemos ver las piernas en un plano que corta las demás partes del cuerpo. Solo vemos un fragmento. Un fragmento sexual que no tiene la obligación de explicitar lo genital como política. Una pregunta emerge en pantalla ¿Puede la interferencia *femme* crear un cortocircuito con las lógicas dominantes, como lo haría una interferencia electrónica y con esto causar una interrupción a las tecnologías de lo femenino? ¿Puede la interferencia *femme* perturbar las lógicas de las actuales formas de dominación, esto es, cómo funciona el neocolonialismo y sus expresiones: capitalismo, racismo, heteropatriarcado y la violencia contra personas que tienen cuerpos que no se ajustan a la norma tradicional, como los cuerpos de discapacitados y “trans”? Termina la pregunta. Continúan apareciendo las mismas piernas pero de diferente manera,



Fotogramas del video *Disturbio Femme :: Ciencia Femme* (2013), de Micha Cárdenas.

Autorizado por la artista.

desnudas, amarradas, envueltas. Esto es parte de la video/instalación *Disturbio Femme:: Ciencia Femme* de la artista/aeórica transgénero “queer” Micha Cárdenas (Los Ángeles, Estados Unidos) realizado por primera vez en Chile el año 2013 como parte de la puesta en escena transdisciplinar *Proyecto ELLA*⁷ del colectivo L.A., promesa que proponía intervenir en esa falla para pensar qué ha quedado del “ella” en nuestros días, cuáles son los discursos y subjetividades que la siguen construyendo.

⁷ Sobre Proyecto Ella, dirigido por Francisco González, escribí la siguiente presentación: Toda “Y” es siempre una “X” atrofiada, una “X” sin una pierna, sin su reflejo inferior. La puesta en escena de un reduccionismo masculino atrofiado. Así, desde esta óptica, “Y” ahora es una “X” incompleta. Hoy más que nunca podemos decir que la clasificación sexual del “XX” y “XY” no es sino lo explícito de nuestra gráfica biológica de las fallas. Un diseño atrofiado y reducido que ya no nos soporta ni el cuerpo ni la forma del relato (bio)gráfico que hasta hace poco nos parecía constituir. “Proyecto Ella” propone intervenir en esa falla para pensar qué ha quedado del “ella” en nuestros días, cuáles son los discursos y subjetividades que la siguen construyendo. A partir de diferentes plataformas (video, performance, teatro, danza, instalación). “Proyecto Ella” propone por medio de un ejercicio múltiple de la insatisfacción plantearnos las huellas de lo femenino y su conexión con la figuración de la mujer que en su localidad marca un tiempo que es más pasado que futuro. ¿Podríamos pensar una historia del “ella” sin la marca tradicionalmente fundante del él? ¿Podríamos pensar desde las posibilidades de la ciencia ficción feminista una historia del “ella” sin necesariamente un él fundante, pero sin caer en la trampa del “ella” aparte, ese “ella” fuera de la historia? “Proyecto Ella” se propone repensar esa pregunta para materializar estéticas, políticas y cuerpos que, viviendo en el binarismo, quisieran pensar una nueva posibilidad de existencia y representación.

Disturbio Femme:: Ciencia Femme es una videoinstalación que trabaja en la intersección entre la práctica social y la tecnología feminista para crear una representación fragmentada de la sexualidad bajo el signo del “disturbio tecnológico” pensado actualmente como una manera de ver la construcción del género por artistas y teóricos *queer*. Un disturbio a diferencia de la interferencia habla de un alcance más global, más amplio. Micha Cárdenas en *Disturbio Femme:: Ciencia Femme* se propone hacer un cortocircuito de la representación del cuerpo mediante la mirada fragmentada que cuestiona la totalidad de la visión de aquellos que aún pretenden pensar que las imágenes y los cuerpos son siempre coherentes en su máxima amplitud. Así, esta mirada de interferencia o este ojo *femme* trata de elaborar no lecturas “otras” o “fuera de”, sino que se instala en la retina social de lo ya dicho para sobrepasar esos contextos.

Un trabajo que como decía Susan Sontag más que enseñarnos a mirar, engendra la necesidad de fijar la vista. ¿Son esas piernas que vemos en la videoinstalación las piernas de una *transgender femme*? ¿En qué fragmento de piel se inscribe el *femme* que pareciera representar una interrupción? *Femme* en su significancia más política utilizada por los grupos transgender ofrece la posibilidad cierta de imaginar a la mujer no solo desde esa visión postestructuralista del “devenir

mujer”, sino en los cuerpos *trans* que no se ajustan, haciendo explícito el disturbio de su propia representación y experiencia. En su libro *Transreal: Political Aesthetics of Crossing Realities* Micha Cárdenas nos propone que “El transreal es el abrazo a una identidad que es una combinación de mi cuerpo “real” con el que había nacido y mi historia personal con otra identidad que he escrito en la carne, en las palabras, en píxeles, en los modelos en tres dimensiones y en múltiples capas de las tecnologías de la comunicación. Decir que soy transreal es una estrategia para adoptar un género que supera la realidad cotidiana en el planeta Tierra y que dice de nuevo a todas las personas que han tratado de hacerme elegir entre el hombre o la mujer que yo elijo ser un metamorfo, un dragón y una onda de luz”⁸. Eligiendo así la posibilidad de una nueva figuración como forma de identidad. Esas figuraciones monstruosas que siempre están presentes en el feminismo contemporáneo. Pensemos por ejemplo en el *cyborg* de Donna Haraway y toda su política feminista de ciencia ficción. Y para finalizar me parece que estas posibilidades de interrupción o *interferencia* de lo femenino están muy en sintonía con lo que nos dice la teórica Nelly Richard en su postfacio del libro *Por un Feminismo sin mujeres* editado por CUDS, cuando dice que “Nadie puede agotar toda la potencialidad de ser uno(a) y otro(a) indefinidamente, sin que este sueño de permutabilidad se enfrente a trabas y obstáculos”⁹.

8 Micha Cárdenas. *The Transreal: Political Aesthetics of Crossing Realities*. Atropos Press. Los ángeles, USA, 2012 (la traducción es mía).

9 Nelly Richard. “Postfacio/deseos de... ¿Qué es un territorio de intervención política?”, en *Por un feminismo sin mujeres*. Fragmentos del Segundo Circuito Disidencia Sexual. Territorios Sexuales ediciones, Coordinadora Universitaria por la Disidencia Sexual, Santiago de Chile, 2011. Pág. 171

Hacia metodologías sensibles: cruces entre epistemologías feministas y la práctica-como-investigación

Iván Smirnow

Magíster (c) en Estudios de Género y Cultura Latinoamericana, Universidad de Chile

En nuestra sociedad centrada en la ciencia, la performance, el teatro y las artes en general, han estado muchas veces, y de muchas maneras, relegados a un papel ornamental (Knowles y Cole, 2007). Así también, han asumido la misión política de desafiar ciertas configuraciones de poder (Kershaw, 2009; Taylor, 2011), quedando en el margen a pesar de ser parte de la academia. Esta posición, según consigna Lekkier Hopkins (2008), sería compartida por los estudios de mujeres; ese margen albergaría, más o menos estratégicamente, a las artes, los feminismos y a las varias formas que estos han ido asumiendo a partir de compromisos con la academia.

Esta ponencia parte buscando establecer puntos de contacto entre algunos planteamientos feministas (o los planteamientos de algunas feministas) y ciertas nociones cubiertas por la rúbrica de práctica-como-investigación. Si bien este es el objetivo explícito, en términos *extrametodológicos* propongo fomentar alianzas interdisciplinarias, en una articulación que asume el cuerpo como pieza clave, teniendo en cuenta la corporalidad como un dominio crucial de la experiencia que ha sido tradicionalmente negado en la fabricación de conocimiento académico, mientras que, por otra parte, su inevitabilidad ha sido puesta en uso en la investigación en/y desde las artes.

Esta presentación es parte de una extendida torsión; desde los estudios de género he explorado la performance para intentar sortear un dualismo que insiste en subordinar el cuerpo a la mente, como parte de una cadena de categorías binarias que gobierna la razón occidental (Elizabeth Grosz, 1995). En un temerario análisis, Susan Bordo examina las meditaciones cartesianas y sugiere que la epistemología que de ahí emerge y que se instala y persiste permeando saberes y prácticas, está marcada por una profunda ansiedad a partir de los cambios que experimenta la cultura occidental en ese momento. La autora propone interpretar esa ansiedad como ansiedad de separación por la interrupción que la revolución científica introduce al modelo de universo orgánico y femenino (o relativo a las mujeres) que habría imperado en la edad media y el Renacimiento. Se emplazaría así, y en respuesta a esa ansiedad, un objetivismo separatista, como huida de lo femenino. En este proceso el modelo cartesiano propondría de forma defensiva un “renacimiento y re-imaginario del conocimiento y el mundo como masculino” (Bordo, 1986: 450), parafraseando a Bordo, caracterizado por constituirse no como categoría biológica, sino como estilo cognitivo; el desapego como concepto clave (emocional, personal, del ob-

jeto en sí), implicando una separación entre quien conoce y lo conocido como condición del conocimiento; una remodelación del orden ontológico de lo humano y lo natural en dos sustancias distinguibles, espiritual y corporal, que tienen permitida la interacción pero no la unión y que se definen en oposición; la conceptualización de trascendencia intelectual del cuerpo, cuerpo entendido como impedimento para la objetividad humana (Bordo, 1986).

Rosi Braidotti (2000), por su parte, nos recuerda que a mediados del siglo pasado, Simone de Beauvoir advertía que “el precio que pagan los hombres por representar lo universal es un tipo de pérdida de su corporización; el precio que pagan las mujeres, por su parte, es una pérdida de la subjetividad y el confinamiento al cuerpo. Los primeros están descorporizados y, mediante ese proceso, ganan el derecho a la trascendencia y la subjetividad; las últimas están sobrecorporizadas y, por lo tanto, condenadas a la inmanencia” (174-5). Este ordenamiento del mundo, y su extensa clasificación en pares jerarquizados, ha sido examinado y criticado ampliamente desde los feminismos: mente-cuerpo, adentro-afuera, cultura-naturaleza, yo-otro, razón-pasión, voluntario-involuntario, consciente-inconsciente, hombre-mujer, masculino-femenino, entre muchos otros. Además, como plantea Elizabeth Grosz (1995), estos binarios han sido alineados lateralmente, operando relaciones entrecruzadas correlativas entre los pares; como resultado, enfatiza la autora, el cuerpo ha sido asociado con las mujeres y lo femenino, mientras que la mente ha sido asociada con los hombres y lo masculino; para Grosz, estos alineamientos falocéntricos deben ser interrogados para transformar los presupuestos que sostienen los conocimientos imperantes.

Peggy Phelan (2003), en lo que describe como un gesto arriesgado y grueso, define el feminismo como “(...) la convicción de que el género ha sido y continúa siendo una categoría fundamental de la organización de la cultura. Mas aún, el patrón de esa organización usualmente favorece a los hombres por sobre las mujeres” (18). Es importante introducir, en virtud de la mención al género, la distinción propuesta por Rosa Cobo Bedía (2000), quien define el feminismo como un movimiento que recientemente en su extensa historia ha descubierto el género como constructo cultural, a partir de ello se puede evidenciar tanto la inequidad como la opresión histórica de las mujeres. La diferencia sexual, propone Grosz, es una diferencia corporal; y para reconocer su naturaleza social y cultural, sigue la autora, el cuerpo debe ser re-concebido, proponiendo un enfoque relacional para pensar la articulación entre cuerpo-poder-conocimiento, en tanto “el poder opera sobre los cuerpos, comportamientos y placeres, extrayendo de ellos información necesaria para la emergencia de los conocimientos que constituyen las ciencias humanas y sociales. Los conocimientos requieren la interacción del poder y los cuerpos; correlativamente, el poder requiere conocimientos de los cuerpos y comportamientos para mantener su efectividad (...) los cuerpos son esenciales para criticar los conocimientos” (31), concluye. En esta línea, Rosa Cobo Bedía (2000) sostiene que el feminismo, en tanto lente epistémico y categoría de análisis, ha propiciado un cambio irreversible en las ciencias sociales: conocimientos situados, discriminación, perturbación y desmitificación de la objetividad, revisión del pasado con de nuevas categorías, por nombrar algunos. Sin embargo, y retomando las ideas de Grosz, el cuerpo que el feminismo ha tomado, ha sido sanitizado y neutralizado por una descorporea-

lización y una insistencia en la discursivización, por lo que abundan representaciones del cuerpo, pero los cuerpos todavía esperan el tiempo de su materialidad (Grosz, 1995). Durante la década del noventa Nelly Richard (1996) notó que la incorporación teórica como medio de lucha suscitó conflictos dentro de los movimientos feministas, particularmente en el activismo, ya que se reproducían inequidades asociadas a jerarquías sociales que sitúan el trabajo mental por sobre el físico. Al final de esa década, y desde otras coordenadas geográficas, Peggy Phelan articula la pregunta: “¿Cuándo exactamente fueron las posibilidades de un romance entre feminismo y arte abandonadas, a favor de condensaciones teóricas de las artes feministas?” (16).

En este escenario, y en medio de un programa de estudios de género, me encontré con la predominancia de métodos cualitativos para levantar, elaborar y presentar información y, desde ahí, distinguí un cuerpo que está siendo entendido como una construcción o materialización sociocultural, a partir de códigos, signos y prácticas discursivas, y se me hizo particularmente difícil tanto distinguir un cuerpo no supeditado al lenguaje como aprehender el lugar del cuerpo de quienes investigan. Esta dificultad alude elocuentemente a una persistente y sofisticada reproducción de los dualismos referidos: el cuerpo son lxs otrxs. Desde ahí, me he ido deslizando hacia la performance como una “(...) manera de generar y transmitir conocimiento mediante el cuerpo, de la acción y del comportamiento social” (Diana Taylor, 2012: 18). Estas nociones, la de un “cuerpo-que-sabe” y la de performance como generación y transmisión de conocimiento, son parte de los fundamentos de la base de la proliferación de una serie de propuestas de

investigación alternativas al duopolio cualitativo/cuantitativo, una “tercera vía” que durante los noventa toman cuerpo: práctica-como-investigación, investigación performativa, examinación performativa, investigación basada en arte, investigación informada en arte, son algunos de los nombres traducidos desde el inglés de iniciativas que emergen desde el arte, algunas impulsadas por objetivos educativos, todas reivindicando una forma otra de fabricar y transmitir conocimiento, donde el cuerpo en vez de ser negado, es (re)concebido como soporte fundamental. Estos rótulos, que en los últimos años han sido discutidos, desarrollados y de cierta manera rigidizados y que Maarit Mäkelä, establece que hasta 2007 eran intercambiables, indican varios de fenómenos que se han ido replicando en algunas escuelas de postgrado en artes, principalmente en países angloparlantes, donde se debate el lugar del arte en la academia, alterando ciertas nociones hegemónicas acerca de qué constituye conocimiento, si la práctica artística puede constituir conocimiento y en qué sentido. Opto hoy por la nomenclatura práctica-como-investigación, en tanto “sus fundamentos epistemológicos ponen en evidencia un deseo profundo de modificar la visión dominante de la investigación más común en el Reino Unido y en Estados Unidos. Va acompañada por un objetivo político, radical, con la voluntad de intervenir en la sociedad” (Josette Féral: 325).

Robin Nelson (2009) esboza que “(...) algunos proyectos de práctica-como-investigación pueden proponerse producir conocimiento empírico (*factual knowledge*)... y pueden regirse por el modelo de laboratorio científico y escribir los descubrimientos de los experimentos realizados. (...) Esos trabajos caen bajo la categoría de ‘investigación-basada-en-la-práctica’

ca'. Pero algunxs investigadorxs-prácticxs han expresado preocupación porque el gesto de escribir luego del evento, denigraría o desplazaría la práctica" (116). En esta referencia podemos ver que persiste una división entre práctica y escritura. Sin embargo, continúa Feral, esta propuesta "tiene por objetivo subvertir la investigación... y hasta modificar nuestra visión de lo que debe ser la investigación... Quiere recuperar el poder para restituirse al/la artista. Reivindica su derecho a contribuir al saber, a todo el saber, práctico y no práctico, con la misma legitimidad que la investigación más clásica", y en este sentido hay un claro esfuerzo por "(...) hacer cohabitar así, sin división, práctica y ni discurso, por convertir la práctica en un modo de investigación" (Feral: 325), poniendo en el centro del trabajo al sujeto, su individualidad, su subjetividad y su sensibilidad, instando a la multiplicidad, a la proliferación, orientando al proceso más que al producto y trazando recorridos no limitados por los campos disciplinares que la modernidad ha instituido. En este sentido, se desafía la lógica del discurso único, a partir de la búsqueda de otras formas de vehicular ideas y sensaciones, "instaurando una palabra más dinámica (...) que consigue conciliar la objetividad de la observación con la subjetividad que comporta cualquier obra centrada en sí misma" (326).

Simon Jones (2009), en alusión a la posibilidad de una academia que se abre a estos cambios, expresa: "las implicancias de esto cambiarían la investigación hacia el performance más allá de todo reconocimiento: la investigación tendría lugar en y por los cuerpos. Se transmite y prolifera entre cuerpos, cuyas transformaciones serían irreducibles, literalmente incompatibles, eternamente singulares e irrevocables, inescribibles. Habremos restaurado la fe en

nuestras creatividades, en la necesidad de reunir la carne humana en el mismo lugar al mismo tiempo" (19).

