

UNIVERSIDADE DO ALGARVE

***ARTE VISUAL CONTEMPORÂNEO A TRAVÉS DE LA PERSPECTIVA DE GÉNERO.
EXPOSICIONES EN MENDOZA, ARGENTINA.***

MARÍA JULIA GODOY

DISSERTAÇÃO

Doutoramento em Comunicação, Cultura e Artes

UNIVERSIDADE DO ALGARVE

***ARTE VISUAL CONTEMPORÂNEO A TRAVÉS DE LA PERSPECTIVA DE GÉNERO.
EXPOSICIONES EN MENDOZA, ARGENTINA.***

MARÍA JULIA GODOY

DISSERTAÇÃO

Doutoramento em Comunicação, Cultura e Artes

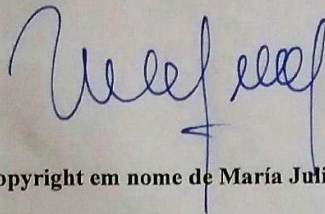
Trabalho efectuado sob a orientação de:
Professora Doutora Mirian Nogueira Tavares

2017

**“Arte Visual Contemporáneo a través de la Perspectiva de Género.
Exposiciones en Mendoza, Argentina”.**

Declaração de autoria de trabalho

Declaro ser o autor deste trabalho, que é original e inédito. Autores e trabalhos consultados estão devidamente citados no texto e constam da listagem de referências incluída.

A handwritten signature in blue ink, appearing to read 'María Julia Godoy', with a stylized, cursive script.

Copyright em nome de María Julia Godoy

A Universidade do Algarve tem o direito, perpétuo e sem limites geográficos, de arquivar e publicitar este trabalho através de exemplares impressos reproduzidos em papel ou de forma digital, ou por qualquer outro meio conhecido ou que venha a ser inventado, de o divulgar através de repositórios científicos e de admitir a sua cópia e distribuição com objetivos educacionais, não comerciais, desde que seja dado crédito ao autor e editor.

**“Cualquiera que sea la libertad por la que luchamos,
debe ser una libertad basada en la igualdad”.**

JUDITH BUTLER.

Agradecimientos y Dedicatoria

En primer lugar, me gustaría agradecer a mi directora de tesis Dra. Mirian Nogueira Tavares, sobre todo por confiar en mí, por ser mi guía en este trabajo y por ser esa palabra de aliento en los momentos duros. A través de sus sugerencias, su dedicación, su paciencia y generosidad, hemos podido llevar adelante esta investigación.

Esta tesis llevó varios años, meses, días y horas de mi vida, que sin los afectos no hubiera llegado a desarrollarla. Es por eso que mi agradecimiento eterno es para Mauricio Cohan, por haberme brindado su apoyo afectivo día a día, su colaboración en todos los espacios vacíos que dejé, sus horas sin mí, su amor y su paciencia para ser parte de este camino. Y hago extensivo este agradecimiento a sus hijos, Lucía y Santiago, por haber cuidado de mis horas de estudio a cada rato, y más allá de ello haberme regalado siempre una sonrisa. A mis suegros, *papastrs* y *mamastras* por haberme dado miles de palabras de aliento.

Agradecer el sostén tan importante que me ha dado mi familia. Liliana gracias por cuidarme y empujar cada uno de mis días en este proyecto, y sobre todo por hacerme sentir que estoy acompañada a todo momento. Juanqui, gracias por acompañar desde las sonrisas, la mirada cómplice y el amor por el arte, y por haberme enseñado, tal vez sin darte cuenta, que los sueños se persiguen, siempre! A Matías y Leandro, por demostrarme durante toda la vida que más allá de los géneros, los hermanos y la familia siempre están. Gracias a Paola y a Paula, por ser las palabras empoderadas que necesité tantas veces, por hacer de estos “Godoy” una enorme familia. Gracias a Guadi, Bauti, Juan Martín, Ailen y Georgi, por ser parte de mi vida y recordarme en cada encuentro, a mi niña interna. A ustedes familia, mi agradecimiento total por aguantar tantas faltas y horas de ausencia para con ustedes, mis sobrinos y ahijados.

Agradecer de manera especial a mi prima Verónica, mi hermana elegida. Gracias por levantarme y ser mi sostén día a día, por creer en mí desde siempre y para siempre. Gracias por darme, más de una vez, tus ojos. Recién ahora puedo ver con claridad.

Agradezco a mis colegas, compañeras y amigas, la Lic. Antonella Pezzola y a la Lic. Águeda Fernández Astorga por hacer de la Historia del Arte un amor en común, por su generosa compañía intelectual a cada momento, y por haber conformado el proyecto Paradigma Curatorial, y confirmarles que esta tesis no existiría sin ustedes. Mi tesis es su tesis. ¡Gracias!

Un agradecimiento muy especial, para mi mejor maestro, consejero, compañero de investigación, el Mgter. Sergio Rosas, que no sólo me abrió las puertas de Sur Urbano Espacio de Arte para llevar adelante las exposiciones, sino que en lo personal fue un importante faro a quién seguir, a quién admirar y en quién apoyarme. Gracias por estar a cada

paso, por tus aportes teóricos, por tu solidaridad, por tus valores, por tus banderas, por tu cariño y por abrirme las puertas de tu casa y tu gente a cada momento. Y gracias por el “banque” interminable, por ser tan humano y querer verme crecer en cada paso que doy. Gracias a Rodrigo Barroso, por hacer de nuestras horas en Sur Urbano, momentos mágicos en cada montaje, gracias por tu mirada experimentada. Gracias por el laburo de las fotos, los mates, las charlas y por tu calidez humana.

Creo que todos los agradecimientos son válidos, pero considero que sin ellos esta tesis no hubiera existido. Gracias a cada uno de los artistas que participó de las exposiciones de Paradigma Curatorial y por elegir ser parte de la Historia del Arte de esta provincia: Cristina Perez, Mauricio Poblete, Mariela Acjia, Mariana Baizán, Silvana Puccio, Luis Fernández Mota, Sergio Rosas, Rodrigo Barroso, Sonia Gonzales, Andrés Casciani, Andrea Bécares Hinrichsen, Aru Rosenberger, Flora Pezón, Marina Belén Bielli, Cata Zaneff, Emilce Martín, Colectivo Ojo de Pez y Cómplices Colectivo.

Agradecer a mis compañeros y amigos teóricos que aportaron siempre, ya sea con bibliografía, metodologías, consejos y con empeño por verme llevar adelante esta investigación: Dra. Rosana Aguerregaray, Dra. Eva Rodríguez Agüero, Dr. Ciro Novelli, Dra. Emilce Sosa, Prof. Elena Díaz, Dra. Betty Soria. A Mario Vargas y Natalia Encinas, agradecerles por sus aportes en los talleres dictados. ¡A mi profesora de portugués, Marcela Bonzin, obligada!

Un agradecimiento muy especial a Ika Fonseca, por la hermosa entrevista que compartimos y por haberme brindado tu compañía y la de *les tuyes* en mi batalla.

También quiero agradecer a mis amigos, que estuvieron siempre y se bancaron los desencuentros. Gracias por sus palabras de apoyo y empujones a cada momento. Gracias Noe, Baquis, Delfi, Lía y Mariano, Gordo y Negra, Karen Belinsky, Vicky Muñoz, Andi Calderón, Mariano, Emilio y Tuni. A Adri Vázquez por los consejos legales y el espacio de estudio. A Graciela Conocente por sacudirme la tierra en el momento justo, y haberme recordado las risas que tanto extrañaba. Gracias Fer Ganci, por estar siempre, dispuesta a brindarme todo tu corazón!