En este sentido, mi obsesión por el cuerpo encuentra asilo en la performance. No solo como categoría de análisis social, sino que me enfoca en las posibilidades metodológicas y las implicancias epistemológicas de la performance: sacar el cuerpo del clóset, desempolvarlo y ponerme a producir desde ese cuerpo, asediando la primacía discursiva. Diana Taylor propone una distinción entre performativo y performático, protestando el anclaje de la performatividad a una tradición eminentemente discursiva, desde los actos de habla de John L. Austin, al evento de habla cotidiano hasta la performatividad del género en Judith Butler, y expresa: "En esta trayectoria el performativo deviene menos una cualidad (o adjetivo) de 'performance' que del discurso. A pesar de que tal vez ya sea demasiado tarde para reclamar el uso del performativo en el terreno no discursivo de performance, quiero sugerir que recurramos a una palabra del uso contemporáneo de performance en español, performático, para denotar la forma adjetivada del aspecto no discursivo de performance. ¿Cuál sería la importancia de ello? Porque es vital para señalar que los campos performáticos y visuales son formas separadas, aunque muchas veces asociadas, de la forma discursiva que tanto ha privilegiado el logocentrismo occidental. El hecho de que no dispongamos de una palabra para referir a ese espacio performático es producto del mismo logocentrismo que lo niega" (Taylor, 2011; 24). Junto con advertir contra el uso indistinto de los adjetivos, y proponiendo productivizar la brecha idiomática, la autora concede a la performance un lugar que, si bien no es aje-

no al discurso, entra en conflicto con este, y hace ruido ahí donde el orden imperante ha impuesto el silencio; se densifica así, un cuerpo-que-se-sabe indócil.

La relación entre arte y feminismo es de larga data. Las sentencias con las que inicio este documento son, por decirlo menos, parciales; desde esa parcialidad es que aludo a la práctica-como-investigación como un campo joven que puede informarse desde los feminismos y a la vez, desde estas nuevas apuestas epistemológicas y metodológicas, los feminismos en la academia pueden refrescarse en la experimentación y la investigación desde el contacto con un campo que está desafiando los fundamentos de las prácticas hegemónicas de producción de conocimientos; lo que se crea con estos procesos es conocimiento sensible, involucrado, interconectado, interesado, intersubjetivo, encarnado; una cualidad emergente del encuentro de cuerpos, que transfieren repertorios que amplifican la posibilidades de resignificar y reflexionar. Para terminar, una cita de Lekkie Hopkins (2008), quien recuerda que Moira Gatens (1996) acude a Spinoza para recordarnos que “conocer es ser, no tener”, por lo que “(...) cuando conocemos diferente, somos diferentes” (p. 558).

BIBLIOGRAFÍA

- ALLEGUE, LUDIVINE, SIMON JONES, BAZ KERSHAW AND ANGELA PICCINI, EDS. *Practice-as-Research in Performance and Screen*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009.
- BORDO, SUSAN. *The Cartesian Masculinization of Thought*. Signs, Vol. 11, No. 3 (Spring, 1986) The University of Chicago Press, pp. 439-456.
- BRAIDOTTI, ROSSI. *Sujetos nómades*. Buenos Aires: Paidós, 2000.
- COBO BEDÍA, ROSA. *Género y teoría social*. Revista Internacional de Sociología 25, 5-20, 2000.
- FÉRAL, JOSETTE. *Investigación y creación. Estudis Escènics*. Quaderns del'Institut del Teatre, Estiu de 2009, nº35. pp. 321-326.
- GROSZ, ELIZABETH. *Space, Time and Perversion. Essays on the Politics of Bodies*. New York: Routledge, 1995.
- HOPKINS, LEKKI. 47 Women's Studies and Arts-Informed Research: Some Australian Examples. In *Handbook of the Arts in Qualitative Research: Perspectives, Methodologies, Examples, and Issues*. Thousand Oaks: SAGE Publications, Inc., 2008. Pp. 558-570.
- KNOWLES, GARY. AND COLE, A. L. *Handbook of the Arts in Qualitative Research: Perspectives, Methodologies, Examples, and Issues*. California: Sage, 2007.
- MÄKELÄ, MAARIT, NIMKULRAT, N., DASH, D.P., NSENGA, F. “On reflecting and making in artistic research”. *Journal of Research Practice*, vol. 1, 2011, pp. 1-12.
- NELSON, ROBIN. Modes of practice-as-research knowledge and their place in the academy. En Allegue, L. Jones, S. Kershaw, B. Piccini, A. EDS. *Practice-as-Research in Performance and Screen*. Basingstoke Palgrave Macmillan, 2009. Pp. 112-130.
- RECKITT, HELENA (ED.) Y PHELAN, PEGGY (SURVEY). *Art and Feminism*. New York: Phaidon Press Limited, 2003.
- RICHARD, NELLY. Feminismo, experiencia y representación. *Revista Iberoamericana*. Vol. LXII, Núms. 176-177, Julio-Diciembre 1996; 733-744.
- TAYLOR, DIANA. *Performance*. Buenos Aires: Asunto Impreso Editores, 2012.
- TAYLOR, DIANA Y MARCELA FUENTES EDS. Introducción. En *Estudios Avanzados de Performance*. México: Fondo de cultura económica, 2011.

Arte y feminismo en la dictadura militar de Brasil

Talita Trizoli

Profesora en la Escuela de Artes Visuales de la Universidade Federal de Goiás, Brasil

Es reciente el incremento de investigaciones acerca de la historia, la crítica y la teoría del arte que abarcan el género y feminismo dentro en la academia brasileña. Hace unos ocho años eran muy pocos los artículos, publicaciones, revisiones e investigaciones que comprometían la relación entre el arte brasileño, en diferentes períodos, y el movimiento crítico cultural y político de la mujer.

La chispa que desató este cambio fue en gran medida un mayor acceso a los libros y catálogos de exposiciones con énfasis feminista. Con esto, los investigadores de diversas procedencias se han interesado por la obra de artistas mujeres, que asumen el feminismo como un dispositivo estético en su poética y plástica. También es constante el estudio de las críticas feministas de la episteme de la historiografía del arte y de la masiva exclusión de las mujeres en el terreno artístico.

Sin embargo, debe tenerse en cuenta que tales esfuerzos no cubren todavía los vacíos históricos. Quedan aún algunos prejuicios falocéntricos y colonialistas en la selección, interpretación y crítica de la obra de artistas mujeres, incluyendo el rechazo velado

de la crítica, cuando se enfrentan con el vocabulario feminista como tema principal de las poéticas. Como ejemplo de este problema vemos la insistencia en trabajar solo con mujeres artistas consagradas, por lo general americanas o francesas y la resistencia para analizar obras de artistas hombres y mujeres sobre los estereotipos de la femineidad.

En 2006 Heloísa Buarque de Hollanda, historiadora y figura destacada de la crítica de arte con influencia feminista, especializada en literatura, expuso junto a Paulo Herkenhoff, curador y teórico brasileño, un estudio de las artistas brasileñas que pone de manifiesto el grado de ocultamiento y la supresión del tema. Fueron seleccionadas 62 artistas, una simplificación teniendo en cuenta que la cantidad actual de las artistas aún no se ha determinado. La exposición fue titulada *Maniobra Radical*, y destacó la diversidad de lenguajes y la notoria presencia de la feminidad y el feminismo en el arte brasileño contemporáneo. Hollanda nos dice en el catálogo de la exposición: “Históricamente, el contexto cultural brasileño es refractario a la discusión acerca de las diferencias en las artes, es decir, se trata

de un contexto que sugiere un sistema antidemocrático de las artes”¹.

En este prisma de las deficiencias detectadas y las prohibiciones simbólicas, que creo que la llegada de la segunda ola del feminismo en Brasil durante el golpe militar de 1964 y 1968 fue vital para la recuperación de las mujeres artistas contemporáneas, debido a que estas artistas estaban en medio de un país agitado, con sus primeras luchas y demandas, a pesar del estado de terror y de represión de los actores políticos. Actualmente también existe una dificultad para hacer frente a estas cuestiones en el contexto de la crítica y la historia del arte en Brasil, que ha perdurado por las estrechas conexiones entre la práctica artística y la llamada política de la diferencia.

Para esta presentación elegí a la artista Regina Vater, brasileña, nacida en Rio de Janeiro en 1943, quien participó en la vanguardia artística y cuya producción se orientó precisamente al análisis plástico del cuerpo femenino, diseñado por el movimiento tropicalista y más tarde exploró la identidad femenina idealizada como un modelo de progreso, para las campañas en los medios de la dictadura. Junto con esto, estableceré algún tipo de diálogo entre la producción poética de Vater con algunas de sus contemporáneas, como Iole de Freitas, Sonia Andrade, Wanda Pimentel, Anna Maria Maiolino y sus lecturas sobre el tema de este análisis.

Antes de entrar en el tema de la discusión, es necesario definir algunos conceptos prin-

cipales. El feminismo se entiende aquí como un proceso crítico de la estructura social occidental falocéntrica, en especial en el ámbito de la cultura, marcada por las actitudes de combate y resistencia a la hegemonía patriarcal y la misoginia, que excluye con fuerza las múltiples subjetividades y restringe a las personas socialmente marginadas. Por supuesto que no es una separación radical entre los sexos, como llegó a ocurrir en la segunda ola o una demanda de representación política, como fue el caso en la mayor parte de la primera ola. El feminismo contemporáneo surge como opción ante un periodo conservador y fascista en diversos ámbitos de la vida cotidiana. Se espera del feminismo y los estudios de género una ética de la experiencia práctica, y no una sobrevaloración de una identidad sexual por sobre otra. Por género nos referimos a la separación conceptual entre el sexo y la identidad, que subentiende que la condición física de un sujeto no determina su identidad sexual y social, sino los procesos de formación de la subjetividad en constante cambio. Esta condición se ha señalado por J.W. Scott² y

-
- 2 *Mi definición de género tiene dos partes y varios subconjuntos. Ellos están relacionados, pero deben ser analíticamente diferentes. Se centra en la definición de una conexión integral entre dos proposiciones: el género es un elemento constitutivo de las relaciones sociales basadas en las diferencias percibidas entre los sexos y es una forma primaria de relaciones significantes de poder. Los cambios en la organización de las relaciones sociales corresponden siempre a cambios en las representaciones del poder, pero la dirección del cambio no es necesariamente un único camino. Como un elemento constitutivo de las relaciones sociales basadas en las diferencias percibidas entre los sexos, el género comprende cuatro elementos interrelacionados: primero los símbolos culturalmente disponibles que evocan múltiples representaciones, los mitos de la luz y la oscuridad, la purificación y la contaminación, la inocencia y la corrupción.*
SCOTT, Joan Wallach. *Gender and the Politics of History*. EUA: Columbia University, 1999, pp. 42 e 43.

1 HOLANDA, Heloisa. Buarque. HERKENHOFF, Paulo. *Manobras Radicais*. Catálogo. São Paulo: Imprensa Oficial. CCBB-SP. 2006, P. 09.

Judith Butler³ en toda su obra, profundamente influenciadas por Michel Foucault.

Es pertinente señalar algunos detalles sobre Regina Vater y el feminismo en boga en Brasil a partir de los años sesenta y setenta. La artista en cuestión es de origen vasco, hija judía de un médico militar, perteneciente al barrio de clase media de Ipanema de Rio de Janeiro. Los problemas de su obra integran una constelación de temas relacionados con transformaciones sociales y la estética en boga en los años sesenta y setenta del siglo XX. El cuerpo, la afectividad, la subjetividad, la política y la epistemología son solo algunos de los elementos que mantienen a Vater vigente hoy.

Tuvo su primer contacto con la pintura en clases con Frank Schaeffer⁴ e Iberê Camargo⁵, respectivamente, y fue galardonada con premios para viajar a París y Nueva York. Residió en los Estados Unidos hasta hace poco y regresó a Brasil en 2010, acompañada por su compañero de trabajo y de vida, el artista y profesor Bill Lundberg.

Ensayó sus primeros pasos como artista y mujer emancipada en los años sesenta, ya que exponía y experimentaba relaciones no

aceptadas para la moral de la época. La obra de Vater se enfrenta con el problema del deseo masculino por el cuerpo femenino, hecho que se amolda a sus normas eróticas y nacionalistas, como es evidente en la serie de pinturas *Tropicalia* y en los primeros estudios pictóricos de carácter expresionista y anatómicos, que realizó mientras estudiaba con Iberê Camargo.

Junto a esto comenzó sus primeras acciones de presentación e integración con la vida cotidiana durante la segunda ola del movimiento feminista en Brasil, en los años sesenta. Había entonces grupos de activistas y militantes, integrados por miembros de ambos sexos y distintas clases sociales. Se generaba en estos espacios una amplia gama de temas provenientes de la clase media y alta, vinculados a la lucha contra la dictadura militar⁶, y comprometidos con la lucha armada y el discurso comunista como proyecto de futuro.

Inicialmente, las mujeres participaban en la

3 *El género puede ser entendido en el sentido de que asume un cuerpo (ya) diferenciado sexualmente, sin embargo todavía existe ese significado solo en relación con otro significado opuesto... Como voluble y fenómeno contextual, el género no denota un ser sustantivo, sino un punto relativo de convergencia entre conjuntos específicos de las relaciones culturales e histórico convergentes.* BUTLER, Judith. *Problemas de Género*. Traducción de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, pp. 28 e 29.

4 Artista brasileño de Belo Horizonte. Tenía estudios en Francia y fue figura representativa de las técnicas modernas-tardías de pintura y dibujo en el país.

5 Artista brasileño natural de Porto Alegre y representante del aspecto pictórico expresionista del país.

6 Golpe militar comenzado en el país el 1 de abril de 1964, con el derrocamiento del presidente Joao Goulart. Se presentó como una dictadura a los derechos civiles, con la prerrogativa de la defensa de la soberanía nacional, donde fueron perseguidos, exiliados y torturados activistas de izquierda y contracultura. Con el AI-5, de 1968, se canceló la Constitución y se abolieron todos los derechos civiles y la libertad de expresión, marcando el comienzo de uno de los períodos más sangrientos y oscuros del país. La censura fue constante en los medios de comunicación y en las artes y las detenciones y desapariciones fueron actos rutinarios. Incluso hoy hay mucha dificultad en encontrar documentación sobre la envergadura de las acciones militares, torturas y desaparición de presos políticos debido a la "Ley de Amnistía", promulgada al final del régimen en 1985 y que protege a los civiles y oficiales militares activos de entonces y que siguen vivos y activos en las esferas políticas y militares. Fue un período marcado tanto por el constante miedo institucional, como de un gran desarrollo económico llamado "milagro brasileño", el que dio lugar a una enorme deuda del país con el FMI y que solo había sido remediado en los últimos cinco años.

guerrilla y en acciones de resistencia, influenciadas por la pasión por la revolución comunista, pero también por el afecto hacia algunos de los miembros de las organizaciones. Después de la constatación de que el grito de la revolución solo abarcaba la vida pública y en el mundo privado continuaba la rutina femenina diaria, abandonaron en parte el espíritu comunista y se inclinaron hacia las posibilidades del feminismo como una crítica política.

Por otra parte, había un tipo de feminismo más popular, que operaba con imágenes de mujeres y su inserción en el mercado laboral, con escasa representación política en el tiempo y con la ausencia total de leyes que se ocuparan de asuntos relacionados con la mujer. En gran parte, las artistas contemporáneas en ese momento, incluyendo a Regina Vater, estaban relacionadas con este feminismo más “suave”, peyorativamente llamado “feminismo de salón de té”.

Este hecho se produjo más o menos por dos factores: primero por el miedo psicológico intenso que impregnaba la vida cotidiana de estos artistas en relación con la violencia de la lucha armada y las desapariciones de activistas políticos, y también por el tono despectivo que adquirió la palabra feminismo dentro de la clase media, que catalogaban a las integrantes de este movimiento como lesbianas, frustradas, solteronas, violentas, histéricas y ridículas. En segundo lugar, la aproximación de las artistas al feminismo más suave y popular también se produjo por una mayor familiaridad con los asuntos planteados, como el divorcio y las dificultades afectivas, la maternidad, la depresión, los estándares de belleza difíciles de alcanzar, y muchos otros iconos de la lucha todavía presentes. Heloisa Buarque

de Hollanda habla sobre esta trayectoria del movimiento feminista en el período:

La particularidad de pensamiento feminista en Brasil, a pesar de que data del siglo XIX, se hace evidente en el movimiento feminista en el país durante los años 1960 y 1970, el punto más alto del feminismo en todo el mundo. En 1964, Brasil sufrió un golpe militar que reestructuró las relaciones políticas y económicas del país, pero fue a partir de 1968, después de un segundo golpe de Estado, “un golpe dentro del golpe”, que los derechos civiles y políticos de los brasileños fueron completamente cancelados durante veinte largos años “negros”.

Dentro de este contexto, nuestras actividades feministas adquirieron características muy especiales. En el momento de la lucha contra el autoritarismo, la mayor parte del movimiento feminista se alineó con los partidos políticos, las asociaciones y organizaciones de izquierda de base, relacionados con los sectores progresistas de la Iglesia, que fue una de las fuerzas más radicales contra el régimen militar⁷.

Esta dicotomía de los feminismos en Brasil se hace evidente si tenemos en cuenta los principales textos que circulaban en ese momento, y a los que en consecuencia estos artistas tenían acceso. Heloneida Studart y Rose Marie Muraro, por ejemplo, eran personajes públicos, activistas políticas indirectamente relacionadas con los temas de la izquierda, y con fácil acceso a los dispositivos de publicación, ya que Muraro era editora jefe de la “Editora

7 HOLLANDA, Heloisa Buarque. *Gender Studies: Rough Notes from a very local Perspective*. Publicação: Journal of Latin American Cultural Studies, Vol. 11, No. 3 Data: December 2002, p.02.

Voices”, y Studart su colega de trabajo. Ambas están interconectadas por sus respectivas luchas políticas, la teología de la liberación⁸ y la creencia de que se necesita una política de inserción más directa para realizar las demandas feministas. Sus respectivos libros *Mulher objeto de cama e mesa*, de 1974, y *A Mulher na Construção do Mundo Futuro* de 1968, muestran precisamente la necesidad de una educación profesional e intelectual más sólida para las mujeres, para desarrollar su capacidad en el mundo público del trabajo, y para su aparente “misión”: para que el mundo sea un lugar más humano, por lo tanto, mejor, debido a su afecto maternal.

El tono utópico, ácido y panfletario de esta literatura, en última instancia, ahuyentó a su principal audiencia, la mujer de la clase media, porque predicaba una considerable separación entre los sexos y, a menudo ofendía directamente al trabajo del hogar, la gran actividad de la mayoría de las mujeres de la época: véase el extracto de Studart en el libro, donde la autora deprecia el trabajo doméstico y compara el ama de casa con una idiota infantil:

Adaptada desde la niñez al ambiente familiar, la mujer vive todo el tiempo, sin necesidad de crear o producir. Y el ambiente doméstico es culturalmente muy pobre porque no requiere del uso de la mente. La inteligencia que no se impugna y que no responde al desafío, se embrutece y limita. Incapaz de alcanzar el desarrollo que se origina de las relaciones de

producción y de intercambio social, el coeficiente intelectual femenino termina sufriendo el mismo descenso que se produce en el coeficiente intelectual de los niños pobres...

Esto es, en cierto modo, la situación de las mujeres. En el mundo del ganchillo, de paños de cocina, lavado de pañales, no hay cursos, ni bibliotecas, ni seminarios, ni el Congreso, ni el poder de decisión, ¿cómo podrían dejar de ser un poco débiles mentales?⁹

Pero Muraro, a pesar de ser su compañera de trabajo, apuesta por un engrandecimiento de la maternidad, insistiendo en una naturalización de esta condición, casi como un destino ético y emocional de la humanidad. Para ella, la asunción de las mujeres puede salvaguardar al mundo, debido a su mayor grado de afecto materno. Sin embargo, la autora promueve el fortalecimiento de la división tradicional del trabajo entre los sexos: las profesiones “masculinas”, como la ingeniería, para los hombres, y las profesiones “maternales”, como la enseñanza, para las mujeres.

La aparente discrepancia de estos discursos en relación con autoras feministas más consagradas, como Simone de Beauvoir, se produce por el retraso en la publicación en portugués de la mayor parte del trabajo feminista, un problema que se perpetúa en el contexto del arte y el feminismo, teniendo en cuenta la falta de textos emblemáticos en portugués como el de las historiadoras del arte Linda Nochlin, Lucy Lippard y Griselda Pollock. *El segundo sexo* fue publicado en portugués una década después de su lanzamiento en Fran-

8 Línea teológica desarrollada durante los años setenta, especialmente en los países del tercer mundo, preocupados por los temas y las acciones de los miembros libertarios sujetos subyugados por el sistema económico capitalista. Fue enérgicamente rechazado por el Vaticano y las agencias de gobierno de los Estados Unidos. Se basa en la crítica marxista y tenía su representante más importante en Leonardo Boff.

9 STUDART, Heloneida. *Mulher. Objeto de Cama e Mesa*. Petrópolis: Editora Vozes, 1976, p. 40.

cia, lo mismo sucedió con el libro *La mística femenina* de Friedan, que fue lanzado en 1963 en los Estados Unidos y en 1971 en Brasil.

Por otro lado, Carmen da Silva, columnista ampliamente reconocida de la revista femenina *Claudia*, ya tenía otro enfoque sobre el conflicto de lo femenino: el psicoanálisis, y fue alabada por estas mujeres, por discutir temas tabú en la época, como el divorcio, educación sexual de los niños, el deseo femenino, la depresión, el adulterio y muchos otros, sobre el sesgo de la división de responsabilidades entre los sexos, y la afectividad como la fuerza impulsora de la vida cotidiana, evitando constantemente las discusiones y las actitudes separatistas.

Carmen da Silva fue una gran influencia para sus contemporáneas y para la artista Vater debido a los contactos esporádicos de ambas en el barrio de Ipanema. Es con ella que la artista se da cuenta del potencial de su experiencia y de su subjetividad femenina en obras como *Tina América*, 1975, y más tarde en *MAKINGLAGE*, 1988, que se discutirá más adelante en el texto.

La producción de Vater no ha sido guiada exclusivamente por estos problemas e influencias, por el contrario, su amplio recorrido por América Latina, Europa y el considerable tiempo que vivió en los Estados Unidos le permitió conocer a artistas reconocidos y relacionados a los problemas contemporáneos: John Cage, Hélio Oiticica durante su estancia en Nueva York, Lygia Clark en París, y Antoni Muntadas, son solo algunos nombres de varios colegas y amigos que tuvo durante su carrera artística, rizomática y múltiple.

Pero profundicemos en su contexto artístico en Brasil. La “fase feminista” de Vater viene

de su periodo de estudios con Iberê Camargo. Iberê es gaúcho, nacido en el estado de Rio Grande do Sul, en el extremo sur del país, región ampliamente conocida por su colonización europea y su estructura social conservadora. Sujeto de carácter firme y difícil, Iberê animó a Vater a tener más confianza en sus declaraciones como artista.

Las obras de Vater se caracterizan por una representación recurrente de figuras femeninas con cuerpos fragmentados, que refieren a una sensualidad caricatural del cuerpo, las mujeres inmersas en una masa anónima, donde solo ellas tienen una diferencia subjetiva, con las entrañas de este cuerpo sensual sobre la tela.

Hay una clara influencia de la obra de Ismael Nery, modernista brasileño nativo de Belém do Pará, de 1900, y recientemente descubierto por los críticos de la época, que promueven exposiciones y publicaciones sobre el artista, fallecido en 1934. Ismael Nery es un sólido referente de la imaginería surrealista en el país, su tratamiento formal de la figura humana se acerca a los empleados por Vater en determinados momentos.

El cuerpo de la mujer se presenta en su condición visceral, como elemento vital para identificar los sujetos. Son los órganos reproductivos y los intestinos del sistema digestivo que se expanden más allá de un espacio carnal, reducidos a las funciones más básicas. Vater encarna inconscientemente un tema recurrente de la formación de la identidad femenina, desde el punto de vista beauroiriano: la biología como destino. Esta idea se ve reforzada por la presencia en las obras de un corazón estereotipado en medio de los intestinos.



Regina Vater. Figuras em azul e vermelho. Acuarela sobre papel, 1963.

Pintado con aguada meticulosamente controlada sobre el cartón, y permeado por notas personales y linealidades cartográficas, hace una alusión sutil a una falta de reconocimiento de espacio para una mujer. Estas figuras amorfas, desproporcionadas, tienen caras miniaturizadas que intensifican esta condición de la identidad femenina con el cuerpo. Muestran una condición orgánica de fragmentación que se asemeja al cuerpo sin órganos¹⁰ de Deleuze: inoperante, frente a una multitud anónima en movimiento, bordeando la histeria, pero con un afecto vibrante en colores y líneas que lo estructuran.

En el caso de la serie *Tropicália*, es pertinente decir que el nombre no deriva de la emblemática instalación de Oiticica, sino de la actividad musical inspirada por Oiticica. Caetano Veloso, Gilberto Gil y colegas que estaban vigentes

en el momento, y sus acciones de contracultura que encantaban a Vater y a muchos otros artistas de la época, por su desapego a las costumbres sociales, la irreverencia, el humor y la ironía hacia el control cultural de la izquierda. Celso Favaretto hace el siguiente comentario en su libro *Tropicália alegoria alegria*:

A polêmica que havia cercado a apresentação das músicas transformaria Caetano e Gil em astros.

A imprensa se encarregou de fazer de suas declarações desabusadas, de sua verve crítica, o prenuncio de uma posição artística, e mesmo política, sincronizada com comportamentos da juventude de classe média, vagamente relacionada ao movimento hippie.

O tropicalismo surgiu, assim, como moda; dando forma a certa sensibilidade moderna, debochada, crítica e aparentemente não empenhada. De um lado, associava-se a moda ao psicodelismo, mistura de comportamentos hippie e música pop, indiciada pela síntese de som e cor; de outro, a uma revivescência de arcaísmos brasileiros, que se chamou de “cacofonismo”.¹¹

10 Un CsO está hecho de tal forma que solo puede ser ocupado, poblado por intensidades. Solo las intensidades pasan y circulan. Además, el CsO no es una escena, un lugar, ni tampoco un soporte en el que pasaría algo. Nada tiene que ver con un fantasma, nada hay que interpretar. El CsO hace pasar intensidades, las produce y las distribuye en un *spatium* a su vez intensivo, inextenso. Ni es espacio ni está en el espacio, es materia que ocupará el espacio en tal o tal grado, en el grado que corresponde a las intensidades producidas. Es la materia intensa y no formada, no estratificada, la matriz intensiva, la intensidad=0; pero no hay nada negativo en ese cero, no hay intensidades negativas ni contrarias. DELEUZE, Gilles y Guattari, Félix. *Mil mesetas*, 3a edición. Valencia: Pre-textos, 1997. P158.

11 FAVARETTO, Celso. *Tropicália Alegoria Alegria*. Cotia SP: Atêlie Editorial, 2000, p. 23.

Las posturas de negación de los cánones ideológicos, doctrinarios y académicos se encontraban dentro de las propuestas musicales y literarias de estos jóvenes artistas, que intentaron llevar a cabo un rescate de la cultura popular con un entusiasmo dionisiaco. Las obras de arte tuvieron como característica principal el uso de colores saturados, los símbolos nacionalistas basados en la *Antropofagia* de Mario de Andrade¹², y una clara influencia del arte pop que llegó desde fuera. A modo de ejemplo, tenemos la producción de Antonio Dias, marcada por el uso del lenguaje del cómic en la composición y la estructura de cuadros y esculturas. Sin embargo, hay que destacar la exposición de Tom Wesselman MAM-RJ, y la gran producción de la “Nueva Figuración” y la “Nueva Objetividad Brasileña”, en paralelo a todos estos eventos.

La influencia del arte pop fue tal que sus temas se mezclaron con el cotidiano brasileño en la obra de varios artistas, llamados el “Club de los Muchachos”¹³: Antonio Dias, Rubens Gerchman, Carlos Vergara, Pedro Ecoteguy y Roberto Magalhães, artistas jóvenes que promediaban treinta años, que utilizan recursos de los medios para su promoción y

producción. Acostumbrados a la cultura de masas, la televisión, y los símbolos del pop, se llamaron a sí mismos neorrealistas cariocas, o Nueva Figuración. Daisy Peccinini dice:

Este pequeño grupo compartió sus experiencias con los demás, que buscan desarrollar su arte con una acción crítica, con la intención de modificar la realidad, llamando al público a comunicarse con él y hacerle participar en sus proposiciones. En el contexto de este círculo, se perfila cuál sería la Nueva Objetividad¹⁴.

La “Nueva Objetividad Brasileña”, citada por Peccinini, era una propuesta estético-artística posterior a la “Nueva Figuración”, que se estableció durante las discusiones sobre la organización de la exposición *Opinião 65* en el MAM de Rio de Janeiro, pero con una enorme diferencia: un foro para la participación del público en la construcción del arte, oponiéndose a la postura contemplativa tradicional que seguía presente en la producción de los trabajos anteriores, que ya se estaba promoviendo en las discusiones y prácticas artísticas en Brasil y en todo el mundo. También se caracterizó por la diversidad en estilos formales, y la aparición de artistas que se identificaban con esta propuesta, aglutinados por la preocupación acerca de los temas sociales.

La serie de *Tropicalia* se basa en este contexto, la ferviente producción, color y capacidad de respuesta a las maravillas de la modernidad en el país, elementos difundidos por la propaganda oficial del gobierno, que valoró los estereotipos nacionales con el fin de construir una identidad nacional unificada y apacible, de hecho, sumisa y entorpecida por la “belleza de los trópicos”.

12 Escritor brasileño, autor del Manifiesto Antropófago que aboga por el “devorador” de la cultura europea para luego “regurgitar” dentro de las normas y valores más acordes con la realidad brasileña.

Vide SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas Latino Americanas: Polêmicas, Manifestos e Textos Críticos*. São Paulo: Edusp: Iluminuras: FAPESP, 1995, pp. 142 a 147.

13 Nombre dado por Vater, Anna Maria Maiolino y Maria do Carmo Secco a los chicos, que decían ser abiertos a la discusión y la pertenencia a grupos, pero no realmente. En realidad, estos jóvenes gozaban de cierto éxito con la prensa popular, informaban de los acontecimientos vinculados a ellos e incluso atraían a una multitud entusiasta en ocasiones histérica. Como los aficionados de los cantantes y músicos de la ie-ie-ie.

PECCININI, Daisy Valle Machado. op. cit, p. 120.

14 Idem, p. 123.

Eso es latente en el uso del cuerpo de la mujer por Vater en esta serie inspirada en la anatomía de la propia artista. Estos cuerpos destacan tanto por un truncamiento de la subjetividad, ya que no tiene cabeza, manos y pies (espacios de registro de particularidades), como un embellecimiento erótico de un paisaje tropical, inmerso en sueños del *paraíso perdido* y campañas publicitarias de exaltación del nacionalismo.

Las composiciones de estos trabajos se estructuran en alegorías de múltiples colores, donde los cuerpos parecen estatuas, mostrando las espaldas, pechos desnudos, cinturas delgadas y los muslos definidos. Son prototipos del deseo masculino, materializados por la imaginación de la propaganda de la época. Unidos a símbolos de poder de la modernidad brasileña, como las estrellas, el predominio de los colores nacionales (verde y amarillo), paisajes tropicales, aviones y teléfonos, realizan una parodia de la reificación de la identidad nacional y la libido promovida por los medios de comunicación, como anuncios con imágenes de mujeres en las revistas y fotografías de los periódicos de la época como “O Pasquim”, periódico de circulación masiva conocido por el tono de *porno chanchada*.

La playa, el símbolo icónico del paisaje de Río, la puesta del sol con los rayos largos geométricos y con colores saturados, de un calor abrasador, los cuerpos de mujer con grandes senos, las caderas abundantes y las sombras delimitan su volumen, siguen los supuestos tropicalistas nacionales populares del relajo de la moral social y la lujuria en la imaginación de Brasil y en el extranjero, relacionada a las mujeres, exagerados por Jobim en sus canciones.

Es la representación de tarjetas postales de un país hermoso por naturaleza, pero sediento de sangre en su política. Incluso el simbolismo de las nubes, los pájaros que vuelan, el sol, las estrellas y otros elementos que se acercan a un misticismo optimista, a una epifanía tropical, son aquí falsos, superficiales, ya que no se propone hacer conexiones significativas profundas, sino hacer hincapié en los medios de comunicación de estos cuerpos idealizados y materializados.

Este vocabulario pop con contenido crítico a una imaginería floja y falocéntrica de la sociedad brasileña y sus íconos nacionales, se produce no solo en el trabajo de Vater, sino también en el trabajo de Wanda Pimentel, contemporánea a Vater. En la serie de *Envolvimento*, la artista carioca, nacida en 1943, también fragmenta las partes del cuerpo erótico femenino, especialmente las piernas, y los inserta en los espacios domésticos geométricos, aparentemente racionales y ordenados, pero con colores saturados y llenos de símbolos de embellecimiento de las mujeres y su cotidiano, sacados de las revistas de moda y las postales turísticas. La perspectiva utilizada por Wanda aquí es un dispositivo representante del orden masculino del mundo, que busca ordenar el femenino, y que solo muestra la condición de la mujer como objeto de deseo.

La fragmentación del cuerpo femenino como sinónimo de la subjetividad fracturada es un elemento de coherencia en esta poética de los años sesenta y setenta. Iole de Freitas, por ejemplo, nació en 1945, en la ciudad de Belo Horizonte, estado de Minas, y utiliza estas estrategias para mejorar el movimiento, usando pliegues y cortes del discurso psicológico, que se aplica en las narrativas de amenaza a la

identidad, como sucede en la obra *Glass Pieces/Life Slices* de 1975. Los pequeños espejos que reflejan las partes del cuerpo de la artista se colocan allí, ya sea como un recorte de la subjetividad, ya sea como una cuchilla de corte que también refleja el cuerpo. Los cortes son la memoria y también distinciones de corte que dan forma tanto a la construcción física del sujeto como su ruptura.

Anna Maria Maiolino es otra artista contemporánea. Nacida en Scalea, Italia, emigró a Venezuela siendo niña en 1942, y en los años sesenta a Brasil. Los primeros grabados en madera de la artista se estructuran en el vértice del arte pop, como sus contemporáneos, también hace hincapié en el uso del cuerpo femenino fragmentado como sinónimo de deseo pero en este caso también se guía por una enorme carga afectiva, necesitada en relación con un otro distante e imposible. En Maiolino, lo femenino es un aura emocional que rodea toda la producción figurativa, como en las fotos, aunque no única, porque se encuentra también en la mayoría de las instalaciones y esculturas conceptualistas.