A mi mejor amigo, Mamuchino, que sin su compañía de todos los días, no sabría lo que es un recreo, el sol, el jardín, la mañana.

A mis compañeros de EPTI, por tomarme de la mano y colaborar a subir el último escalón, sobre todo a Gigi Muñoz y Ammiel por adoptarme como hermana, a Laura Garay, Jose Villoslada por creer en mí, y apoyar el proyecto que trajo como consecuencia esta tesis.

En especial a amiga Mime Torres y Pilar Jardel por sostener cada una de mis manos en este parto, y sobre todo a mi sobrina Sofía Monrraval por desenroscar a este bebé de esa pequeñita vuelta de cordón umbilical. Gracias Valu Monrraval por el encuentro de tu mirada, Marc por dejarme soñar con tu arte, y Nachito por haber venido al mundo.

A Ariadna Monzón por convertirte en los anteojos de este trabajo, por tu empeño, por tus horas de compañía y por haberte convertido en una persona tan especial para mí, en fin, que esta amistad nos siga acompañando.

A mis amigos espirituales que se encargaron de cuidarme en forma constante: Ana Díaz Moyano y sus flores, Pablo Garay y su contención, Graciela y Osvaldo por su *paramatma*, Juan Carlos Fornés y el yoga, a Alberto Attias por su ayuda y confianza, a Daniel Taropio por el flujo primordial, David Monroy porque esto también pasará, Magali Badiala y tu corazón, y María Adela Rossi por tomar las riendas.

Un agradecimiento especial a Ana Jerez, Paula Carrieri y Mariana Rezzónico, por empujar desde su propio rol para que mi cuerpo esté sano, y mi dignidad sea la mejor denuncia.

A mis compañeros de trabajo Sandra Viggiani, Juan Gasul, Eduardo Alaniz, Federico Ontanilla, Marisol Biaggi, Caro Tomba, Agustina Villalobos, Gustavo Cadile, Patricia Cavanagh, Ángel Puente Guerra y Ariel Benasayag, por haber colaborado con mis ausencias y permisos para concretar mi proyecto. A mis alumnos y mis alumnas, que me llenaron de esperanza a cada paso recorrido.

A los maestros dolorosos, que al final me dejaron parada en el mejor lugar del mundo: en el amor y en la construcción por un mundo mejor.

Esta investigación estuvo cargada de varias experiencias personales de mi vida, lo cual, desde algún lugar, considero que no ha sido solamente una tesis doctoral, sino un camino andado entre recuerdos, momentos, risas, dolores, enfermedades, lágrimas de tristeza, de emoción, lo cual me ha llevado a mi propia sanación y a la de miles de mujeres más. Hoy puedo decir que soy una sobreviviente, que tengo voz, que tengo mente, un cuerpo sano y un corazón que explota en amor para seguir levantando esta bandera, que no es sólo la mía, que es la de muchos, y que lo seguiré haciendo con la pasión que me caracteriza.

A Guadalupe, por su “Presente al 100%, agradezco la vida”.

¡A a vos, que sos la suma de mis menos, y hoy también sumaste otro más!

**ARTE VISUAL CONTEMPORÂNEO A TRAVÉS DE LA PERSPECTIVA DE GÉNERO.
EXPOSICIONES EN MENDOZA, ARGENTINA.**

MARÍA JULIA GODOY

Resumo

Palavras-chave: arte visual contemporânea, perspectiva de gênero, arte de gênero, arte feminista, arte *queer*, projetos curatoriais, exposições de arte.

Nos últimos dez anos a temática de gênero tem-se tornado uma presença constante no universo das Artes e, em particular, nas obras e nas exposições produzidas na província de Mendoza na Argentina.

Com este trabalho pretendemos apreender os conceitos básicos sobre gênero; feminismo; comunidade LGTBI; minorias sexuais; entre outros, tentando delimitar o período em que essas categorias aparecem e o momento exato em que passam a se relacionar de forma direta com as artes visuais e com a criação de imagens na contemporaneidade, ressaltando as correspondentes influências entre as produções, seus artistas e o contexto social na província de Mendoza.

Ressaltamos as omissões da historiografia da arte que se tem encarregado, pontualmente, de excluir do relato várias artistas, provocando a invisibilidade feminina, a nível internacional e, sobretudo, na América Latina e na Argentina. O mesmo ocorre em nossa província e é por isso que apresentamos casos reais dos problemas enfrentados por alguns artistas, bem como a rejeição da temática Feminista ou LGBTI em diversas instituições locais como universidades, museus e galerias de arte.

Através do estudo da arte contemporânea dedicada a temática do feminismo, do gênero e da teoria queer, fomos construindo o nosso próprio relato sobre a província de Mendoza e assim realizámos, através de um projeto curatorial, duas exposições. Este projeto, executado em 2015, permitiu-nos observar, enquanto curador, as últimas tendências da província de Mendoza, bem como os artistas que se debruçam sobre essa temática, para delimitar se existe ou não um estilo estético determinado e qual a relação dessa produção artística com seu próprio contexto.

O nosso projeto visa, então, através de uma prática curatorial e de uma revisão teórica, perceber a relação dos estudos de gênero com as artes visuais e seus possíveis contributos no âmbito da arte contemporânea, usando, como caso exemplar, a província de Mendoza.

**ARTE VISUAL CONTEMPORÁNEO A TRAVÉS DE LA PERSPECTIVA DE GÉNERO.
EXPOSICIONES EN MENDOZA, ARGENTINA.**

Abstract

Keywords: contemporary visual art, gender perspective, art of gender, feminist art, *queer* art, curatorial project, art exhibitions.

We observed over the last ten years that the topic of gender is present in the contemporary visual arts, mainly in the artworks produced in the province of Mendoza, Argentina.

By doing a tour to understand those basic concepts about gender, feminism, LGBTBI community, sexual minorities, among others; we could observe how these categories underlie have direct relation with the contemporary visual arts and the image, making clear the corresponding influences and relations between the productions, their artists and the social context of the province of Mendoza.

We recognized those omissions in the historiography of art that have been punctually responsible for excluding several female artists from the story, inducing female invisibility, not only internationally, also in Latin America and Argentina. This has also happened in our province and that is why we present real cases of the problems that have had some female artists, as well as the rejection of certain curatorial projects on this subject in certain institutions of the province, such as universities, museums, galleries of art, among others.

Through the study of contemporary visual art on the topic of feminism, gender and queer theory, we could build our own account of the province of Mendoza, and this develop a curatorial project of two art exhibitions through the perspective of gender. This project, made it in 2015, allowed us to observe as curator of art the latest trends of the province and its artists in terms of this topic, nothing the existence or not of a certain aesthetic style, and the relation of its production in their own context.

In this research, we will appreciate an approach of the studies of gender to the visual arts from the theoretical as the practical aspects, and its possible contributions to the contemporary art.

**ARTE VISUAL CONTEMPORÁNEO A TRAVÉS DE LA PERSPECTIVA DE GÉNERO.
EXPOSICIONES EN MENDOZA, ARGENTINA.**

Resumen

Palabras clave: arte visual contemporáneo, perspectiva de género, arte de género, arte feminista, *arte queer*, proyecto curatorial, exposiciones de arte.

Observamos en estos últimos diez años, que la temática de género se encuentra presente en las artes visuales contemporáneas, principalmente en las obras artísticas producidas en la provincia de Mendoza, de la República Argentina.

Al realizar un recorrido para comprender aquellos conceptos básicos sobre género, feminismo, comunidad LGTBI, minorías sexuales, entre otros; hemos podido observar como subyacen estas categorías al relacionarse en forma directa con las artes visuales contemporáneas y la imagen, dejando en claro las correspondientes influencias y relaciones entre las producciones, sus artistas y el contexto social de la provincia de Mendoza.

Hemos reconocido aquellas omisiones de la historiografía del arte que se ha encargado puntualmente de excluir del relato a varias artistas mujeres provocando la invisibilidad femenina, no sólo a nivel internacional, sino también en Latinoamérica y en Argentina. Esto también ha sucedido en nuestra provincia y es por eso que presentamos casos reales de las problemáticas que han tenido algunas artistas, como así también el rechazo a determinados proyectos curatoriales sobre esta temática en determinadas instituciones de la provincia, como en universidades, museos, galerías de arte, entre otros.

A través del estudio del arte visual contemporáneo sobre la temática de feminismo, el género y la teoría *queer*, hemos podido construir nuestro propio relato de la provincia de Mendoza, y así desarrollar un propio proyecto curatorial de dos exposiciones de arte a través de la perspectiva de género. Este proyecto realizado en el año 2015, me permitió observar como curadora de arte las últimas tendencias de la provincia y sus artistas en cuanto a esta temática, dando cuenta de la existencia o no de un estilo estético determinado, y la relación de su producción en su propio contexto.

En esta investigación podremos apreciar un acercamiento de los estudios de género a las artes visuales desde el campo teórico como práctico, y sus posibles aportes al ámbito del arte contemporáneo.

Índice de Contenidos

INTRODUCCIÓN.....	1
Desarrollo.....	11
 CAPÍTULO 1.....	14
MARCO CONCEPTUAL	
<i>1.1. Sobre los vínculos entre Género, Feminismo y Comunidades LGTBI. Conceptos Fundamentales.....</i>	<i>14</i>
1.1.1. La perspectiva de género.....	14
1.1.2. La importancia del feminismo.....	23
1.1.3. Las llamadas minorías sexuales.....	31
 <i>1.2. Sobre los distintos conceptos del arte. El Arte Contemporáneo.....</i>	<i>37</i>
1.2.1. Las manifestación del arte contemporáneo.....	38
1.2.1.1. El inicio de la contemporaneidad.....	40
1.2.1.2. La coexistencia de las producciones artísticas.....	42
1.2.2. Retomar o romper con algunos conceptos del arte contemporáneo.....	45
1.2.2.1. El centro y la periferia.....	45
1.2.2.2. La simultaneidad.....	46
1.2.2.3. La intergeneridad.....	47
1.2.2.4. La interdisciplinaridad.....	48
1.2.2.5. La resignificación del pasado.....	49
1.2.2.6. La multiplicación de ideas.....	50
1.2.2.7. La socialización del arte.....	51
1.2.2.8. La memoria y la identidad en el arte.....	52
 <i>1.3. Arte feminista, Arte Queer,Arte de Género: Conceptos, Categorías y Desarrollo.....</i>	<i>54</i>

1.3.1. El feminismo y el arte.....	59
1.3.2. El arte desde la Teoría Queer.....	65
1.3.3. La perspectiva de género en la producción artística.....	71
1.3.3.1. La problemática del poder en el arte de género.....	73
CAPÍTULO 2.....	77
LA REPRESENTACIÓN DEL GÉNERO EN EL ARTE	
2.1. Crítica historiográfica sobre la invisibilidad de las mujeres en el arte.....	77
2.1.1. La voz de la emancipación.....	82
2.2. Crítica interpretativa. Los distintos roles de la mujer en el arte.....	87
2.2.1. La representación y la configuración de estereotipos.....	87
2.2.1.1. El rol reproductivo.....	88
2.2.1.2. Fuente de conocimiento.....	89
2.2.1.3. Fuente de vida.....	90
2.2.1.4. Musa y objeto de representación.....	93
2.2.1.5. El rol doméstico.....	95
2.2.1.6. La afectación masculina y la rudeza femenina.....	95
2.3. Reivindicación de aquellos nombres olvidados.....	103
2.3.1. Las primeras artistas mujeres.....	103
2.3.2. El desarrollo de los "sujetos artistas" durante los siglos XV al XIX.....	106
2.3.3. El ámbito público y la fotografía.....	117
2.4. La representación en el arte contemporáneo.....	124
2.4.1. Aquellas prácticas subversivas.....	125
2.4.2. El arte feminista en las décadas del '70 y '80.....	132

2.4.3. Deconstrucción de los supuestos de género.....	148
2.4.4. La postpornografía.....	158
2.4.5. El arte y la tecnología.....	163
2.4.6. El ciberfeminismo.....	171

CAPÍTULO 3.....180

ARTE VISUAL CONTEMPORÁNEO Y TEMÁTICA DE GÉNERO. ANTECEDENTES DE LAS ÚLTIMAS DÉCADAS EN ARGENTINA Y PUNTUALMENTE EN MENDOZA

3.1. Antecedentes en Argentina.....	180
3.1.1. La importancia del trabajo realizado por María Luisa Bemberg.....	182
3.1.2. Los vínculos del arte argentino en 1980.....	188
3.1.3. Ilse Fusková y su activismo de militancia lesbiana.....	189
3.1.4. La efervescencia de Mitominas 1.....	195
3.1.5. El mito de la sangre en Mitominas 2.....	201
3.1.6. Cólera en Mitominas 3.....	205
3.1.7. El colectivo Mujeres Públicas en el cambio de siglo.....	206
3.2. Antecedentes en Mendoza.....	208
3.2.1. Colectivo Artístico Las Minas de Arte.....	209
3.2.2. Exposición “Mujeres en el arte: cuerpo, símbolo y experimentación”.....	211
3.2.3. Exposición “El cuerpo sin espinas” y otros episodios en la obra Cristina Perez.....	215
3.2.4. Exposición “Arte contra la discriminación”.....	226
3.2.5. Exposición “Hacia la deconstrucción de lo hegemónico”.....	229
3.2.6. El arte relacional. Sergio Rosas y el Grupo Interdisciplinario Periferia.....	241
3.2.7. Colectivo Aberrosexuales/Guarras.Ferias de Arte Queer.....	261

CAPÍTULO 4.....	278
ANÁLISIS DEL TRABAJO PERSONAL DESARROLLADO COMO CURADORA	
4.1. <i>El proyecto curatorial</i>.....	278
 4.2. <i>Identidad. Exposición de Arte con perspectiva de género</i>.....	280
4.2.1. Los artistas invitados.....	283
4.2.1.1. Los cuerpos blandos de Silvana Puccio.....	283
4.2.1.2. La Chola de Mauricio Poblete.....	287
4.2.1.3. Los distintos cuerpos de Cristina Perez.....	292
4.2.1.4. Las ilustraciones de Mariana Baizán.....	299
4.2.1.5. La consciencia de los cuerpos y El Regalo de Mariela Acjia.....	317
 4.3. <i>Exposición (Des) bordes. Arte cuerpo y violencias</i>.....	324
4.3.1. Los artistas seleccionados.....	328
4.3.1.1. Los cuerpos atravesados de Aru Rosenberger.....	328
4.3.1.2. Andrea Bécares Hinrischen y su libro de artista.....	334
4.3.1.3. Colectivo Ojo de Pez y los cuerpos estereotipados	337
4.3.1.4. Rodrigo Barroso, Sonia Gonzalesy los diversos modelos de dominación.....	340
4.3.1.5. Luis Fernández Mota y la contemporaneidad de la cerámica.....	342
4.3.1.6. Mariana Baizán, a favor de un Estado laico.....	350
4.3.1.7. Cómplices Colectivo y una cartografía de femicidios.....	353
4.3.1.8. Flora Pezón, ZorraMoranda a través su piel como lienzo.....	357
4.3.1.9. Marina Belén Bielli Sánchez y los esquemas corporales.....	361
4.3.1.10. Andrés Casciani, sobre la trata de mujeres.....	364
4.3.1.11. Cata Zaneff y Emilce Martín, el encuentro de las voces disidentes.....	366
4.3.1.12. La obra de Sergio Rosas.....	370