Pero volvamos a Regina Vater. Una confrontación menos iconográfica y más psicoanalítica hacia las mujeres se produce en el trabajo *Tina América*, de 1975. En ese momento Vater se encontraba bajo la influencia de la experimentación formal con los medios tecnológicos y participaba en un análisis colectivo que la obligaba a enfrentarse a su subjetividad. Sin embargo, el factor desencadenante de esta etapa de trabajo radicó en la construcción de la subjetividad femenina con los ojos de otra persona, generalmente de sexo masculino, como sucedía con los medios de prensa nacional. Una edición especial de mujer

fue lanzado por la revista brasileña *Veja*, en la celebración del Año de la Mujer de la ONU en 1975 que presentó un completo perfil de la mujer moderna brasileña, con sus anhelos, deseos, oportunidades de empleo y cánones de belleza.

La reducción política que presentaba la revista es indiscutible. Se aprecia la dicotomía de la identidad femenina postulada por los medios de comunicación que mientras predica una marcada inserción de las mujeres en el mercado laboral, este está dominado por los hombres y no preparado para recibirlas. También muestra el fortalecimiento del estereotipo de la buena madre y esposa. Entonces, las mujeres debían desarrollarse en dos modelos opuestos, ya que la organización social no permitía la coexistencia de estas experiencias de la vida pública y privada, tan dispares en el tiempo, que derivan en dudas, culpa y crisis en el interior de las relaciones.

En este periodo encontramos un libro de fotografías realizadas por Vater y Maria da Graça Rodrigues Lopes¹⁵, hecho en una sesión única de fotos. La obra consiste en una serie de retratos en blanco y negro de la artista, posando como varios personajes femeninos relacionados a la vida cotidiana y las rutinas de ambas. Encontramos allí la transmutación de Regina en elementos comunes y ornamentales que configuran visualmente a la mujer brasileña de clase media de los años setenta.

Durante toda una tarde en su residencia, Vater encarnó varios tipos de mujeres de la época. Algunas veces con gafas, el pelo tomado, arma-

¹⁵ Fotografía y colega de Vater en un grupo del psicoanálisis, según la artista en entrevistas con la autora.

dos con laca, cola de caballo, bufandas en el pelo y el cuello, con diferentes blusas y actitudes desde la seductora a la recatada, de las más jóvenes a las más maduras, de la ama de casa hasta la profesional, en una metamorfosis incesante registrada por su amiga fotógrafa, buscando entender la feminidad de la época, sus deseos, ansiedades, neurosis y expectativas.

Luego de revelada la serie de fotos por Maria da Graça, se dispusieron en un álbum de fotos de matrimonio comprado en la Rua São Caetano en São Paulo, también conocido como la calle de las novias, y que es hasta hoy, una enorme zona de tiendas especializadas en la fabricación de ropa y vestidos de novia.

En este álbum de fotos de boda, Regina Vater organizó las imágenes en orden aleatorio, con una foto centrada en cada página. Por lo tanto, a primera vista da una impresión de extrañeza y curiosidad por esta mujer que se reconstruye en cada página. Con cada vuelta de página, una nueva historia, una nueva configuración de sus subjetividades que no adopta una identidad única, son muchas mujeres y una al mismo tiempo.

Es importante destacar que la elección del álbum de fotos de boda como receptáculo de estas fotografías, funciona a la vez, como un estudio de las ideas de fortaleza femenina, en una clase media de exorbitante crecimiento económico, pero con el yugo de la dictadura militar y su programa conservador y cercenador.

Si el álbum de fotografías de boda se usa generalmente como un libro de memorias, de un rito de paso femenino, que marca la transfiguración del arquetipo femenino de la hija a la esposa, aquí, en la obra de Vater, se con-

vierte en vehículo de múltiples subjetividades femeninas, insertas en un contexto de sueños de consumo, de expectativas y de afectos. Es un simulacro de la latente inevitabilidad constructiva de tipos femeninos en el imaginario colectivo y en los medios de comunicación.

Las fotos de la serie *Tina America*, en tres libros y dos versiones físicas digitalizadas, con su discusión de la identidad performativa femenina y sus espacios sociales, se adelanta en más de un año a la producción de Cindy Sherman, artista estadounidense conocida por sus prácticas performativas de fotografías del año 1976. Aunque las obras se producen en diferentes momentos y lugares, hay una similitud en la intención. Sherman toma estereotipos femeninos producidos por los medios de comunicación y Hollywood, destacando la extrañeza y la irrealidad de lo cotidiano. Vater opta por tratar de capturar, con su parodia de múltiples mujeres, un punto en común con esa generación femenina que vive al margen de las reivindicaciones feministas, como se ha discutido brevemente al principio de este artículo. Aquellas que habitan una sociedad falocéntrica, donde el espacio público es todavía muy estrecho e intolerante, y sus deseos están impregnados de la estructura familiar patriarcal.

Es en este “rango” de identidad femenina en el que actúa Vater, el vacío simbólico creado en una sola tarde, cuando se traviste de varias mujeres, de varios tipos femeninos, pone en evidencia las estrategias de resistencia subjetivas señaladas por Butler en *El género en disputa* y que surgen materializadas por la burla de la artista.

Obras como las de Vater, de 1975, y las de Sherman, entre 1976 y 1977, muestran este

proceso subversivo de la construcción de la subjetividad de diferentes realidades: la primera lanza una mirada a la condición social y neurótica de la mujer brasileña en el matrimonio y las posibilidades de la vida social, la segunda subvierte los patrones del deseo y la alteridad producida por la industria del cine y las revistas.

Ya con la obra en video *MAKINGLAGE*, Vater reanuda la construcción de la subjetividad por los medios de comunicación, pero ahora se concentra en el cine, y en un tono de burla en los gestos característicos de las divas. Hecho en una sola toma, con la cámara fija, y centrada en el rostro de la artista que se refleja en un espejo en forma de concha, con la pared inferior forrada de láminas de revista con imágenes de artistas del cine, la música, el teatro y la televisión, Vater realiza un ritual de belleza que miles de mujeres repiten ancestralmente. Ella se admira, se toca la cara y posa a la manera de las divas de los años cincuenta norteamericanos, mientras se maquilla en un supuesto *backstage* decadente, lleno de baratijas *kitsch*.

No es necesario extenderse mucho en la descripción del video para concluir que Vater juega aquí con el estereotipo de la belleza femenina, simulando lo que muchas mujeres hacen todos los días, el acto de maquillarse, que los medios de comunicación consideran una obligatoria rutina del “ser mujer” y de la utilización de las actrices y modelos como ejemplos de sensualidad y la perfección única y obligatoria.

El contenido erótico se reafirma por la túnica usada por la artista, de fino tejido rojo y, ocasionalmente, mientras Vater aplica sus cre-

mas, deja ver en el reflejo del espejo, parte de los senos, aumentando así su parodia crítica de la Venus moderna, sometida a las normas de belleza de los medios de comunicación. Hay que agregar que esta referencia a Venus aparece también en el marco del espejo con forma de concha y varios collares colgantes más allá de las plumas de pavo real, en un vaso sobre la cómoda, otro símbolo de la belleza y el esplendor.

En el fondo, en el reflejo del espejo, también podemos ver una pequeña televisión en blanco y negro, transmitiendo una película cualquiera en inglés, que nos permite conectar con la crítica cultural del video efectuada por Sonia Andrade en *Sem Título (Feijão)*, de 1975. En ella, la joven artista de Rio de Janeiro, contemporánea de Vater, disfruta de un almuerzo solitario en un balcón con vista tropical, con el plato típico brasileño que le da el título de video, mientras pasa una película doblada de *Tarzán* en la televisión en el fondo. Sin embargo, ella parece tener un arranque histérico y comienza a tirar la sopa en todas direcciones, incluso sobre sí misma y al lente de la cámara.

Con este uso de la lente de la cámara como un espejo, o incluso su presencia en los videos, Vater delimita claramente su posición en la cartografía aún restringida del mundo del arte, de su proximidad y similitud con algunas prácticas artísticas de los procesos de investigación feminista y de formación de las subjetividades y las normas de la belleza femenina, con sus metodologías imperativas.

Por lo tanto, su producción se encuentra en la misma clave de análisis teórico que por ejemplo Marina Abramovic con el video en blanco

y negro *Art must be Beautiful* de 1975 (el año de la mujer por la ONU y el mismo año de la producción de *Tina America*), donde la artista de origen serbio se peina el cabello con dos peinetas de hierro, utilizando la cámara como espejo, repitiendo sin cesar la frase del título, para iniciar poco a poco un movimiento histérico y violento contra su pelo y la cara, en una crítica a la relación pasiva-agresiva de las mujeres en relación con sus cuerpos e imágenes.

Del mismo modo, Vater se acerca al trabajo de las brasileñas Rita Moreira y Norma Bahia Pontes, también en 1975, efectuando en formato *Portapack* un video-documental en Nueva York. *Ella tiene una barba*, de la serie *Viviendo en Nueva York*, critica de modo ácido e irónico el estereotipo de la feminidad y las prácticas agresivas de normalización del cuerpo femenino. Las artistas brasileñas invitan a Forest Hope, una mujer estadounidense con pelo facial que había decidido dejar de afeitarse, contrarrestando voluntariamente las normas de presentación de la cara, para entrevistar a otras mujeres acerca de este problema común, recogiendo declaraciones contradictorias e impositivas de la belleza femenina.

Allí el trabajo de estas artistas mujeres muestra una evidente convergencia de proposiciones en la crítica de la construcción de dos modelos de la belleza y la cultura por la televisión, películas, revistas y otros medios de comunicación de la época, sobre todo en cómo estos “discursos oficiales” construyen la forma de subjetividades y de la alteridad de los espectadores.

De diferentes maneras, esas mujeres, Vater parodiando las *Musas decadentes*, Andrade con un trastorno esquizofrénico en la cocina, Abramovic y su histeria estética, y Moreira y

Bahia Pontes con preguntas sobre las políticas de la belleza, realizan una relectura de estos modos de construcción de la imagen de praxis artística.

Los temas de arte feminista en los trabajos de Regina Vater son casos individuales en su producción, que es muy versátil y diversa. Lo mismo ocurre con sus contemporáneas, citadas en el texto: Wanda Pimentel, Sonia Andrade, Anna Maria Maiolino, Iole de Freitas, y también Maria do Carmo Secco y Gretta Sarfatty, que no han entrado en este análisis, sino más bien tienen a su haber una considerable cantidad de obras que se ocupan de la cuestión de las mujeres y el feminismo, que se mezclan o se pierden en medio de otras cuestiones.

Aún hace falta una efectiva investigación académica para evaluar a estas artistas en una perspectiva feminista. Este abandono deriva de un olvido de la historiografía del arte brasileño, y comprueba la presencia de enfrentamientos femeninos subjetivos con su espacio político y simbólico. Aún se espera...

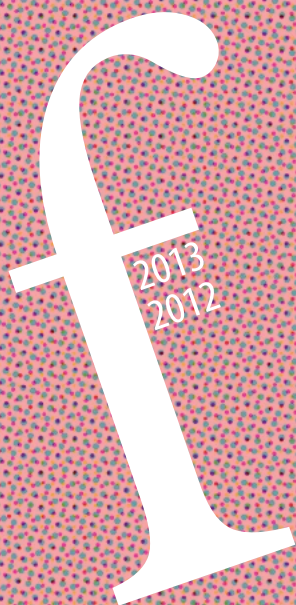
BIBLIOGRAFIA

- AMARAL, ARACY. A mulher nas artes. In: *Textos do Trópico de Capricórnio. Artigos e Ensaios* (1980-2005), Volume 3: Bienais e artistas contemporâneos no Brasil. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- BEAUVOIR, SIMONE. *O Segundo Sexo*. São Paulo: Nova Fronteira, 2009.
- BUTLER, JUDITH. *Problemas de Gênero*. Tradução de Renato Aguiar. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro: 2003.
- CANONGIA, LIGIA. *O legado dos anos 60 e 70*. Coleção Arte +, Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2005.
- COSTA, ANA ALICE ALCANTARA. O feminismo brasileiro em tempos de Ditadura Militar. In: Revista Estudos Feministas. Brasília: UNB, janeiro/dezembro 2009.
- DELEUZE, GILLES E GUATTARI, FÉLIX. *Mil platôs* v.3. São Paulo: Editora 34, 1996.
- FABRIS, ANNATERESA. (Org.) *Arte & Política. Algumas Possibilidades de Leitura*. Belo Horizonte: C/ARTE, 1998.
- FAVARETTO, CELSO. *Tropicália Alegoria Alegria*. Cotia SP: Atêlie Editorial, 2000.
- FICO, Carlos. Como Eles Agiam. Os Subterrâneos da Ditadura Militar. São Paulo: Record, 2001.
- FOUCAULT, MICHEL. *Surveiller et Punir. Naissance de la prison*. Edition Gallimard: France, 1975.
- GASPARI, ELIO. HOLLANDA, HELOISA BUARQUE DE. VENTURA, ZUENIR. *70/80. Cultura em Trânsito. Da Repressão à Abertura*. Rio de Janeiro: Ed. Aeroplano, 2000.
- _____. *As Ilusões Armadas - A Ditadura Envergonhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- _____. *A Ditadura Escancarada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- _____. *O Sacerdote*.
- HOLLANDA, HELOISA BUARQUE DE. (Org.) *Tendências e Impasses. O feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- HOLLANDA, HELOISA BUARQUE. *Gender Studies: Rough Notes from a Very Local Perspective*. EUA: Journal of Latin American Cultural Studies, Vol. 11, No. 3 Data: December 2002.
- HERKENHOFF, PAULO. *Manobras Radicais*. São Paulo: ARTVIVA Editora, 2006.
- LIPPARD, LUCY. *The Pink Glass Swan. Selected Essays on Feminist Art*. U.S.A. WW Norton, 1995.
- _____. *Six Years. The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. Berkeley: University of California Press, 2001.
- MORAES, MARIA LYGIA QUARTIM DE. *Vinte anos de Feminismo*. Tese de livre-docência apresentada ao departamento de Sociologia do IFCH-UNICAMP em 1996, p. 03.
- MORAIS, FREDERICO. SIQUEIRA, VERA BEATRIZ. *Wanda Pimental*. Rio de Janeiro: Silvia Roesler Edições de Arte, 2012.
- MULVEY, LAURA. Visual Pleasure and Narrative Cinema. In *Visual and Other Pleasures*. Londres: Editora: MACMILLAN. UK, 1989.
- MURARO, ROSE MARIE. *A Mulher na Construção do Mundo Futuro*. Petrópolis: Editora Vozes, 1966.
- NOCHLIN, LINDA. *Women, Art, and Power and Other Essays*. EUA: Westview Press, 1988.
- PERROT, MICHELLE. Tradução de Roberto Leal Ferreira. *Mulheres Públicas*. São Paulo: Ed. Unesp, 1998.
- PHELAN, PEGGY, AND RECKITT, HELENA. *Art and Feminism*. U.S.A. Phaidon Press, 2006.
- PECCININI, DAISY VALLE MACHADO. *O Objeto na Arte. Brasil anos 60*. Catálogo de exposição. FAAP, 1974.
- _____. *Figurações Brasil anos 60: neofigurações fantásticas e neo-surrealismo, novo realismo e nova objetividade*. São Paulo: Itaú Cultural, EDUSP, 1999.
- RIBEIRO, MARÍLIA ANDRÉS. *Arte e política no Brasil: A atuação das neovanguardas nos anos 60*. In: *Arte & Política*. Belo Horizonte: C/ARTE, 1998, 1998.
- SCHWARTZ, JORGE. *Vanguardas Latino Americanas: Polêmicas, Manifestos e Textos Críticos*. São Paulo: Edusp: Iluminuras: FAPESP, 1995.
- SCOTT, JOAN WALLACH. *Gender and the Politics of History*. E.U.A.: Columbia University Press, 1998.
- SIMIONI, ANA PAULA CAVALCANTE. *Profissão Artista: Pintoras e Escultoras Acadêmicas Brasileiras*. São Paulo: EDUSP, FAPESP, 2009.
- STUDART, HELENEIDA. MULHER. *Objeto de Cama e Mesa*. Petrópolis: Editora Vozes, 1976.
- TELES, JANAÍNA. (Org.) *Mortos e desaparecidos políticos: Reparação ou Impunidade?* São Paulo: Humanitas FFLCH/USP, 2001.
- TELES, MARIA AMÉLIA DE ALMEIDA. *Breve História do Feminismo no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- TRIGUEROS, TERESA ALARIO. *Arte y feminismo*. Madrid: NEREA, 2009.
- TRIZOLI, TALITA. A influência feminista na história da arte. Rio de Janeiro: ANAIS do CBHA 2008.
- _____. *O Feminismo e a Arte Contemporânea- Considerações*. Florianópolis: Anais da ANPAP 2008.
- _____. *Trajetórias de Regina Vater. Por uma Crítica Feminista da Arte Contemporânea Brasileira*. Dissertação de Mestrado. PGEHA-USP, 2011.
- TUCKER, MARCIA. *Bad Girls*, U.S.A. MIT Press, 1994.
- ZEGHER, CATHERINE. *Anna Maria Maiolino. Vida Afora/Life Line*. New York: The drawing center, 2001.