CAPÍTULO 5.....	376
CONCLUSIONES	
BIBLIOGRAFÍA.....	389
ANEXOS.....	399

Índice de Imágenes

Capítulo 1

1. Romaine Brooks. <i>Autorretrato</i> , 1923.....	60
2. Sidonie Gabrielle Colette. <i>Autorretrato</i> , fotografía. 1920.....	60
3. Cristian Bendayán. <i>Cuando va cayendo el sol</i> , 2000.....	68
4. Chiacchio y Giannone. <i>Promesas</i> , 2011.....	69
5. Chiacchio y Giannone. <i>Serie Ekekos</i> , 2010.....	70
6. Paul B. Preciado, ex Beatriz, <i>Autorretrato</i> , 2015.....	71

Capítulo 2

7. Autor desconocido. <i>Venus de Willendorf</i> , 20.000 ac.....	88
8. Duccio di Buoninsegna. <i>La Maestá</i> , 1308-1311.....	91
9. Hyeronimus Bosch. <i>El Jardín de las Delicias</i> , 1490-1500.....	92
10. Sandro Boticelli. <i>El nacimiento de Venus</i> , 1485.....	94
11. Georges La Tour. <i>Magdalena Penitente</i> , 1638.....	94
12. Jan Vermeer. <i>La lechera</i> , 1660.....	95
13. Jean Honoré Fragonard. <i>El columpio</i> , 1767.....	96
14. Francoise Boucher. <i>Marquesa de Pompadour</i> , 1756.....	97
15. Jacques Louis David. <i>La muerte de Sócrates</i> , 1787.....	98
16. Jacques Louis David. <i>El Juramento de los Horacios</i> , 1784.....	99
17. Gustav Courbet. <i>El origen del mundo</i> , 1866.....	100
18. Reina Matilde. <i>Tapiz de Bayeux</i> , 1066.....	104
19. Marietta Robusti. <i>Autorretrato</i> , 1580.....	109
20. Lavinia Fontana. <i>Autorretrato</i> , 1577.....	109
21. Lavinia Fontana. <i>Minerva</i> , 1613.....	110
22. Sofonisba Anguisola. <i>Autorretrato</i> , 1556.....	111
23. Sofonisba Anguisola. <i>El juego de ajedrez</i> , 1555.....	111
24. Artemisia Gentileschi. <i>Susana y los viejos</i> , 1610.....	112
25. Artemisia Gentileschi. <i>Judith decapitando a Holofernes</i> , 1620.....	113
26. Charpentier/Villers. <i>Mujer joven pintando</i> . 1810.....	114
27. Eva González. <i>La cabalgata</i> . 1880.....	115
28. Berthe Morisot. <i>La cuna</i> , 1872.	115
29. Camille Claudel.	117
30. Julia Cameron.....	118
31. Hanna Maynard.....	119
32. Constanza Diotavelli, Fotomontaje de la Reina Sofía de Bourbone.....	120
33. Frances Benjamin Johnson, <i>La mujer nueva</i> , 1896.....	121
34. Frances Benjamin Johnson, <i>La bicicleta</i> , 1890.....	122
35. Harriet Thorne, <i>Man in shower</i> , 1900.....	122
36. Maria Likarz.....	123
37. Adelaide Hanscom y Blanche Cumming, 1912.....	123
38. Hanna Höch. <i>Media Casta</i> . 1926.....	126
39. Obras de Claude Cahun.....	127-128
40. Man Ray. <i>Rose Selavy</i> , 1921.....	129
41. Dora Maar. <i>Mendigo ciego</i> , 1934.....	130
42. Elsa von Freytag-Loringhoven.....	130
43. Elsa von Freytag-Loringhoven. <i>God</i> , 1917.....	131

44. Eva Hesse. <i>Ingeminate</i> , 1965.....	133
45. Marina Abramovic.....	135
46. Nancy Spero. <i>Female Bomb</i> , 1966.	135
47. Obras de Betty Saar.	136
48. Judy Chicago. <i>Drawing</i> , 1974.....	137
49. Judy Chicago, Miriam Schapiro y Faith Wilding. <i>The Woman House</i> , 1972.....	138
50. Judy Chicago, <i>The Dinner Party</i> , 1979.....	140
51. Ana Mendieta, <i>Glass on body imprints</i> , 1972.....	141
52. Ana Mendieta, <i>Yagul de la Serie Silueta</i> , 1973.....	142
53. Lygia Clark. <i>Baba antropofágica</i> . 1973.....	143
54. Guerrilla Girls, <i>Nombre de la obra</i> , 1989.....	144
55. Guerrilla Girls, <i>The advantages of being a woman artist</i> , 1989.....	145
56. Shigeko Kubota, <i>Vagina Painting</i> 1905.....	148
57. Niki De Saint Phalle realizando una parodia sobre Jackson Pollock.....	149
58. Sherrie Levine, realizando una re-fotografía de Walker Evans.....	150
59. Sherrie Levine realizando una parodia al urinario de Marcel Duchamp.....	150
60. Yasumasa Morimura: parodia a Marcel Duchamp. <i>Double age Marcel</i> . 1995.....	151
61. Yasumasa Morimura: parodia Vincent Van Gogh. <i>Van Gogh</i> . 1985.....	152
62. Yasumasa Morimura realizando una parodia a Frida Khalo.....	153
63. Carlos Leppe. <i>El perchero</i> , 1975.....	153
64. Flavio De Carvalho.....	154
65. Cindy Sherman. <i>Film Still</i> , 1978.....	156
66. Kara Wallker. Kara Wallker. <i>A Subltlety</i> . 2014.....	157
67. Nan Goldin.....	158
68. Anne Sprinkel. <i>Acciones performáticas</i> , 1980.....	159
69. Niki de Saint Phalle. <i>La Catedral</i> , 1966.....	159
70. Anne Sprinkel. <i>Herstory of porn</i> , 1998.....	160
71. María Llopis. Tapa del libro: <i>El postporno era eso</i>	161
72. Diana Torres. <i>Performance</i>	162
73. Loie Fuller.....	165
74. Dara Birnbaumque. <i>Thecnology Transformation: Wonder Woman</i>	166
75. Marta Rosler. <i>Semiotics of the Kitchen</i> , 1975.....	167
76. Pola Weiss. <i>Autovideato</i> , 1979.....	168
77. Leticia Parente. <i>Made in Brazil</i> , 1975.....	169
78. Pipilotti Rist. <i>I'm Not the Girl Who Misses Much</i> , 1986.....	169
79. Naomi Uman.....	170
80. Ximena Cuevas.....	171
81. Obras de Cornelia Sollfrank.....	174
82. Olia Lialina.....	175
83. Daniela Ortiz.....	176
84. Colectivo Utópico de Disidencia Sexual.....	177

Capítulo 3

85. Uno de los folletos realizados por la Unión Feminista Argentina (UFA), 1970.....	183
86. Afiche de la película <i>Camila</i> , realizada por María Luisa Bemberg.....	183
87. Alicia D'Amico. <i>Fotografía de Ilse Fusková</i> , 1990.....	190
88. Ilse Fusková, <i>Fotografía de la serie El Zapallo</i>	191
89. <i>Mujeres Públicas, Representación de Grupo Feminista de Denuncia</i>	192
90. Ilse Fusková, <i>Fotografía de la serie S/T</i> , 1988.....	194