MESA 4

Género, creación

y rupturas



Artes visuales contemporáneas: el rechazo del concepto de feminismo y disculpas anticipadas por el empleo de técnicas y materialidades que se asocian a la artesanía y la decoración

Daniela Lara Espinoza

Artista Visual. Magister en Estudios de Género y Cultura en América Latina, Universidad de Chile

La mala fama del feminismo

El concepto de feminismo tiene una mala fama. Afirmo esto considerando las reacciones generales que, en personas desentendidas del tema, su enunciación desencadena. Tal vez homologables a aquello que genera cualquier referencia a la *dominación masculina*. El problema principal pareciera radicar en que la definición de feminismo está más bien vinculada a una suerte de oposición al machismo, lo que resta valor a sus orígenes y alcances. El concepto de feminismo provoca una resistente actitud de rechazo, como si pretendiese instaurar una lucha cuyo fin último fuese declarar a la mujer como superior al hombre. He ahí el gran error que genera una reacción completamente opuesta al espíritu del feminismo, que en ninguna medida busca generar este tipo de discusiones con el sexo opuesto.

El machismo posee en su fundamentación una importante carga de violencia, conducta que el feminismo justamente busca, desde sus inicios, alejar de la mujer y también del hombre, en la medida que la dominación masculina es una dominación tanto de hombres como de mujeres, ya que establece patrones de conducta determinados socialmente, tanto de unos como de otros,

delimitando qué es lo femenino y lo masculino y de esta manera, imponiéndonos una forma de comportamiento para pertenecer a la sociedad y ahorrarnos problemas discriminatorios.

Es así como me gustaría compartir algunas observaciones acerca de reacciones ante la pronunciación de la palabra feminismo, o la mera alusión a evidencia de los mandatos de género.

En este sentido, al parecer la persona feminista, para los desentendidos del tema (cuyo alto número es preocupante), se podría definir tal vez bajo las siguientes características. Esto sin ánimo de realizar una catalogación cerrada, solo menciono algunas que he podido observar:

- Mujer: si es hombre y es feminista estamos ante otro problema, por lo que señalaré más adelante.
- Aborrece a los hombres. Es por esto mismo, una mujer agresiva. Curioso es que el término *misandria*, como odio a los hombres, no sea de uso tan común como la palabra *misógino/a*.
- Se trata de una mujer que lógicamente no es deseable para el sexo masculino. Por la

característica anterior, y los siguientes podrían ser los motivos. De nuevo sin ánimo de generar un listado cerrado: 1. Se ha *dejado estar*, ha renunciado a intentar ser atractiva o nunca se preocupó de su apariencia física. 2. Es homosexual. Esta indicación evidencia el análisis desde una sociedad regida por los patrones de la dominación masculina, donde la heterosexualidad normativa es otra de sus características. Lo mismo sucede si estamos en presencia de un hombre que se declara feminista. Si ha de ser condescendiente con la causa, entonces debe ser demasiado sensible, debe estar en demasiado contacto con su parte emocional o femenina, en conclusión se trataría de un hombre homosexual. Hay en esto un discurso homofóbico.

Por todo lo indicado con anterioridad, puede llegar a concluirse que esta persona antes descrita es con precisión alguien con quien resultaría problemático relacionarse.

Hace un tiempo me encontré con una imagen en internet que me pareció una excelente ilustración de aquello que busco manifestar sobre la mala fama del concepto de feminismo. En esta se observaba la figura de una mujer de 30 años, mediana estatura y contextura gruesa, que sostenía un cartel que decía “This is what a feminist looks like” [Así es como luce una feminista]. Debajo de la imagen fue agregado por una persona anónima el siguiente texto: “That’s pretty much what I expected”, que quiere decir “Eso se aproxima bastante a lo que me esperaba”. Esta forma de modificación de una imagen a partir de la inclusión de un texto que le otorga un sentido distinto, se conoce como *meme*:

Según Richard Dawkins (...) los memes (culturales) se comportan como los genes (biológicamente): los memes son el paralelo cultural a la selección natural darwiniana. (...) Al igual que los genes, los memes cambian cuando pasan de una generación a otra. Por un lado, un meme se propaga hacia el futuro, porque atrapa algo que funciona, pero por otro lado, mientras se transmite, recibe nuevas presiones que lo hacen cambiar. Esto ocurre, en fin, por muchísimas razones. Los creadores tienen nuevas ideas o se ven *obligados* a desarrollar nuevas ideas porque un mercado hambriento les exige nuevas historias (O’Neil, 2010, pp.53-54).

En términos generales, el concepto de *meme*, neologismo acuñado por Dawkins en su libro *El gen egoísta* (1976), fue tomado para referirse a las imágenes que se propagan de manera viral en internet, como observamos en la imagen de la mujer feminista recientemente descrita. Este tipo de *meme* no es exactamente a lo que se refería Dawkins, pero sí puede asimilarse a la definición del concepto en la medida que también se trata de un asunto que pertenece a la cultura, que varía de acuerdo con el tiempo, medio y contexto, pero sobre todo por su característica virulenta (Solon, 20 de junio de 2013).

Las reacciones que provocó esta imagen permiten proponer las características anteriormente mencionadas sobre la *persona feminista*, esto es: mujer, poco atractiva (por la contextura gruesa de la fotografiada, además, probablemente, también usaba lentes) y las características que se asumen de estas dos observaciones anteriores, aunque los comentarios sobre la imagen fueron bastante más allá de lo que he indicado (Greenwood, 28 de agosto, de 2013). La mujer reaccionó

molesta ante la filtración de su fotografía y el empleo que se hizo de ella.

Las imágenes que se publican en internet pueden llegar a ser utilizadas de un modo contrario a nuestros deseos y resulta prácticamente una lucha absurda el intentar revertir una situación como la anteriormente descrita. No obstante, este tipo de imágenes nos permite advertir las reacciones de una cultura que actúa a la defensiva ante el concepto de feminismo, el que se comprende erradamente como la oposición al machismo. Me parece que si nos fijamos básicamente en las palabras, es posible advertir que el rechazo podría generarse por un asunto de asociación lógica (al construir una idea general): si el machismo se vincula a la dominación masculina, el feminismo, en teoría, debería vincularse a la dominación femenina.

Por otra parte, quisiera destacar también otro aspecto relacionado con lo anterior. Si revisamos los avances que las feministas han logrado desde que decidieron alzar sus voces, en términos de la búsqueda de oportunidades para la reivindicación de los derechos de la mujer es posible observar importantes cambios. Si tomamos como ejemplo las imágenes publicitarias que observábamos a mediados del siglo pasado respecto de las amas de casas perfectas (el binomio esposa/madre), en la actualidad podemos criticar abiertamente esas formas de vida y resistirnos a ellas, a pesar de que es la realidad de muchas mujeres aún. Las oportunidades laborales de la mujer, así como también su entrada en la política, la homologación de sueldos, entre otros asuntos, nos permiten observar que sí hay grandes avances en términos de los objetivos de las luchas feministas. Se podría observar por conclusión que el patriarcado estaría en retirada. No obstante, es posible

apreciar sus múltiples manifestaciones (a veces encubiertas) en los distintos medios de comunicación de masas, donde está presente un fenómeno que se manifiesta como la búsqueda por hacer prevalecer un sistema de dominación masculina, estableciendo lo dominante como *natural*. Es aquí donde es importante tener presente el concepto de violencia simbólica de Bourdieu (1997), quien indica:

La violencia simbólica es una violencia que se ejerce con la complicidad tácita de quienes la padecen y también, a menudo, de quienes la practican en la medida en que unos y otros no son conscientes de padecerla o de practicarla. (p.22)

Esto sucede en los medios de comunicación de masas, donde observamos estas situaciones que buscan mantener una valoración de la mujer como inferior al hombre, donde se le asocia constantemente a labores domésticas y a preocupaciones banales como consejos de belleza y cuidados varios relacionados con su apariencia física. El peligro de la violencia simbólica es justamente que muchas veces la ejercemos sin percatarnos de ello al seguir los mandatos de género y buscar que se respeten, siendo cómplices de ella, o al vernos atrapados por ellos.

La violencia simbólica contenida en los mensajes publicitarios persiste en la asociación exclusiva de la mujer con las labores domésticas.

Ahora revisaré algunas obras de dos artistas visuales mujeres que trabajan a partir de técnicas que constituyen formas de expresión enmarcadas en la decoración y en la artesanía (como el tejido, costura y bordado), vinculadas directamente a un quehacer femenino,



Patricia Waller. *Minnie Mouse*,
de la serie *Broken Heroes* 2010.
Lana, relleno, género, Crochet;
95 x 75 x 22 cm

donde aparecen conceptos como *labores tradicionales* o de *economía doméstica*. Además de este aspecto, ambas poseen el vínculo de trabajar con imágenes que contraponen a este tipo de técnicas manuales en principio delicadas, finas, pulcras, al exhibir violencia explícita.

En la revisión de las obras de estas artistas quisiera proponer el análisis de la forma en que podría operar sutilmente una expresión desde los mandatos del género (a partir de estas técnicas y materialidades asociadas a la mujer) y lo que se podría leer como la manifestación de una suerte de lucha desde estas operaciones, pero contra ellas, al actuar como marcas distintivas entre hombres y mujeres.

Patricia Waller

La artista alemana Patricia Waller trabaja con animales y objetos confeccionados a partir del tejido a crochet, técnica que en Japón se llama

amigurumi y que es conocida mundialmente. Waller nació en Chile y a los seis años se mudó a Alemania, donde estudió en la Academia de Bellas Artes de Karlsruhe. Su obra visual se divide en series, las que se identifican a partir de títulos que engloban las acciones que acontecen a sus objetos manufacturados, generalmente relacionadas con violencia explícita. Dichos títulos son, en su mayoría, sencillos: *Mala suerte*, *Conejos*, *Cruzando el país de las maravillas*, *Feliz jardinería*, *Cómo matar a tu primer amor*, entre otros, no obstante logran armar el panorama satírico que se desprende de la visualidad de las obras.

La manualidad está siempre presente, así como también un alejamiento del realismo; la permanencia dentro del área de los animales de felpa y caricaturas son un aporte a un cierto grado de inocencia que se desprende de los juegos infantiles y que contrasta fuertemente con aquello que ha sucedido a sus personajes: todos ellos han sido objeto de muertes drásticas y sangrientas.

Respecto de la factura, los materiales que Waller emplea son básicamente lana y relleno. La técnica que trabaja es el tejido a crochet. La elaboración manual requiere del conocimiento y manejo de una técnica que permite la creación de formas. Waller se ciñe al empleo de lana, hilo y género, pero siempre existe un predominio de la técnica del tejido a crochet.

Escogí presentar a esta artista principalmente por la ironía. Considero importante este asunto de una suerte de humor negro contenido en las imágenes, ya que constituye otra forma de ocultamiento de la violencia, además de conducir al espectador a convertirse en cómplice de una situación vinculada con la risa y el desprendimiento o desapego ante situaciones altamente sangrientas.

Ana Teresa Barboza

De nacionalidad peruana, esta artista estudió la carrera de Arte, especializándose en pintura, en la Pontificia Universidad Católica de Lima. Posteriormente cursó talleres de patrones, trabajando como diseñadora de ropa y accesorios.

En su obra es posible observar la práctica manual traducida en costura, bordado, trabajo con géneros y en ocasiones transferencias impresas de imágenes sobre tela.

La violencia explícita la podemos observar en varios de sus trabajos, pero primero quisiera referirme a dos de sus obras de bordado y tela del 2010 en que una mujer y un hombre son, al parecer, atacados por animales o tal vez estaban heridos con anterioridad. En una de ellas se observa la imagen bordada con hilo negro

sobre tela blanca de una mujer que yace sobre una espesa vegetación multicolor bordada, con una cabeza de ciervo sobre su cabeza, de donde brota una gran mancha roja, también bordada. En la segunda de estas imágenes, se observa el cuerpo de un hombre siendo devorado por distintos animales. Es importante apreciar en estas imágenes cómo la atención del espectador es dirigida de antemano por la artista, a partir del empleo del color y detallismo en el trabajo con los géneros y el bordado. En la primera obra descrita, el detalle de bordado y color se centra en la naturaleza, mientras que en la segunda, la atención se conduce hacia el hombre y los animales, dejando la vegetación bordada solamente en su contorno con hilo negro. En ambas imágenes la sangre es el vínculo que queda cubierto por el trabajo manual, bordada con sobresaliente color rojo, resultando así el punto de atención principal.

En su serie *Modos de vestir* que es anterior a la serie de los animales, Barboza reproduce a partir de la costura y el pespunte, imágenes provenientes de las instrucciones del uso de una máquina de coser. Escogí solo algunas de ellas para presentar. Una evidencia un asunto común para quienes realizan la labor de coser, como son los pinchazos, mostrando la imagen de dos manos, una enterrando una aguja sobre el dedo índice de la otra. En esta serie de obras considero importante referirme a dicha imagen en particular, ya que muestra el color rojo de la sangre en una pequeña gota, diferenciándose así de las demás, en que solamente se emplea hilo negro.

Otra imagen exhibe en primer plano, un detalle del uso de la máquina de coser, donde se observan unos dedos peligrosamente cercanos a la aguja del aparato.

Existen también en esta serie dos imágenes que llaman la atención por un corte diagonal en las cabezas de dos personas, hombre y mujer, que invisibiliza sus rostros. En una de ellas se observa una pareja unida por una inusual prenda (que tiene unas mangas muy largas, sin abertura en la parte de las manos, juntando de esta manera los brazos de ambos personajes) que en primera instancia parecería estar fallada o realizada por una persona inexperta, no obstante el texto que acompaña la imagen nos dirige hacia otra lectura: “ninguna prenda es difícil de confeccionar”. Al relacionarla con otra imagen con personajes de aspecto similar en la serie, en la que una figura masculina tira del brazo de una figura femenina, podría surgir una lectura acerca de una relación amorosa entre ambos, teniendo en cuenta también el hecho de que Barboza ha trabajado con temas de este tipo en otras oportunidades. Pero me parece que lo principal es la agresividad que la artista otorga a la acción de la figura masculina, al rasgar la manga de la prenda de la figura femenina. La actitud de ambos no es precisamente intensa o altamente expresiva. Él pareciera tirar de la tela de una manera más bien sutil y ella, aunque se observa que ejerce una fuerza de rechazo con su pierna izquierda, pareciera observar la acción sin esforzarse por evitarla. Como si ambos posaran justamente para ilustrar lo que indica el texto “si la costura no es lo suficientemente fuerte, la prenda podría descoserse”.

En otras obras, que son anteriores a las series que acabamos de revisar, Ana Teresa Barboza imprime sobre tela la imagen de su cuerpo, para luego trabajarla a partir de diversos bordados y costuras. Quisiera referirme a dos de estas imágenes. En ambas se aprecian patrones florales realizados con lana amarilla, pero con variacio-

nes en torno al cuerpo en una de ellas, ocultando de esta manera, en parte, la figura desnuda de la artista. La tensión en estas obras está dada por la utilización de hebras de hilo que no siguen el patrón floral mencionado. En una de estas obras, la artista borda a punto cruz, y en hilos de colores, la imagen de su corazón, el que es intervenido por hebras de lana que simulan cruzarse entre sus dedos, como si se estuviese rasgando la piel para permitir la observación de este órgano interno. En la otra obra descrita la artista simula tirar de las hebras de lana de su brazo. En ambas imágenes la actitud de Barboza es pasiva, a pesar de la fuerza involucrada en la acción de tirar dichas hebras.

El bajo precio de la manualidad

Ahora quisiera referirme brevemente al bajo precio de la manualidad.

Respecto de los recursos técnico-instrumentales utilizados en la elaboración de las obras revisadas, quisiera destacar algunas ideas de Richard Sennett (2009), estas me parecen relevantes para llegar a establecer un punto que considero fundamental en estos trabajos y que dice relación básicamente con la elaboración manual.

En este sentido, quisiera referirme al concepto de *habilidad* propuesto por Sennett (2009), el que está directamente relacionado con la práctica constante de una acción y el producto que de ella deriva. Ante el efectivo desarrollo de una habilidad, la repetición de la acción posibilita un cambio de contenido. Esto último, según continúa indicando el autor, puede o no representar un *progreso*, ya que si la repetición está pensada únicamente como medio para



Ana Teresa Barboza. *Sin título*,
2007. Bordado y transfer
sobre tela. 100 x 115 cm

perseguir un fin, no se logrará tal, sino que implicará el estancamiento en una simple operación estática. En este sentido, cabe establecer una relación de esta idea con aquello que el autor indica como característica de toda artesanía: el rechazo a salir simplemente del paso, la negación a presentar un trabajo que solo sea lo suficientemente bueno como excusa a la mediocridad. Para él, la práctica constante de la manualidad es fundamental: “La habilidad es una práctica entrenada; la tecnología moderna se utiliza mal cuando priva a sus usuarios precisamente de ese concreto y repetitivo entrenamiento manual. Cuando la cabeza y la mano se separan, el resultado es deterioro mental (...)” (2009, p.71). En síntesis, se podría concluir que tanto la habilidad como la artesanía poseen altas exigencias a nivel de práctica y de logros esperados, de lo contrario, no estaríamos en presencia de dichos conceptos, sino tal vez de meras operaciones.

Señalo estas observaciones de Sennett (2009) no con el objetivo de generar una discusión en torno a la manualidad versus tecnología, sino con el objetivo de valorar el trabajo manual en tiempos actuales, en que los avances tecnoló-

gicos son capaces de concedernos múltiples facilidades. En este sentido, me parecen relevantes sus afirmaciones para comprender y dar a entender las operaciones sistemáticas que se realizan en las obras antes revisadas; bien se podría poner en tela de juicio la importancia de que estas sean producto del trabajo manual, en vez de realizarlo a partir de una máquina. Probablemente su significado no variaría en esencia si fuesen realizadas por alguien más, que no sea la persona de la/el artista. No obstante, considero que la manualidad y la factura propia comienzan a tomar relevancia en los trabajos en los que se exponen planteamientos referentes a la violencia de género. Las constantes puntadas de las agujas y del crochet son el medio de expresión de la dedicación a una labor que bien podría decirse, “no necesita” ser elaborada manualmente. En este sentido, considero que constituyen una suerte de operación de rescate de estas labores que son usualmente vinculadas con *lo femenino*. La siguiente cita bien describe lo que quiero decir:

Este término (tejido) parece denotar habitualmente determinadas ideas, valores y tradiciones en el seno de las comunidades,

identificados con lo doméstico, la creatividad de las mujeres y el empeño compartido. El trabajo textil se considera costoso en mano de obra, lento y esmerado y sin embargo, en un doble giro, se presenta y se devalúa como trabajo invisible de mujeres, no-trabajo o tarea no productiva (Jefferies, 1998, p.281).