91. Tapa del catálogo de Mitominas 1, Un paseo a través de los mitos, 1986.....	196
92. Nora Correas, <i>Penélope</i> , 1986 - Silvia Estrin. <i>Monólogo del teléfono de Diana Raznovich</i> , 1986.....	197
93. Monique Altschul, <i>Mesa afrodisíaca</i> , 1986 - Susana Rodríguez, <i>Pandora</i> , 1986 - Ana Luisa Stok, <i>Las musas</i> , 1986.....	198
94. Instalación colectiva, <i>Máscara de la diablada y el mito de la vagina</i> , 1986.....	199
95. Tríptico de <i>El ama de casa y la locura</i> , 1987 - Ingreso a la exposición <i>El ama de casa y la locura</i> , 1987.....	200
96. Tapa del catálogo de Mitominas 2, Los mitos de la sangre, 1988.....	202
97. Beva Braunstein, <i>Para recortar, colgar y vestir</i> , 1988.....	203
98. Liliana Maresca, <i>Cristo</i> , 1988.....	204
99. Folleto de Mitominas 3, 1992 – Murgas en Parque Lezama, 1992.....	205
100. Mujeres Públicas. <i>Mujer colonizada</i>	207
101. Distintas acciones en la vía pública del colectivo MujeresPúblicas.....	207
102. Colectivo mendocino <i>Las Minas de Arte</i>	211
103. Algunas de las obras de la Serie <i>El cuerpo sin espinas</i> de Cristina Perez. 2005.....	217
104. Cristina Perez, Serie <i>La historia de los cuerpos</i> , 2007.....	221-222
105. Cristina Perez, <i>Mural por la Memoria</i> , 2009.....	224
106. Pilar Bosia, <i>Mujer construcción ritual</i> , 2008.....	233
107. Andrea Atencio, <i>Cinturón de castidad</i> , 2008.....	234
108. Julia Catapano y Angela Henre, <i>Abrazos</i> , 2008.....	235
109. Fabiana Pereira, <i>Atadoras</i> , 2008.....	236
110. Grupo Periferia, <i>Marita Castro</i> , 2008.....	238
111. Instalación colectiva, <i>Deseos, Esperanza y Eutopía</i> 2008.....	239
112. Distintas acciones artísticas del Grupo Periferia sobre el caso de Marita Castro.....	249
113. Grupo Periferia, <i>Moebius Pepermint Candy</i> , 2006.....	253
114. Grupo Periferia, <i>Chica Carrilche</i> , 2012.Los invitados llenando las encuestas.....	257
115. Grupo Periferia, <i>Chica Carrilche</i> , 2012.Proyección del argot Carrilche, y mosaico sobre silueta.....	258
116. Flyer de invitación para la performance de Grupo Periferia, <i>Carrilche</i> , 2012.....	259
117. Grupo Periferia, <i>Chica Carrilche</i> , 2012.Lluvia de encuestas y gigantografía.....	260
118. Flyer de difusión de la acción de Grupo Periferia, en la exposición <i>Conciencia Trans</i> de Jorgelina Salinas.....	260
119. Obras presentadas en la 1era Feria Arte Queer, en la provincia de San Juan, 2010.....	265
120. Obras presentadas en la 2da Feria Arte Queer, en la provincia de Mendoza, 2011.....	268
121. Obras presentadas en la 3ra Feria Arte Queer, en la provincia de Mendoza, 2012.....	271
122. Obras presentadas en la 4ta Feria Arte Queer, en la provincia de Mendoza, 2012.....	272-273

Capítulo 4

123. Flyer de difusión de la primera exposición de Paradigma Curatorial, 2015.....	282
124. Silvana Puccio, <i>Blanco sobre Bland</i> , Exposición Identidad, 2015.....	286
125. Mauricio Poblete, <i>Nascita di Chola. IL martirio di Chola</i> . Exposición Identidad, 2015.....	291
126. Cristina Pérez, <i>Cuerpo ofrenda</i> de la serie <i>Historia de los cuerpos</i> . 2007.....	294
127. Cristina Pérez, <i>Cuerpos-en-vestidos</i> , 2006.....	296
128. Cristina Pérez, <i>El desentierro</i> , de la serie <i>La cruz, el cuerpo y el rito</i> . 2005.....	299
129. Mariana Baizán, <i>Vida de Alicia Moreau de Justo</i> , 2010.....	302
130. Mariana Baizán, <i>La Revolución viene Oliendo a Jazmín</i> , 2014.....	303

131. Mariana Baizán, <i>Encontremos a todas</i> , 2014.....	307
132. Mariana Baizán, <i>Nuestros cuerpos, nuestros derechos</i> , 2014.....	308
133. Mariana Baizán, <i>Puedo ser mamá, pero no quiero</i> , 2012.....	311
134. Mariana Baizán, <i>Adiós definiciones sexistas</i> , 2013.....	312
135. Mariana Baizán, <i>La Disforia: El cuerpo que no se siente propio</i> , 2015.....	314
136. Mariana Baizán, <i>Mais trata, mais futebol</i> , 2014.....	315
137. Mariana Baizán, <i>Lucha contra Violencia de Género</i> , 2012.....	317
138. Mariela Acjia, <i>Unos cuantos piquetitos</i> , 2008.....	319
139. Mariela Acjia, <i>Eva-Eva</i> , 2012.....	320
140. Mariela Acjia, <i>Siamesas</i> , 2014.....	321
141. Mariela Acjia, <i>Video El Regalo</i> , 2012.....	324
142. Flyer de difusión de la primera exposición de (Des) bordes: Arte, Cuerpo y Violencias, Paradigma Curatorial, 2015.....	326
143. Obras de Aru Rosenberger expuestas en (Des) bordes: Arte, Cuerpo y Violencias, Paradigma Curatorial, 2015.....	328
144. Aru Rosenberger, <i>Serie cuerpos atravesados</i> , 2015.....	330
145. Aru Rosenberger, <i>Serie cuerpos atravesados</i> , 2015.....	331
146. Aru Rosenberger, <i>Serie cuerpos atravesados</i> , 2015.....	332
147. Aru Rosenberger, <i>Serie cuerpos atravesados</i> , 2015.....	333
148. Andrea Bécares Hinrichsen, <i>Unidad de la serie Proyecto \$ALUD</i> , 2008.....	337
149. Colectivo Ojo de Pez, <i>Cuerpos Bonsai</i> , 2015.....	340
150. Rodrigo Barroso, Sonia Gonzales, <i>El cuerpo cultivado, politizado y colonizado</i> , 2015.....	342
151. Luis Fernández Mota, <i>Carnaval 69</i>	346
152. Luis Fernández Mota, <i>Seres diversxs</i>	348
153. Luis Fernández Mota, <i>Transvertidxs</i>	350
154. Mariana Baizán, <i>Las 12 Estaciones para un Estado Laico</i> , 2015.....	353
155. Cómplices colectivo, <i>Cuerpo de mujer, Campo de batalla</i> , 2015.....	357
156. ZorraMoranda, <i>Putx</i> , 2015.....	360
157. Marina Belén Bielli Sánchez, <i>Señorita</i> , 2015.....	362
158. Marina Belén Bielli Sánchez, <i>Mamushka, Papushko, Trabushko</i> , 2015.....	364
159. Andrés Casciani, <i>Sin cliente no hay trata</i> , 2015.....	366
160. Cata Zaneff y Emilce Martín, fotograma del corto <i>Disidentes</i> , 2015.....	370
161. Sergio Rosas, de la serie <i>Ese claro objeto de deseo</i> , 2011.....	373