Jefferies (1998) habla de *comunidad*, hace referencia a lo *doméstico* y la *creatividad*. Se refiere entonces a grupos de mujeres insertas en una sociedad en la que estos trabajos manuales están asociados a labores domésticas, poniendo en el mismo nivel a la limpieza del hogar y los bordados. Se podría decir que la mujer no solamente necesita fuerza física y buen pulso para hacerse cargo de la limpieza y mantenimiento de su hogar, sino que también requiere de creatividad. Si los bordados y trabajos textiles, entre otras labores manuales, son realizadas de manera repetitiva (a partir del empleo de patrones), no requerirían, en teoría, de mucha creatividad. No son trabajos únicos (sus realizadores/as son reemplazables, se requiere simplemente del manejo de una técnica) y ello se ve reflejado, entre otros aspectos, en su bajo precio, a pesar de toda la dedicación que requieren.

En síntesis, quisiera señalar que en la historia de la humanidad se ha otorgado al género femenino un espacio de importancia en labores domésticas que no poseen una relevancia fundamental en la misma humanidad. Son básicamente superfluas. Si bien en la actualidad no cabe afirmar que las mujeres dediquen tiempo a los bordados y tejidos como en el pasado, por lo mismo me parece importante observar a estas artistas que emplean dichas técnicas de las que hemos sido *liberadas*, retomándolas para plantear reflexiones que

recuperan estas labores, recordando tal vez el sometimiento de muchas mujeres obligadas a perfeccionar estas técnicas que culminaban en productos sin una función imprescindible, únicamente útiles para la decoración.

Disculpas anticipadas al arte contemporáneo

Para finalizar esta ponencia, quisiera referirme brevemente a la pregunta de cómo “debe ser” un artista contemporáneo y los alcances que debe tener su obra y discurso para generar alguna repercusión político-social.

Me pregunto qué sucede con las/los artistas que están situadas/os desde minorías específicas, como podrían ser las artistas revisadas, principalmente aquellas que no utilizan como medios de expresión visual los recursos altamente tecnológicos del arte contemporáneo.

Las artistas que ven en estas técnicas una forma de expresión, las que suelen ser recuperaciones de labores familiares (relacionadas con madres, abuelas, etc.), poseen sus propias formas de reflexión sobre problemáticas vinculadas con el género, ya sea directamente como se podría apreciar en el caso de Barboza, o de manera más indirecta como sería el caso de Patricia Waller, cuya obra se puede leer más concretamente desde una perspectiva de género que por la proveniencia de la técnica.

En síntesis, se complica aún más el asunto si consideramos las siguientes características: Es mujer, se ocupa de problemáticas relacionadas con lo femenino o feministas, emplea materiales vinculados con la artesanía y la decoración, además produce objetos, lo que la

excluye del arte contextual, del arte altamente tecnológico, etc. Existe, además, un tema importante relacionado con la difusión.

Pero ante afirmaciones como “No existe militancia si la obra de arte se cuelga en el museo”, o “El artista contemporáneo debe lograr generar de alguna forma una reflexión que busque producir un cambio en ámbitos sociales, políticos, etc.”. Me planteo las siguientes preguntas como artista visual bordadora:

1. ¿Debiera sentirme identificada, en el sentido de que a partir de mi obra o de las obras que hemos revisado, sí se estaría cumpliendo con las “expectativas” del artista contemporáneo?
2. ¿Debiera sentirme aludida/ofendida/interpelada y dejar de producir objetos?
3. ¿Debiera sentir que este tipo de enunciados no se refieren a mí en absoluto?

Me inclino hacia la tercera opción, pero no puedo evitar compartir que, ante este tipo de afirmaciones, me surge de todas maneras la necesidad de pedir disculpas al arte actual por no cumplir con el canon de artista contemporáneo(a).

BIBLIOGRAFÍA

- BARBOZA, A. (s/f). CV. Recuperado de <http://anateresabarboza.blogspot.com> Revisado 23/07/2014
- BOURDIEU, P. *Sobre la televisión*. Barcelona: Anagrama, 1997.
- DAWKINS, R. *El gen egoísta: las bases biológicas de nuestra conducta*. Barcelona: Salvat, 1976/2002.
- GREENWOOD, A. 'We are what feminists look like' Tumblr Launched in response to 'Fat-Shaming Anti-Feminist Meme'. www.huffingtonpost.com/2013/08/28/we-are-what-feminists-look-like_n_3828831.html Recuperado 28/08/2013.
- JEFFERIES, J. Texto y tejidos: tejer cruzando las fronteras. En Deepwell, K. (Ed.), *Nueva crítica feminista de arte: estrategias críticas* (pp. 281-310). Madrid: Cátedra. 1998.
- O'NEIL, D. Crimson Viper contra el Meme Maníaco Metamórfico. En T. Morris & M. Morris (Eds.), *Los superhéroes y la filosofía* (pp.47-58). Barcelona: Blackie Books. 2010.
- SENNETT, R. *El artesano*. Barcelona: Anagrama, 2009.
- SOLON, OLIVIA. *Richard Dawkins on the internet's hijacking of the word 'meme'*. Recuperado de Culture 20/06/2013 <http://www.wired.co.uk/news/archive/2013-06/20/richard-dawkins-memes> Visitado 24/07/2014.
- WALLER, PATRICIA. *A Selection of Artworks*. (s/f). Recuperado de <http://www.patriciawaller.com> Visitado 24/07/2014

La contracultura lesbiana de Alice Austen por medio de la fotografía

Ximena Riffo

Fotógrafa

Y si ir a casa me es denegado
entonces tendré que levantarme y reclamar mi espacio,
creando una nueva cultura -una cultura mestiza-
con mi propia madera, mis propios ladrillos y argamasa
y mi propia arquitectura feminista.

(Gloria Andalzúa).

El mito creado como algo extraterrenal y natural en la vida de las personas es un sistema de relatos muchas veces creado para justificar el abuso y la desigualdad y que ha influido en la filosofía, la religión, la ciencia, la educación, la comunicación, la fotografía, las tecnologías e incluso en la representación del propio yo, atravesando el cuerpo y el deseo.

En construcciones míticas arcaicas como por ejemplo la tierra y el cielo, lo femenino y lo masculino, como expresión de unión de los contrarios, tanto las lesbianas como los gays, transexuales, travestis, bisexuales y hermafroditas, quedarán todos en los límites de la monstruosidad y lo antinatural, al estar fuera de tales categorías binarias.

Los mitos, en su calidad de instrumentos de socialización, como los cuentos de hadas tra-

dicionales, han contribuido en gran medida a la perpetuación de lo que Adrienne Rich ha llamado la “heterosexualidad obligatoria” (Adrienne Rich, 1999: 195), explicando que la heterosexualidad debe reconocerse y estudiarse como una institución política y una imposición clave de la cultura patriarcal.

La fotografía en sus inicios construyó imágenes de las lesbianas como resueltas, desinhibidas, olvidadas, abandonadas a sus pasiones y sobre todo condenadas a las perversiones. Y esto es así hasta el momento en que las propias lesbianas se hicieron cargo de crear imágenes que deconstruían esas representaciones.

Los cuerpos de las lesbianas significan el peligro más radicalizado para la masculinidad, porque son independientes del placer que promete únicamente la relación heterosexual; mantienen su independencia de la figura del matrimonio porque viven su sexualidad fuera del control del patriarcado. Sin embargo, “el sujeto lésbico es construido por los discursos sociales” (Raquel Platero, 2008: 24).

Las lesbianas configuran para el patriarcado un espacio abyecto, representadas como anormales, que están fuera del orden cósmico

y terrenal; “podríamos decir que la lesbiana es una sujeta mestiza que rompe la lógica binaria, una persona incómoda que no existe identitariamente y que sin embargo tiene capacidad para generar formas creativas de resistencia y señalar las exclusiones sociales de las que es objeto” (Raquel Platero, 2008: 24). Es así que las lesbianas al tomar-asumir su deseo sexual, lo convierten no solo en corporalidad sexuada sino que lo resignifican como un espacio político, de rebeldía hacia el control heteronormativo, y lo convierten en campo de demandas, reivindicaciones y derechos.

Las lesbianas fuera de los arquetipos

La filosofía, la religión, la medicina, la ética, la política y la psicología, entre otras disciplinas, hacen eco de las construcciones arquetípicas y definen a las lesbianas desde esas construcciones. El mito social sobre las lesbianas que insiste en que tendrían un pene, es fruto del miedo del varón, ya que concibe la disputa solo con otro varón. Por el hecho de que las lesbianas desean a otras mujeres solo se las puede configurar como hombres. La imagen de la “vagina dentada” (Neumann, Erich 1955: 168) es una metáfora que podría asociarse con el sexo lésbico, es decir, con la amenaza a la virilidad del hombre.

Por tanto, el amor lésbico solo puede ser considerado como un amor trágico, incomprendido y solitario, elaborado en un marco de crisis de identidad. Freud las clasificaba como “inversión de carácter”, es decir, “masculinas” (Beatriz Gimeno, 2005: 144); por esto, el lesbianismo es visto como una expresión viril, un rechazo a la subordinación y una desviación de la conducta.

La fotografía, al igual que otros artefactos culturales como la pintura y la literatura, se suma a la tradición de los símbolos y rituales; sin mediar una crítica radical, “los artistas han sido en todas las épocas los ayuda de cámara de una moral, o de una filosofía, o de una religión” (Friedrich Nietzsche, 2000: 133).

En los orígenes de la fotografía se insiste en mantener a las lesbianas en un estado de anormalidad e hipersexualización. Se las presenta desnudas para ser consumidas visualmente por los varones, como una forma simbólica de posesión de sus cuerpos por medio de la cámara, entendida esta como extensión del falo, es decir como, “falofotografía”.

Así también, la fotografía ha significado para las lesbianas un medio de autorrepresentación, desde una dimensión simbólica de autoridad y reivindicación.

Teniendo en cuenta las dicotomías, utilizaremos como punto central la fenomenología feminista, para centrar nuestra atención en la experiencia de representación social y autorrepresentación de las lesbianas como parte importante de una experiencia del cuerpo encarnado.

Ha sido Maurice Merleau-Ponty quien, desde una perspectiva fenomenológica, significó el cuerpo vivido, encarnado. Afirma que el cuerpo es el punto de referencia a través del en donde se articula el mundo, en donde se pone en juego toda la constelación de las relaciones subjetivas e intersubjetivas del ser humano en la sociedad.

Donna Haraway nos plantea que “todos los ojos, incluidos los nuestros, son sistemas perceptivos activos que construyen traducciones y maneras específicas de ver, es decir, formas

de vida. No existen fotografías no mediadas” (Haraway, 1991). La imposición de una visibilidad ha llegado a instalar un autoritarismo común en las artes clásicas. Por otro lado, la fotografía y su acaparamiento por los varones es una dimensión agregada al acaparamiento del tiempo, el espacio, la reproducción, los medios económicos y tecnológicos, desde una perspectiva materialista, analizada por Colette Guillaumin (2005).

Las lesbianas son expuestas como cuerpos a disposición de la mirada fálica, escopofílica. Las mujeres lesbianas vendrán a constituirse como parte del deseo masculino y serán objetivadas por él como resultado no de una autoimagen sino de una falsificación, una sombra de la famosa caverna platónica, mito al que Luce Irigaray define como *especulum*.

Respecto de la acción foto-gráfica, Irigaray la asocia a lo foto-lógico, es decir, a la forma de representación desde uno que se proyecta a sí mismo en lo que registra, en este caso la mujer es una imagen reflejo del hombre y no de ella misma, esta es la feminidad patriarcal. “¿Cómo reproducir, *analógicamente* lo que no está representado, no representable? Ella misma es espejo, antro de reflexión” (Luce Irigaray, 2007: 257) “Espejo de la otra mujer”.

Tendremos entonces en cuenta que la fotografía es una manera de mirar, no es la mirada misma. La teoría feminista ha dedicado grandes esfuerzos desde distintas disciplinas para hacer frente a la naturalización del cuerpo de las mujeres y de los roles de género impuestos y es lo mismo que desplazaremos hacia la fotografía en tanto producto cultural; más específicamente al uso que se hizo desde un comienzo y que aún prevalece en la representación de

las mujeres lesbianas, mostrándolas principalmente como proyecciones del ojo-falo, un escenario del *especulum* como falofotografía.

Beatriz Gimeno nos dice: “La lesbiana de la pornografía siempre finalmente deseosa de un falo sirve al patriarcado para mantener el control sexual, mientras la lesbiana masculinizada sirve para extender el control social sobre cualquier mujer independiente mediante el uso de la denigración sistemática y la vergüenza”. “La construcción de la lesbiana perversa” (2008).

En las primeras imágenes fotográficas encontramos cuerpos que responden a las lógicas de control y dominio de las lesbianas; cuerpos que sirven al patriarcado para mantener el estatus de perversión y desviación ya instalado por diversas vías. Imágenes que evocan lo que no se posee y que simbólicamente se atrapan para ponerla a disposición de la mirada escopofílica (Laura Mulvey, 1975), imágenes de las mujeres como objetos pasivos de la mirada masculina.

Ante estas fotografías podemos denotar la presentación de las mujeres lesbianas en la sumisión a los placeres sexuales. El varón participa por medio de la proyección simbólica o concreta del *dildo*, se muestra la disposición de los cuerpos para ser poseídos. Las lesbianas como las sujetos más excéntricas, por ser independientes de la afectividad y la “protección masculina”, se convierten en las más odiadas, expuestas, ridiculizadas y estigmatizadas por el patriarcado. Así la fotografía pornográfica promueve deseos más radicales por medio de la posesión de las sexualidades. Es un espectáculo fetichista patriarcal objetivado para el consumo masculino, cuerpos lesbianos dispuestos al falo, lo que simbolizaría la conquista del territorio de sus cuerpos por medio de la mirada. En esta época

se mantiene la idea de que el sexo entre mujeres es imposible y que el falo es el único poseedor de la administración del placer de las mujeres, por medio de la lógica distributiva.

Las relaciones imaginarias pulsionales, recreadas en estos espacios vienen a reafirmar las lógicas de desplazamientos patriarcales, por medio de las proyecciones especulares de los cuerpos lesbianos, para la satisfacción perversa, planteada como un deseo inconsciente, instalado por la mnemotecnica del mito. A pesar de ello el feminismo (Irigaray 1974,1977; Jeffreys, 1996; Mulvey, 1975) lo pone en crisis y nos posibilita otras miradas en que las mujeres son espectadoras y centro de la narración. Esto es lo que vendrá a continuación con las creadoras lesbianas.

Alice Austen: la primera fotógrafa lesbiana

Fue Alice Austen (1884), quien a los 18 años impregnó la iconografía de nuevas representaciones de las lesbianas, convirtiéndolas en documentos que plasman su crítica social. Es el inicio de la inclusión de la mirada fotográfica de una lesbiana hacia las lesbianas, dispuesta hacia sí misma, cuestionando las construcciones de género que implican desigualdades radicales en la existencia humana. La visibilidad significa existencia, un acto de significación política del ser humano, que las lesbianas comenzaron a instalar fotográficamente en imágenes que deconstruyen la mirada escopofílica, ofreciendo una salida a la lógica especular, mítica, arquetípica y estigmatizada de las lesbianas. Generadas desde la experiencia de vida, las fotografías se hacen parte de un relato de sí misma, como demostración de validez propia.

Austen utilizó un estilo muy realista para dar visibilidad a su lesbianismo. Este estilo le sirvió también para hacer las ilustraciones de *Bicycling for Ladies* (1896), libro que escribió su amiga Violet Ward, quien había diseñado la bicicleta de barra baja (que se acomodaba a la ropa y anatomía femeninas y contribuyó a la emancipación de las mujeres como medio para moverse y símbolo de libertad). (Jonh Pultz, 2003:56)

Alice Austen Realizó una gran cantidad de imágenes, tanto de su familia como de su entorno y fue una de las pioneras del reportaje fotográfico. Asimismo, integró lo más personal, retratándose con su grupo íntimo de amigas que incluían a Gertrude Eccleston, Julia Marsh, Sue Ripley, Violet Ward y Daisy Elliott. Muchas de las fotos que tomó Alice dan muestra de sentimientos lésbicos. Realizó retratos de quien fuera su pareja, Gertrude Tate, así como de amigas que también eran lesbianas. Otro ejemplo claro es el retrato de su amiga de la infancia Violet Ward, donde aparece junto a su pareja en un porche, en una pose que era muy típica para retratos familiares de marido y esposa.

Hacia 1891 travestirse significaba transgredir el principal código del género de las personas. Austen transforma los esquemas de representación de lo femenino en un desplazamiento simbólico de juego y desacato a la autoridad del patriarcado, demostrando que estas determinaciones son arbitrarias como cualquier imposición dada desde fuera, como la de habitar el cuerpo de una u otra manera desde antes de nacer. Con sus imágenes Austen instala la posibilidad de revertir discursos que se han legitimado como eternos y verdaderos, que no son más que la manifestación de un poder que ya había comenzado a ser cues-



Alice Austen en 1951.
Staten Island Historical
Society.

Alice Austen, *Trude &
I Masked*. Alice Austen
Museum

tionado por la inmoralidad existencial de la discriminación y el abuso. Tiene como precedentes a Mary Wollstonechaf en 1792 con la *Vindicación de los derechos de la mujer* (1998) y del sufragio femenino en 1869 en los Estados Unidos.

Austen utilizó la autorrepresentación y la exposición de las lesbianas demostrando una gran distancia de las representaciones que realizaba la pornografía fotográfica en sus comienzos.

En relación con las escrituras micropolíticas Teresa de Lauretis expresa que son “nuevas mediaciones discursivas entre lo simbólico y lo real, entre lenguaje y cuerpo”. Alice Austen utiliza estas mediaciones discursivas en sus imágenes y rompe con la estigmatización de las lesbianas. Al hacerlo “si bien continúa presentando a las mujeres como objetos, lo hace por los ojos y para los ojos de otras mujeres como sujetos” (Sheila Jeffreys, 1996: 64). En estas imágenes, a pesar de estar mediadas por el tiempo, el espacio, la clase social, existe un vínculo de *continuum lésbico*.

Dos activistas fotógrafas lesbianas actuales

La polaca Hanna Jarzabek y la sudafricana Zanele Muholi nos hermanan en su trabajo y activismo fotográfico-político por los derechos humanos y de las lesbianas en especial.

“Uno de los imperativos característicos de la práctica reconstructiva es fijar la mirada crítica no específicamente en la identidad pautativa de los dos polos de la posición binaria, sino el programa ético-político oculto que empuja la diferencia entre ambos” (Gayatri Spivak, 2010: 323). Los trabajos de ambas fotógrafas nos sitúan desde esa deconstrucción.

La crítica feminista parte de un supuesto en donde la realidad no es inmediatez y naturaleza, sino artificio de la construcción patriarcal. No hay dato natural, sino un efecto de significación, un montaje representativo, un conocimiento situado, una tecnología del conocimiento, que como resultado instalan pautas que benefician a los hombres y devalúan a las mujeres. Segmentan lo real en nombres y figuras que pretenden ser universales, neutras o naturales, que no son más que categorías binarias cerradas, interesadas, lo que se considera normal y anormal, conveniente e inconveniente por el patriarcado.

La crítica feminista ha analizado cómo el discurso de la cultura dominante ha codificado la red situacional y posicional de los efectos de la subjetividad impuesta. La tarea del feminismo es existencial y va también a los cimientos para deconstruir las bases sobre las que se han creado las claves de la desvalorización de la mitad de la humanidad.

Las identidades lesbianas asumidas no solo han implicado diferenciación, también han involucrado modificaciones, rupturas y expresiones de nuevas identidades, acompañadas de autoconciencia, activismo y transformación. Por lo mismo, reafirmamos que para las lesbianas activistas es fundamental mantener los espacios de identidad política, desde donde es posible denunciar las opresiones específicas y de las mujeres en general, luego vienen las alianzas. También estos espacios son privilegiados para deconstruir las opresiones del dogma patriarcal, que se expresa de variadas maneras y que abarca todos los ámbitos de la existencia, como nuestras propias estigmatizaciones.

BIBLIOGRAFÍA

- ANZALDÚA, GLORIA. "La prieta", en Marisa Belausteguigoitia, Martha Leñero (coord) *Fronteras y cruces: cartografía de escenarios culturales latinoamericanos*, traducción de Ana Castillos y Norma Alarcón México: UNAM, 2006. P.p. 163-174.
- ASIMOV, ISAAC. *Las palabras y los mitos*, traducción de Francesc Gironella, Barcelona: Laia, 1981.
- DE LAURETIS, Teresa. *Alicia ya no*, traducción de Silvia Iglesias Recuero. Madrid: Cátedra, 1992.
- GUILLAUMIN, COLETTE. "Práctica del poder e idea de Naturaleza", en Ochy Curiel y Jules Falquet (comps). *El patriarcado al desnudo. Tres feministas materialistas*: Colette Guillaumin- Paola Tabet- Nicole C. Mathieu. Buenos Aires: Brecha Lésbica, 2005. P.p. 19-56.
- GIMENO REINOSO, BEATRIZ. *Historia y análisis político del lesbianismo: la liberación de una generación*. Barcelona: Gedisa, 2005.
- GIMENO REINOSO, BEATRIZ. *La construcción de la lesbiana perversa*, Barcelona: Gedisa, 2008.
- HARAWAY, DONNA JEANNE. *Ciencia, cyborgs y mujeres: La reinención de la naturaleza*, traducido por Manuel Talens. Madrid: Cátedra, 1995.
- IRIGARAY, LUCE. *Espéculo de la otra mujer*, traducción Raúl Sánchez Cedillo. Madrid: Akal, 2007.
- IRIGARAY, LUCE. *Ese sexo que no es uno*, traducción de Raúl Sánchez Cedillo. Madrid: Akal, 2009.
- JEFFREYS, SHEILA. *La herejía lesbiana*, traducción de Heide Braun. Madrid: Cátedra, 1996.
- MERLEAU PONTY, MAURICE. *Fenomenología de la percepción*, traducción de Jem Cabanes. Barcelona: Planeta, 1984.
- MULVEY, LAURA. "Visual Pleasure and Narrative Cinema". *Screen*, vol. 16, n. 3, 1975, pp. 6-27.
- NEUMANN, ERICH. *The Great Mother*. Translated by Ralph Manheim. Princeton: Princeton University Press. 1955. P. 168.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH WILHEM. *Genealogía de la Moral*, traducción de Andrés Sánchez Pascual, Madrid: Alianza, 2000.
- PLATERO MÉNDEZ, RAQUEL. "Las lesbianas en los medios de comunicación: madres, folclóricas y masculinas", en Raquel Platero (coord), *Lesbianas discursos y representaciones*. España: Melusina, 2008, pp.307-338.
- PLATERO MÉNDEZ, RAQUEL. *Los marcos de política y representación de los problemas públicos de lesbianas y gais en las políticas centrales y autonómicas (1995-2004): las parejas de hecho*. Memoria de tesis. Madrid: UCM, 2007.

PULTZ, JOHN La fotografía y el cuerpo, Madrid: Akal, 2003.

RICH, ADRIENNE. Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana (1980) Traducción de María-Milagros Rivera Garretas. Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence en Ead., Blood, Bread, and Poetry. Selected Prose 1979-1985. Nueva York y Londres: Norton, 1986, 23-75. Escrito Inicialmente en 1978 para el número de Signs.

SPIVAK, GAYATRI CHAKRAVORTY. Crítica de la razón poscolonial. Hacia una crítica del presente evanescente, traducción de Marta Malo de Molina. Madrid: Akal, 2010.

WOLLSTONECRAFT, MARY. Vindicación de los Derechos de la Mujer, traducción de Charo Ema y Mercedes Barat. Barcelona: Debate, 1998.

PÁGINAS WEB VISITADAS

Alice Austen House, <http://www.aliceausten.org>, (último ingreso 01/09/ 2014).

Hanna Jarzabek, <http://www.hannajarzabek.com/> (último ingreso 01/09/ 2014)

SalasdeArte,"Daguerrotiposeróticos" <http://www.salasdearte.org/inde.asp>, (último ingreso 30/06/ 2010)

Zanele Muholi, <http://www.zanelemuholi.com/>, (último ingreso 01/09/ 2014)

Anotación y tejido en la obra de dos artistas chilenas contemporáneas

Paula Dittborn

Artista visual y académica de la Universidad Alberto Hurtado

Esta presentación trata sobre el trabajo de dos artistas visuales que fueron convocadas hace siete años para participar en las dos exposiciones que, en el transcurso de un año, se realizaron en Santiago de Chile sobre artistas mujeres: Cecilia Vicuña y Catalina Bauer. La razón por la que elegí las obras de estas dos artistas es porque en ambas se utiliza el tejido como medio de expresión, el color como escritura, y la documentación como fin. A pesar de esas similitudes tan particulares, tan específicas, ambas líneas de trabajo toman direcciones distintas. Sobre ellas quisiera hablar a continuación.

A finales del 2006, en la muestra *Del otro lado: arte contemporáneo de mujeres en Chile*¹ (realizada en el Centro Cultural Palacio de La Moneda), fue exhibida la obra *Quipu menstrual* de Cecilia Vicuña. Aunque se trata de una artista visual bastante célebre, quisiera señalar algunos datos sobre su vida que me parecen importantes para una comprensión

cabal de la obra que veremos a continuación. Cecilia Vicuña nació en 1948 en Chile, en donde desarrolló desde muy temprano un trabajo poético y pictórico notable. El golpe de Estado la sorprendió en Londres, en donde permaneció por algunos años. Fue fundadora del movimiento *Artistas por la democracia* junto a Guy Brett, John Dugger y David Medalla. En 1977 se fue a vivir a Bogotá. Allí realizó lecturas poéticas, talleres artísticos para comunidades indígenas, escenografías para grupos de teatro y música, etc. Siguió dedicándose a la poesía y a la pintura, pero también al video y a las acciones de arte en espacios públicos. En 1980 se fue a vivir a Nueva York, en donde reside y trabaja hasta hoy.

Quipu menstrual consiste en un conjunto de más de ochenta cuerdas de lana sin hilar de color rojo colgadas del techo. Esta columna roja, gruesa, y diáfana, instalada justo al centro de la sala norte del Centro Cultural Palacio de La Moneda, era acompañada por un monitor televisivo que transmitía un video realizado por la artista. Ambas cosas, columna y monitor, fueron complementados por una acción de arte que la artista realizó en la inauguración de la muestra, consistente en la distribución y lectura en voz alta de una carta

1 En donde también participaron las artistas Cristina Arancibia, Magdalena Atria, Natalia Babarovic, Mónica Bengoa, Paz Castañeda, Isidora Correa, Marcela Correa, Paula de Solminihaç, Paula Dittborn, Paz Errázuriz, Virginia Errázuriz, Catalina Gelcich, Andrea Goic, Catalina González, Nury González, Caterina Purdy, Lotty Rosenfeld, Carolina Ruff, Carolina Salinas, y Francisca Sánchez.



Catalina Bauer, *Lapso*.

Lápices de colores y cordel,
medidas variables, 2008.

dirigida a Michelle Bachelet, quien por aquel entonces era la presidenta de Chile. En la carta, Cecilia Vicuña le pedía a la presidenta que impidiera la realización de la mina de oro de Pascua Lama, solicitud que reiteró más tarde en una entrevista concedida a la revista *Pau-la*. Días antes de la inauguración se rumoreaba que la presidenta en persona iba a asistir a la ceremonia; siendo la destinataria de la carta, su presencia hubiera incidido en el carácter de la performance. Sin embargo, en su lugar llegó Paulina Urrutia, la Ministra de Cultura de aquel entonces.

A comienzos del año siguiente se inauguró otra exposición dedicada exclusivamente a la obra de artistas mujeres: *Handle with Care*² (Museo de Arte Contemporáneo de Quinta Normal, Santiago de Chile, 2007). A diferencia de la muestra realizada en el Centro Cultural Palacio de La Moneda, esta vez las mujeres no solo tuvieron un rol protagónico en tanto artistas expositoras, sino también

como curadoras. En la exposición del MAC, la curatoría estuvo a cargo de Soledad Novoa, Yennyferth Becerra y Ana María Saavedra, mientras que en el Centro Cultural Palacio de La Moneda, Guillermo Machuca había cumplido ese rol. Entre las diferentes artistas convocadas a *Handle with Care*, algunas de ellas también habían participado en *Del otro lado*, se encontraba Catalina Bauer, artista visual nacida en 1976, miembro fundador de BLOC tutorías de arte³, y creadora de un conjunto de obras que han logrado reconocimiento tanto a nivel nacional como internacional.

En aquella oportunidad, Catalina Bauer presentó *Mapa* (2005) obra exhibida hasta hace poco (2013) en el MAC del Parque Forestal, dentro de la muestra *Colección Juan Yarur: un relato personal*. La obra consiste en la silueta de un mapa-mundi hecho de bolsas de plástico transparente, rellenas con agua y montadas sobre un muro. Sin embargo, es otra obra de Catalina la que a mi parecer establece un diálogo más interesante con el *Quipu menstrual* de Cecilia Vicuña, ya que en ella también se produce un cruce entre

2 En donde también participaron las artistas Carolina Hernández, Paola Podestá, Manuela Viera-Gallo, Colectivo P/A, Francisco García, Paloma Villalobos, Claudia del Fierro, Carolina Saquel, Teresa Aninat/Catalina Swinburn, Carolina Ruff, Aurakappes, Alejandra Prieto, Johanna Unzueta, Carolina Bellei, Paola Caroca, Xaviera López, Catalina Gelcich, Gabriela Rivera, Claudia Aravena, Carolina Salinas, Isidora Correa, Hilda Yáñez, Yennyferth Becerra, Consuelo Lewin y Michelle Letelier.

3 BLOC es un taller creado e integrado por los artistas chilenos Catalina Bauer, Rodrigo Canala, Rodrigo Galecio, Gerardo Pulido y Tomás Rivas. En términos generales, está dedicado no solo a la producción artística, sino a la formación y difusión de las artes visuales. Lleva a cabo tutorías, conversaciones públicas, exposiciones, talleres abiertos, entre otras actividades. Fue creado en 2010 y tiene sede en dos salas de PAN.

anotación y tejido, tal como reza el título de esta presentación. Me refiero a *Chacra*, obra realizada en el transcurso del 2009, consistente en un tejido de grandes dimensiones, hecho a crochet con pitilla de nylon, y realizado en colaboración con el Taller de Tejido de la Casa de la Mujer de Huamachuco, Renca.

En el caso de la obra de Cecilia Vicuña tenemos el uso de un formato que, recordémoslo, proviene de las antiguas prácticas de las culturas andinas: el quipu. El quipu es un sistema de *escritura* o anotación realizado mediante varias cuerdas de colores anudadas y unidas a una cuerda principal. En el Imperio Inca eran utilizados para llevar cuentas, estadísticas, historias, poemas, derechos y responsabilidades comunales. Este registro de nudos se basa por lo tanto en un código cuyos signos no guardan ninguna similitud con sus referentes, con aquello a lo que aluden. En ese sentido es distinto al arte mesoamericano de aquella época, que en lugar de ser geométrico o abstracto era figurativo, basta, de hecho, con mirar los libros manuscritos aztecas, repletos de imágenes y figuras pintadas, a los que los españoles conferirían mayor veracidad incluso que a los documentos escritos en alfabeto latino por ellos mismos (Blumm, 148).

El quipu *vicuñiano*, sin embargo, no recurre solo a los nudos como significante, sino también al color de la lana empleada para su elaboración. El rojo, tanto en la tradición andina como en la medieval europea, se utiliza para la representación de la realeza, cuando no de las grandes figuras eclesiásticas, como durante mucho tiempo se hizo con el color púrpura. La razón por la que ciertos colores eran utilizados para la representación de figuras importantes muchas veces tiene que ver con el precio de

los pigmentos necesarios para su elaboración más que con una afición realista por parte de quien los utiliza.

En la simbología andina se establece una separación entre colores borrosos y colores definidos, entre colores naturales y artificiales. A los primeros se los vincula con los fenómenos destructivos de la naturaleza, como rayos, truenos, relámpagos y resplandores. A los segundos (brillantes, discernibles) con el muy venerado astro solar. Así es como el rojo, el amarillo, el azul o cualquier otro color presente en el arco iris (al que también se veneraba) eran mejor considerados que los colores *naturales* como el café, el negro, el blanco o el gris, que provenían directamente de llamas y alpacas. Por lo tanto las telas no teñidas (llamadas *k'ura*) se utilizaban para confeccionar la ropa de trabajo o de los niños, mientras que las telas teñidas (denominadas *p'ana*) se empleaban para las ceremonias o para marcar una identidad social.

Así y todo, dentro de esos colores artificiales, brillantes y definidos, el más importante era el color rojo. Podemos encontrar diferentes tipos de rojos en la cultura andina prehispánica y, en consecuencia, también en las lanas teñidas de la instalación de Cecilia Vicuña. El rojo carmesí, por ejemplo, era el color del emperador inca, quien usaba a modo de corona el *mascapaicha*, un textil consistente en un fleco rojo que caía sobre la frente. El carmín se extraía de la cochinilla, cuya irrupción revolucionaría tanto a la pintura como a la economía europea, de hecho durante un tiempo funcionó como especie tributaria. El rojo bermellón, obtenido del cinabrio, encarnaba la idea de una hermosura extrema, que podía llegar a ser peligrosa. También estaba asociado a la mediación “en-

tre los hombres y las fuerzas misteriosas de esa primera edad descrita en los mitos andinos, caracterizada por la indefinición, lo continuo y lo indiferenciado” (Siracusano, 37). El rojo saturado o minio, obtenido del óxido de plomo calcinado y conocido por su utilización en los manuscritos medievales, era recomendado para la realización de las carnaciones en la pintura y la escultura. Y el almagre o piedra sanguínea, por último, poseía propiedades curativas: si se sostenía firmemente con la mano derecha, se cortaban las hemorragias.