Imágenes en Anexos

162. Fotos inauguración exposición <i>Identidad</i> , Paradigma Curatorial, 2015.	403-404
163. Fotos de los talleres dictados a través de Paradigma Curatorial, 2015.....	404-405
164. Fotos montaje exposición <i>Des-bordes: Arte, Cuerpo y violencias</i> , Paradigma Curatorial, 2015.....	405-406
165. Foto inauguración de la exposición. <i>Des-bordes: Arte, Cuerpo y violencias</i> , Paradigma Curatorial, 2015.....	406-407
166. Reproducciones de la obra de Mariana Baizán (Estado Laico).....	409-410

Lista de abreviaturas

- LGBT: Lesbianas, Gays, Bisexuales, Transexuales
- LGBQ: Lesbian, Gay, Bisexual, Queer
- LGBTI: Lesbiana, Gay, Bisexual, Transexual, Intersexual
- UNICAMP BRASIL: Universidad Estatal de Campinas
- CONICET: Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
- UBA: Universidad de Buenos Aires
- UNED Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia
- ESEADE: Escuela Superior de Economía y Administración de Empresas
- UFA: Unión Feminista Argentina.

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo de investigación busca establecer cómo la *temática de género* se encuentra presente en las *artes visuales contemporáneas*. Para lograr la consecución de los objetivos planteados, se ha examinado la dimensión de ésta temática en la provincia de Mendoza, República Argentina. A pesar de ser nuestro objeto de estudio la producción de los artistas visuales contemporáneos en dicha provincia, seguramente el campo que abre esta investigación nos permitirá en el futuro seguir explorando nuestro objeto de estudio en otras provincias de la Argentina o en la zona del Nuevo Cuyo, que incrementarán nuestro naciente archivo sobre la expansión de esta temática en la historia cultural y la producción visual de América Latina.

El *acercamiento de los estudios de género a las artes visuales*, tanto en el campo teórico como práctico, ha permitido una renovación de los lenguajes, los temas y de la posición de las mujeres y las minorías sexuales en el campo de lo artístico, lo teórico, lo histórico y lo crítico. Este trabajo presenta algunos de los conceptos centrales de este acercamiento, que nos dotan de herramientas conceptuales para *apreciar obras de artes visuales desde una perspectiva de género*. Lo abordamos asumiendo que los estudios de género relacionados con el campo artístico en la Argentina son escasos, en contraposición al desarrollo de los mismos que en otros lugares lleva más de una década. Contrariamente a lo que podría pensarse, es muy reciente el interés por el estudio de los vínculos entre movimientos de género y el campo artístico, no sólo en Argentina sino en Latinoamérica.

Es pertinente aclarar que, dentro de los límites de esta investigación, reconocemos que la escasa producción teórica que existe sobre arte y género desde una visión local, condiciona nuestras reflexiones a una aproximación necesariamente anclada en experiencias y contextos globalizados, que estableciendo puentes y puntos de contacto permite situar nuestra perspectiva.

Dentro de la Provincia de Mendoza han surgido diversos proyectos que buscan fortalecer la investigación en torno a las artes y sus manifestaciones (literatura, cine, música, teatro) reconociendo en ésta área un territorio fértil para potenciar ideas y proyectos políticos de transformación. Sin embargo, los estudios de género, siguen siendo en muchos ámbitos, conocimientos marginales. En este sentido, realizar una investigación desde una perspectiva de género alrededor del arte, puede contribuir de manera sustancial a combatir estereotipos asociados a las mujeres, a la creación, a la exhibición, comercialización y crítica de trabajos

visuales y de producciones culturales. Igualmente puede contribuir a familiarizar a investigadores, docentes, estudiantes y a cualquier otra persona a conocer los universos maravillosos y complejos que pueblan las prácticas artísticas contemporáneas.

Primeramente, para dar inicio a la lectura de la presente tesis debemos realizar una aclaración necesaria, *a partir del título*. Desde el punto de vista del *género*, nos referimos a las expectativas de la sociedad sobre cómo deben pensar y actuar las niñas y los niños, las mujeres y los varones, es decir, al estado biológico, social y legal que nos identifica como hombres y mujeres. Contemplando este punto de vista, se ha buscado comprender cómo se manifiesta en las artes visuales en sus diversas manifestaciones, y dentro de algunas áreas más específicas como la pintura, la escultura, el dibujo, la performance, las instalaciones, la fotografía, entre otras.

Existen varios textos clásicos sobre la noción de género que es necesario tener en cuenta a la hora de intentar cruzar estas líneas del arte con los estudios de feminismo y género. Uno de ellos es el artículo *El género una categoría útil para el análisis histórico*¹ de Joan W. Scott que no pasa inadvertido, y el otro es el artículo *Conocimientos situados: la cuestión científica del feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial*² de Donna J. Haraway. Ambas autoras norteamericanas han teorizado desde las ciencias sociales. Estudian, plantean, debaten y problematizan la cuestión de la perspectiva de género.

También resulta pertinente el estudio que realizan María Cecilia Cangiano y Lindsay Dubois sobre el análisis de distintas autoras como Scott, Haraway, Steedman, entre otras, en su libro *De mujer a género. Teoría, interpretación, y práctica feminista en las ciencias sociales*³.

Otro texto importante a tener en cuenta que además de hablar de género toma el tema desde la perspectiva LGBTI⁴, es el de Judith Butler, en su libro *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*.⁵

¹ SCOTT, Joan W. *El género una categoría útil para el análisis histórico* dentro de *Historia y género*. En: *Las mujeres en la Europa Moderna y Contemporánea*. Edición a cargo de JAMES S. AMELANG y MARY NASH. España: Edicions Alfons El Magnanim, 1990.

² HARAWAY, Donna J. *Conocimientos situados: la cuestión científica del feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial*. En *Ciencia, Cyborgs y Mujeres. La reinención de la naturaleza*. Capítulo 7, Madrid: Cátedra, 1995.

³ CANGIANO, M. Cecilia., DUBOIS, Lindsay. *De mujer a género. Teoría, interpretación y práctica feminista en las ciencias sociales*. Buenos Aires: Centro Editor América Latina S.A., 1993.

⁴ Son las siglas que designan colectivamente a Lesbianas, Gays, Bisexuales, personas Transgénero e Intersexuales. En uso masivo desde la década del '90, el término «LGBT» es una prolongación de las siglas LGB, que a su vez habían reemplazado a la expresión “comunidad gay” que muchos homosexuales, bisexuales y transexuales sentían que no les representaba adecuadamente. La “I” incorpora a la intersexualidad. Algunos rechazan el término LGTBI ya que intenta categorizar o etiquetar a las personas, cuando en realidad el deseo y la identidad son construcciones sociales, es decir, se van agiornado según la vivencia material de cada persona. En el caso de nuestra investigación hablaremos de LGTBI.

En segundo lugar, es necesario aclarar que cuando nos referimos a la expresión *arte de género*, la misma suele ser imprecisa e incierta. Primeramente, ignora la diversidad de los movimientos de artistas. Posteriormente, en el ámbito europeo y anglosajón la denominación se circunscribió a los años 70 y a su órbita geográfica, con exclusión de América Latina.

Esta situación no es infundada dado que los artistas de género de esas regiones acompañaron desde su origen a los movimientos de mujeres, siendo precursoras en las denuncias por la discriminación de género y en la desarticulación del aparato crítico e institucional que regía sobre el campo artístico. Los grupos feministas, tuvieron un lugar importante en este período. Sin embargo, también por aquellos años varios países latinoamericanos, como Argentina, Chile, Brasil, Colombia, México y Uruguay, vivieron el florecimiento de los movimientos artísticos locales tanto de género como feministas, los que impactaron en mayor o en menor medida sobre los artistas y sus creaciones.

Sin desconocer la heterogeneidad que esconde el término *arte de género*, éste suele ser útil para denominar a todas aquellas obras, sean colectivas o individuales, que buscan subvertir el *sistema de inquietud que afecta a los géneros*. En este punto es necesario aclarar algunos de los términos que utilizaremos, para lograr un entendimiento global sobre el desarrollo de este proyecto.

Existen diferencias entre los términos arte feminista, lo que se podría interpretar como arte realizado por mujeres, y arte de género.

El arte feminista se define a través de una política estética ya que existe un posicionamiento, una definición, un compromiso político desde el feminismo para la creación y el cambio social-cultural. En otras palabras, el enfoque de una política estética por el cual el artista se declara como feminista y produce su obra con un fin político desde ese movimiento.

Entenderemos el arte feminista como aquel conjunto de obras que ponen en ejercicio el discurso feminista de manera consciente, buscando a través de sí un cuestionamiento al patriarcado y al género. Según María Laura Rosa:

La historia del arte feminista dio cuenta de las restricciones formativas que históricamente sufrieron las artistas, impidiéndoles una justa competencia en el campo disciplinar. La imposibilidad de contar con una educación adecuada las confinó a lo largo de la historia a los llamados de géneros menores del arte, o sea, los retratos y las naturalezas muertas en pintura, o a las esculturas de formatos pequeños, todos ellos menos valiosos en la carrera profesional y en el mercado del arte. Esta situación se profundizó por el impedimento del estudio de modelo vivo, quizá la más determinante de todas las prohibiciones ya que apartó a las artistas de una formación completa y de su ingreso a las academias de bellas artes,

⁵ BUTLER, Judith. *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*. España: Ediciones Paidós Ibérica, 2007.

espacios fundamentales para la profesionalización y la valoración del medio hasta finales del siglo XIX⁶.

El arte feminista realiza una crítica activa de los cánones que incorporan una visualidad ligada a *lo femenino*, aunque también persigue el objetivo de crear nuevos lenguajes que nos alejen de los constructos normativos del género. Critica los modos de representaciones dominantes y tradicionales. Efectivamente en sus inicios el arte feminista apeló a la performance, ya que además de ubicar el cuerpo en el discurso de las obras, admitía a las artistas mujeres a ser parte de ese nuevo arte que no tendía a una perspectiva patriarcal ni heterosexista de la costumbre artística.

Por otro lado, el *arte realizado por mujeres*, se ha catalogado el arte producido por mujeres como de inferior calidad que el hecho por hombres, y por eso la obra de ellas suele alcanzar menor valor económico. Ello ha influido en el conocimiento y comprensión de las contribuciones llevadas a cabo por mujeres. El arte realizado por mujeres existe, aunque haya poca evidencia de ello, podría considerarse como aquel arte que es concebido solamente por mujeres artistas que no tienen un compromiso político con el género.

Con esto observamos la imposibilidad de identificar y problematizar un arte de mujeres, ya que el único punto en común sería el hecho de ser producido por una mujer, sin poseer un discurso crítico sobre el género.

Por otro lado, el arte de género se puntualiza a través de una estética política que podría considerarse feminista o no, dependiendo de la interpretación de quién lo mire, llámese curador, teórico, investigador y/o espectador. *Por ejemplo*, cuando un curador, sabiendo que la temática es de género, logra hacer un análisis feminista de alguna obra en particular que trabaje el tema de los géneros.

Normalmente, son artistas, hombres o mujeres que producen obras a partir de la temática de género, pero no se declaran feministas, ya que no defienden el posicionamiento político que si tienen las artistas feministas, sin embargo es necesario aclarar, que sus obras pueden tener o no una estética política feminista. En otras palabras, se puede decir que son las y los artistas que utilizan en tema de la construcción general de nuestros cuerpos para hacer arte. Muchos de ellos pueden ser activistas o *artivistas*⁷, pero no llegan a declararse políticamente desde el

⁶ROSA, María Laura. *Legados de Libertad. El arte feminista en la efervescencia democrática*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2014. p. 19

⁷*Artivist* (artivista en castellano) es una palabra "portmanteau" que combina "arte" y "activismo". El Artivismo se ha desarrollado en los años recientes al mismo tiempo que las protestas en contra de la globalización y los conflictos armados emergieron y proliferaron. En muchos de los casos los artivistas tratan de empujar agendas políticas con la idea del arte. De todas maneras, este no es arte político como se ha visto anteriormente, en el sentido de trabajos artísticos con tendencia política. El artivista se encuentra involucrado muchas veces en arte

feminismo. Aunque desde afuera se puede hacer un análisis estético político, desde el feminismo no podemos declarar que estos artistas son feministas.

Es necesario que cada artista, se declare desde ese posicionamiento y pensamiento de acción o movimiento social. Por este motivo, y como se verá en esta tesis, *estudiaremos un arte que enuncia solamente las problemáticas que acontecen a los géneros*, y no un arte político que tiene como objetivo movilizar para generar un cambio, como lo es el arte feminista.

No es frecuente encontramos con una exposición compuesta exclusivamente por mujeres artistas. De hecho, incluso hoy en día, bien entrado el siglo XXI, sigue escaseando el arte hecho por mujeres dentro de todos los museos, como bien se encargaban de recordarnos las Guerrilla Girls⁸ en la inauguración de su exposición en el Matadero de Madrid⁹. Es importante destacar, que esta investigación tuvo una primera aproximación a la temática, a través de la producción y gestión de un *proyecto curatorial* que abarcó dos exposiciones sobre la temática de género que se realizaron durante el proceso de estudio de esta tesis. Las exposiciones “*Identidad. Exposiciones de arte con perspectiva de género*” y “*Des-bordes. Arte, cuerpo y violencias*” se realizaron durante el año 2015, la primera en el mes de mayo y la otra en noviembre. Este trabajo dio la certeza de la existencia de esta temática en el arte de la Provincia de Mendoza, un objeto cultural no muy estudiado hasta ese momento que ameritaba esta nueva exploración. Fue así que nos planteamos reducir significativamente la invisibilización de la producción visual sobre género, constatando que una de las paradojas más inquietantes sobre la creación artística en la cultura occidental es la hipervisibilidad de las mujeres como objeto de la representación y su invisibilidad tenaz como sujeto creador.

callejero o arte urbano, manifestándose en contra de las publicidades (advertising - subvertising). En algunos casos, París en el 2003 por ejemplo, artistas fueron arrestados en responsabilidad por actos de arte político que culminaron con destrucción de propiedades. Un típico objetivo a corto plazo para activistas es reclamar espacios públicos, especialmente subvertiendo o destrozando publicidades en el ámbito urbano o sistemas de transportes de ciudad, también podemos encontrar activistas comprometidos en diferentes medios de comunicación como internet y no solo por acciones que podrían ser descritas como hacktivismo. A menudo los actos de artistas podrían ser calificados como parte del largo concepto que encuadra “la sapada cultural”.