En el *Quipu menstrual*, sin embargo, ninguno de los rojos presentes posee atributos *nobles*, sino que por el contrario se vinculan a la sangre y a lo escatológico, enemigo acérrimo de cierta noción de belleza femenina, como pone de manifiesto la artista norteamericana Judy Chicago en su célebre *Bandera roja* de 1971, y la misma Cecilia Vicuña en su pintura *Ángel de la menstruación* de 1973. Pero a pesar de subvertir el significado del rojo, Vicuña pareciera mantener la concepción sagrada que las culturas prehispánicas tenían de los colores en general:

Las prácticas de curación por colores (...) formaron parte de rituales en los que el paso de la enfermedad a la salud se realizaba con el uso de lanas de diferentes colores teñidos (...) Asimismo prácticas propiciatorias que se realizaban para la fertilidad de las tierras parecen también haber guardado relación con el poder de este “cordón cromático” (Siracusano, 256).

Son cordones cromáticos, de hecho, los que utiliza Cecilia Vicuña para realizar sus acciones de arte en Pascua Lama, en la Plaza de Armas, en las calles de Nueva York, documentadas en video y transmitidas en muestras y catálogos. Y son lanas teñidas las que cuelgan en el Cen-

tro Cultural Palacio de La Moneda, mediante ellas la artista protege la tierra y sus glaciares, aunque sea simbólicamente. Los colores en su trabajo, por lo tanto, siguen estando asociados a prácticas de adoración, pero sobre todo de resistencia.

La disposición vertical del *Quipu menstrual* y la relación que establece con el resto del espacio de exhibición, bien podría tener resonancias en la obra de Catalina Bauer, *Columna*, mostrada por primera vez el 2009 en Melbourne, Australia. Esta obra consiste en un conjunto de ciento veinte trenzas de elásticos de goma, colgadas del techo de la sala formando una columna de unos ochenta centímetros de diámetro. A diferencia del *Quipu menstrual*, la obra de Bauer conforma un volumen, una unidad de apariencia sólida, a pesar de que está hecha de ese material tan ligero y flexible. De hecho es imposible ver en la *Columna*, mientras que sí se puede mirar por el *Quipu menstrual* (o al menos mediante la versión que nosotros conocemos: Cecilia Vicuña se vio obligada a adelgazar las cuerdas de lana para que así no se entorpeciera la visión del trabajo de las otras artistas que participaron en la muestra). Así y todo, la caída de ambos conjuntos de cuerdas, ya sean de lana o de elásticos, recuerda la consistencia de un líquido, de un fluido, elemento que para Cecilia Vicuña es tan importante, ya que se vincula con la continuidad de la vida, con la fertilidad, con la idea del cambio.

En la *Columna* de Catalina Bauer esta idea del cambio se manifiesta también en la transformación de un material barato, pequeño, delgado, como es el elástico, a una columna prácticamente impenetrable por la mano y por la mirada. Se manifiesta en la transformación de una bolsa de plástico transparente a la si-



Catalina Bauer, *Chacra*
(registro del proceso).
Tejido de pitilla
de nylon, medidas
variables, 2009.

lueta de un mapamundi hecho de agua (como en *Mapa*). Es el cambio, la transformación que opera en los objetos más insignificantes hasta convertirlos en parte de algo que es expuesto, visitado, y a veces incluso adquirido.

La elección de los materiales responde a una economía de medios que atraviesa casi toda la obra visual de Catalina Bauer. En efecto, los materiales que utiliza para la realización de sus obras son quizás tan *precarios* como las plumas, las lanas y las ramitas que emplea Cecilia Vicuña, sus “basuritas”, tal como ella las denomina (Lippard, 10). Sin embargo, en el caso de Catalina Bauer los materiales provienen del mundo industrial: elásticos, pantes de nylon, bolsas, alquitrán. Esto por un lado aleja a su obra de toda interpretación mística, de toda vinculación con *la tierra*, pero la vincula en cambio al ámbito de lo cotidiano, más ligado en el caso de nuestra generación, al desecho plástico que a las plumas o a las ramas.

Ahora bien, curiosamente en lo que respecta al aspecto cromático, el color de la columna de Catalina Bauer es café, perteneciente como hemos dicho a los colores naturales, inferiores en la jerarquía cromática andina, pero también menospreciado en la edad media europea, lo que explica que en ese entonces haya sido el color de las telas utilizadas por los campesinos.

También cuando los pintores cubistas han querido abocarse a aquello que consideraban trascendente (la forma geométrica) ha prevalecido en sus telas la gama de cafés y ocre. Creo que en el caso de la columna de Catalina Bauer el uso de este color responde nuevamente a esa economía de medios antes mencionada. De toda la variedad de elásticos que se pueden encontrar en el mercado, el café es probablemente el más estándar. En el paso que va del elástico como objeto industrial y cotidiano, al elástico como elemento constructivo de una columna de grandes dimensiones, este no deja nunca de ser identificado como tal, esa es la gracia. Y eso es principalmente gracias a su color.

Pero concentrémonos ahora en la lectura de *Chacra*. Para empezar, el procedimiento utilizado para su elaboración consistió básicamente en lo siguiente: A cada una de las tejedoras con las que trabajó Catalina Bauer se les entregó un ovillo de pitilla de nylon blanco, el que debía ser tejido a crochet conformando un conjunto de círculos concéntricos. El acuerdo establecido entre la artista y las tejedoras es que se les pagaba por ovillo tejido. Una vez terminado, cada una de ellas debía rodear dicho círculo con otra línea, pero de pitilla de nylon de color a elección por ellas, de manera tal que el tejido quedara rodeado por un marco colorido. Paso siguiente, cada una de esas tejedoras debía agruparse con otra



Catalina Bauer, *Chacra* (detalle).
Tejido de pitilla de nylon,
medidas variables, 2009.

que también haya terminado su parte, y seguir rodeando entre las dos sus círculos respectivos hasta unirlos, formando una suerte de número ocho (8). Una vez terminada esa tarea conjunta, debían rodear nuevamente el resultado con otra línea de color. Entonces se agrupaban una vez más con otras dos tejedoras, y así, hasta alcanzar una extensión adecuada para el tamaño de la sala en donde la obra sería exhibida, la Galería Die Ecke, en la comuna de Providencia.

En *Chacra*, por lo tanto, el cuerpo de la artista se manifiesta, pero de manera distinta a como lo hace en *Quipu menstrual*. Por un lado, no se apea al cuerpo mediante el símbolo, sino mediante la evidencia de su trabajo manual, y en este caso se trata incluso de una manera de tejer muy particular, muy precaria, cuya enseñanza viene de la abuela de la artista. Y por el otro, no se trata del cuerpo en singular, sino en cambio del cuerpo (plural) de todas aquellas mujeres que participaron en la ejecución de este trabajo⁴, es decir, de cada una de las integrantes del Taller de Tejido de la Casa de la Mujer de Huamachuco, y de la propia Catalina Bauer. Cada círculo concéntrico del tejido resultante remite al punto a partir del cual cada una de estas mujeres realizó su labor en el transcurso del 2009. Cada círculo de

color con el que es rodeada dicha superficie circular señala el momento en que el primer ovillo con el que trabajaron se terminó, y el punto en el que comenzó la labor conjunta con otra de las tejedoras. Pero también, la composición de toda la obra en su conjunto da cuenta de la conversación fluida que suscita el trabajo manual, de las horas invertidas en él, de la paciencia necesaria.

Pienso que en el caso de este trabajo el color funciona en términos positivos o negativos: está o no está. No pareciera importar demasiado, de hecho, qué color se utilice (la variedad, por lo demás, no es mucha) en la medida en que se diferencie del blanco. La línea de color en el tejido es un hito, es un cambio entre una manera de trabajar y otra (trabajar sola primero, de a dos después, de a tres, todas juntas, etc.). El espacio blanco entre un límite de color y otro, en cambio, es el registro de un proceso ininterrumpido, lo que alcanza a tejerse con un solo ovillo, el intervalo, o bien el continuo.

En lo que respecta a la composición, se trata de un diseño que surge de la propia artista, a diferencia del *Quipu* de Cecilia Vicuña, basado en su homónimo andino, o en los tejidos basados en los colores y la disposición del pájaro *allqamari* (Cereceda, 57). Es muy tentador pensar que la disposición radial de esta y otras obras de Catalina Bauer se origina en las imágenes de la

4 Berta Roca, América Valdés, Clara Cartagena, Georgina Riquelme, Julia Raiman, Verónica Tobar, Yessica Araya.

biología microcelular, en los gráficos de los movimientos sísmicos, o incluso en las ilustraciones de ciertas prácticas sanadoras, como aquellas ilustradas y realizadas por la artista suiza Ema Kunz (en *Lapso*, de hecho, los lápices de colores penden de diferentes cordeles atados a un clavo, y en torno a ese clavo, en torno a ese centro, se trazan los círculos de colores, cuyo diámetro aumenta progresivamente según el largo del cordel). Pienso sin embargo que es más coherente pensar que el diseño en *Chacra* no se vincula más que al registro de su propia realización: orgánica, manual y colectiva.

En una conversación sostenida con Catalina Bauer y publicada en el libro *PAN* hace un par de años, la artista fue muy lúcida al señalar que no buscaba mediante su trabajo reivindicar las así consideradas “artes menores”, lo que queda demostrado en su constante experimentación con diferentes materiales, no siempre vinculados a las artes decorativas y artesanales. Digo lúcida porque esa labor reivindicadora ya ha sido realizada por artistas de la Bauhaus, por el Movimiento de estampados y decoración, e incluso acá en Chile por la Escuela de Artes y Oficios, entre otros. Incluso hay una artista de las Bahamas, Janine Antoni, que en su obra *Slumber* (de 1994) tejió en una manta blanca un gráfico con los movimientos rápidos de su ojo (REM), utilizando para ello los hilos de colores del camisón que utilizó para dormir la noche anterior (nuevamente la reminiscencia en el tejido por medio de la abstracción y el color). Pienso por lo tanto que si hay algo que está siendo legitimado en *Chacra*, si hay algo que está siendo legitimado en el trabajo de Catalina Bauer, no es el lenguaje del tejido, sino las particularidades de su propio proceso de producción en torno a él.

BIBLIOGRAFÍA

- BLUM, DILYS E. “Los textiles en las colonias iberoamericanas”, en Joseph J. Rishel (comp.), *Revelaciones. Las artes en América Latina, 1492-1820*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- DE SOLMINIHAC, PAULA (ED.). *PAN*, Santiago de Chile, 2012.
- LIPPARD, LUCY R. “Spinning the Common Thread”, en M. Catherine de Zeher (ed.), *The Precarious. The Art and Poetry of Cecilia Vicuna*. Hanover: University Press of New England, 1997.
- SIRACUSANO, GABRIELA. *El poder de los colores. De lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas. Siglos XVI-XVIII*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2005.

Reseñas biográficas

de los autores y autoras



JULIA ANTIVILO

Doctora en Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Chile, especializada en arte feminista latinoamericano. Autora de diversas publicaciones entre las que destaca el libro junto a Luis Vitale, *Belén de Sárraga, un capítulo en la historia de las mujeres latinoamericanas* (2000).

XABIER ARAKISTAIN

Feminista, comisario y crítico de arte. Fue director del Centro Cultural Montehermoso Kulturunea, durante el quinquenio 2007-2011, etapa en la que el centro fue pionero en el desarrollo y la aplicación de políticas de igualdad entre los sexos en los ámbitos del arte, el pensamiento y la cultura contemporáneos en España.

MICHELLE BORGES

Estudiante de Historia del Arte de la Universidade Federal de São Paulo. Realiza investigación acerca de las representaciones de la mujer en las pinturas griegas de Eufronios con subvención FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo). El trabajo forma parte del Grupo de Estudios de la Tradición y Recepción Clásicas, en la misma universidad.

MARÍA EUGENIA BRITO

Reconocida escritora, poeta y crítica, especialista en arte, literatura y género de las décadas del setenta y ochenta en Chile. Es profesora de literatura y estética del Departamento de Teoría e Historia del Arte de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

COLECTIVO CABELLO/CARCELLER

Colectivo español formado en la década de los noventa por Ana Carceller y Helena Cabello, ambas doctoras en Bellas Artes, académicas y artistas visuales. Dedicadas a la investigación, docencia y curatoría artística.

GLORIA GORTÉS ALIAGA

Historiadora del arte y publicista, Magister en Historia del Arte por la Universidad Adolfo Ibáñez. Curadora del Área de Exposiciones del Centro cultural Palacio La Moneda. Coordinadora de archivos del Centro de Documentación de las Artes hasta el 2008. Desde el 2000 al 2005 fue directora ejecutiva

del Centro de Conservación, Restauración y Estudios Artísticos CREA, especializándose en dirección, gestión y administración de proyectos integrales de bellas artes y patrimonio.

RODRIGO IGNACIO CORTÉS MUÑOZ

Abogado. Licenciado en Ciencias Jurídicas y Sociales, Pontificia Universidad Católica de Chile; Magíster en Derecho Internacional, Universidad de Chile; LL.M., Heidelberg Universität.

JORGE DÍAZ FUENTES

Biólogo de la Pontificia Universidad Católica de Chile, candidato a Doctor en Bioquímica de la Facultad de Ciencias Químicas y Farmacéuticas de la Universidad de Chile; teórico feminista y activista transdisciplinario de la Disidencia Sexual. Es editor del libro *Por un feminismo sin mujeres* de Territorios Sexuales Ediciones-CUDS (2011) y miembro del Colectivo Universitario de Disidencia Sexual CUDS desde el 2008.

PAULA DITTBORN

Artista Visual, estudiante del programa de Doctorado en Estudios Americanos, mención Pensamiento y Cultura, IDEA, Universidad de Santiago, Académica asociada Departamento de Arte, Universidad Alberto Hurtado.

MARLA FREIRE SMITH

Licenciada en Arte de la Universidad de Playa Ancha de Ciencias de la Educación; Doctoranda en Historia y Teoría del Arte en la Universidad Autónoma de Madrid; Experta en Docencia Universitaria, Universidad Autónoma de Madrid; Máster en Historia del Arte Contemporáneo y Cultura Visual, Universidad Autónoma de Madrid, en conjunto con el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y la Universidad Complutense de Madrid; Máster en Escenografía, Universidad Complutense de Madrid.

CARLA CRISTINA GARCÍA

Doctora en Ciencias Sociales y Antropología por la Pontificia Universidade Católica de São Paulo y postdoctorada por el Instituto José María Mora (México, DF). Es profesora en el Departamento de Sociología en la Universidade Católica de São Paulo y de la Universidade Municipal de São Caetano do Sul.

DANIELA LARA

Licenciada en Arte por la Pontificia Universidad Católica de Chile (PUC), candidata a Magíster en Estudios de Género y Cultura en América Latina, mención Humanidades (Universidad de Chile).

CARLA MIRANDA VASCONCELLO

Historiadora del arte y curadora, Magister en Museografía, Universidad Andrés Bello y Magister en Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Chile. Actualmente se desempeña como Subdirectora de colecciones del Museo Histórico Nacional.

SOLEDAD NOVOA DONOSO

Historiadora del arte de la Universidad de Chile. Postítulo en Gestión y Políticas Culturales y Candidata a Doctora en Historia del Arte por la Universidad de Barcelona. Docente en el Departamento de Teoría de las Artes de la Universidad de Chile, en el Departamento de Historia de la Universidad de Santiago y de la Facultad de Estudios de Patrimonio Cultural y Educación de la Universidad SEK de Santiago. Asistente de dirección y curadora en el Museo Nacional de Bellas Artes 2011-2013.

XIMENA RIFFO PIÑA

Fotógrafa, profesora de Filosofía y licenciada en Educación. Entre 2008 al 2010 se adjudica la beca de la Fundación Ford para realizar un Magister Erasmus Mundus en Estudios de Género en España e Italia; en 2010 realiza estudios de Foto Ensayo y Documentalismo en la Universidad de Granada. Es miembro de la Red Chilena Contra la Violencia hacia las Mujeres.

IVÁN SMIRNOW

Magister (c) en Estudios de Género y Cultura Latinoamericana mención Humanidades. Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile.

TALITA TRIZOLI

Profesora en la Escuela de Artes Visuales de la Universidade Federal de Goiás; Licenciada en Bellas Artes por la Universidade Federal de Uberlândia; Brasil; Doctoranda en la Facultad de Educación de la Universidade de São Paulo, con la guía del profesor Celso Favaretto; Máster en Estética e Historia del arte de la Universidade de São Paulo, con la orientación de la profesora Cristina Freire.

JESSICA VALLADARES

Profesora de artes visuales en educación media, artista visual y activista feminista. Magister en Estudios de Género y Cultura en Latinoamérica, Universidad de Chile. Trabaja en educación e investigación en torno a las representaciones de íconos femeninos del siglo XX.

Realización del
II Seminario Internacional
Historia del Arte y Feminismo
Del discurso a la exhibición

El seminario se llevó a cabo el martes 15 y miércoles 16 de octubre de 2013 en el salón José Miguel Blanco del Museo Nacional de Bellas Artes. Fue organizada por la Unidad de Curatoría MNBA junto a la Unidad de Estudios Dibam y contó con el apoyo y financiamiento del Gabinete de Dirección de la Dibam. En forma especial participaron en la organización y producción los/las historiadores/as del arte María José Cuello, Kaliuska Santibáñez, Ariel Chamorro, Marcela Covarrubias y Patricio Alvarado. Se contó además con la colaboración de la Coordinación de Políticas Digitales Dibam, el periodista Jimmy Quintana del Departamento de comunicaciones Dibam y el voluntariado MNBA.

Las dos jornadas del encuentro fueron transmitidas vía *streaming*, grabadas en formato digital y publicadas en www.youtube.com/MNBACHile