⁸Las Guerrilla Girls grupo de mujeres anónimas, de diferentes edades y procedencias étnicas; no sólo artistas sino también curadoras de exposiciones e historiadoras del arte. Ocultaban sus rostros con máscaras de simios inspiradas en el personaje de King Kong, que utilizaban como símbolo de dominio masculino, y en sus intervenciones públicas utilizaban como pseudónimo los nombres de artistas fallecidas como Frida Kahlo, Eva Hesse o Lee Krasner, reivindicando así los logros que aquellas habían conseguido. Eran feministas y su modus operandi consistía en mostrar al público la discriminación que vivían las mujeres artistas, acusando directamente a las instituciones que mantenían tal discriminación. Sus mensajes plagados de ironía, sus declaraciones provocadoras y el misterio que rodeaba su identidad oculta, contribuyeron a atraer la atención y despertar interés hacia el grupo.

⁹<http://espanafascinante.com/en-cuerpo-y-alma-el-arte-hecho-por-mujeres-en-los-siglos-xx-y-xxi/>

Según Andrea Giunta en su libro *Escribir las imágenes. Ensayos sobre el arte argentino y latinoamericano*¹⁰, dice:

¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?”, preguntaba Linda Nochlin en su radical y fundador ensay de 1971... Ella afirmaba que no hubo grandes mujeres artistas, pero no como consecuencia de sus úteros o de sus hormonas, sino de las instituciones sociales y la educación. El futuro, para Nochlin, no radicaba en regodearse en la mediocridad, rescatando talentos ignorados y poco relevantes, sino en revelar las debilidades instituciones e intelectuales en general. Para que existieran artistas mujeres era necesario cambiar el lugar social y cultural de la mujer. Nochlin llamaba a crear nuevas instituciones capaces de generar cambios que dejaran en el pasado estas sobre determinaciones. La postura fue cuestionada¹¹.

Desde la publicación del célebre ensayo de Linda Nochlin titulado en su idioma original como: *Why there have been no great women artists?*¹², se puede afirmar que la escasa presencia de las mujeres dentro de la historia del arte se convirtió en un tema de investigación fecundo, capaz de renovar metodológicamente el campo de la disciplina en la que se inserta. En definitiva, los estudios sobre las mujeres artistas han exigido una empresa compleja: se trata en principio de retomar las trayectorias olvidadas, obliteradas o sub-valuadas, y de emprender actividades de verdadera exploración en los archivos, las colecciones y los museos.

Según Grisela Pollock en su libro *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*¹³ plantea: “No obstante, este esfuerzo no tiene sentido si no va acompañado de una crítica de la historiografía, es decir de la manera en la que la disciplina de la historia del arte selecciona lo que se incluye y lo que se omite, así como las prácticas sociales asociadas a esas elecciones (tales como relatos históricos, discursos, decisiones curatoriales y expositivas, formación de colecciones), que se vinculan con y están atravesados por las diferencias de género”¹⁴.

Podemos reconocer hoy día que los estudios sobre el arte y el género en el campo de la historia, las ciencias sociales y la historia el arte gozan de una gran legitimidad en países como los Estados Unidos, Inglaterra, Australia y, en menor medida, en Francia, países que congregan una vasta producción intelectual sobre el tema y donde existen prácticas

¹⁰ GIUNTA, Andrea. *Escribir las imágenes. Ensayos sobre el arte argentino y latinoamericano*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2011.

¹¹ GIUNTA, Andrea. *Escribir las imágenes. Ensayos sobre el arte argentino y latinoamericano*. Bs. As: Siglo XXI Editores, 2011, p. 14.

¹² NOCHLIN, Linda. *Why have there been no grate women artists*. Nueva York: Publicación de la revista ArtNews, 1971.

¹³ POLLOCK, Griselda. *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. 1º Ed. En español, Bs. As.: Fiordo, 2013

¹⁴ *Ibidem*, Pollock, p. 25.

institucionales que se cimientan sobre esas reflexiones, a la par siguen fomentándolas. No podemos decir lo mismo sobre lo que ocurre en América Latina donde los estudios sobre las mujeres artistas son limitados, resultado de esfuerzos individuales, en tanto que las redes o los grupos de trabajo específicos sobre la cuestión no se han constituido ahí del todo.

Lo mismo sucede en el campo de la práctica artística ante la "invisibilidad" histórica de las mujeres artistas, la primera estrategia consistió en la elaboración de listas de artistas cuya existencia demostraba la igualdad de capacidades entre los sexos y cuya omisión del canon oficial no era azarosa. Reclamaron espacios en museos y academias, denunciaron el androcentrismo en la historia del arte, desmontaron la categoría del genio artista masculino llegando a conformar la historia del arte feminista y la crítica del arte feminista como nuevos campos discursivos, especialmente en Inglaterra y Estados Unidos en los setenta y ochenta; posteriormente lo hará España a partir de los noventa, consolidando la participación de las artistas en la escena cultural en la primera década del siglo XXI.

Hoy en la mayoría de los museos y centros de arte de Europa y Estados Unidos, principalmente, en sus colecciones y en sus exposiciones ya se otorga una mayor visibilidad a la creación de muchos artistas que trabajan la temática de género como así también artistas mujeres y feministas. Situación que difiere mucho de la que se vive actualmente aún en América Latina. Desde el último cuarto del siglo XX, cuando surgió la segunda ola del feminismo y con ella el feminismo radical, se luchó por conseguir visibilidad para las mujeres en y desde diferentes campos.

En ese sentido, esta tesis dedicada a los artistas creadores, mujeres y varones, en el campo de las artes visuales (pintura, escultura, fotografía, instalación, performance), podrá ser una ocasión privilegiada para reunir en un estudio las presencias, ausencias y condiciones de formación y de recepción de las mujeres y varones, artistas/creadores mendocinos y sus trabajos. La propuesta busca hacer converger los estudios de arte y los de género con las teorías post-coloniales, estas últimas como contribuciones decisivas a la "crítica política de los sujetos universales, actores predominantes de los relatos tradicionales de la historia del arte, habitualmente centrados en el mito del artista genio, solitario, transgresor, que supone a un sujeto masculino, blanco y occidental"¹⁵.

Los estudios de género, y puntualmente los feministas, han aportado críticas asertivas a los propósitos sexistas que impregnan las categorías sobre las cuales se fundan las selecciones, los juicios y los valores en la historia del arte canónica. Estos estudios han señalado

¹⁵*Ibidem*, p. 27.

puntualmente la desigualdad institucional en la formación de las artistas mujeres hecho que, según Linda Nochlin históricamente ha condicionado la producción y recepción de sus trayectorias; o incluso han señalado de qué manera los medios artísticos usualmente vistos como femeninos son socialmente devaluados; o incluso apuntado las desigualdades de género presentes en los mitos que alimentan las categorías empleadas por los críticos de arte, incluso aquellas vistas como más estrictamente formales, afirma Griselda Pollock.

En esta tarea, creemos que no basta con añadir el nombre de las artistas a la historia del arte, pues no asegura un cambio de paradigma en la mirada de esa meta-narrativa. También falta incentivar el coleccionismo y revisar las formas de coleccionar; hacer proyectos curatoriales que no incluyan sólo las obras de las artistas mujeres como un criterio curatorial genetal, sino que incluyan la obra de las mujeres y los varones con el fin de dinamizar la visión entre arte, política, sociedad y cultura, obviamente (de) construir la historia desde una perspectiva distinta, el género.

Si bien existe un poco de preocupación en Argentina, y aún Mendoza es un lento devenir, emprendimos esta investigación con la intención de ofrecer algunas aproximaciones para la conformación de un campo intelectual que revise y analice los cruces posibles entre la creación artística y las relaciones de género en la provincia, que en este momento se encuentra dentro de un fuerte contexto de violencia machista.

Al mismo tiempo, el presente documento de tesis, conlleva la consecución de los siguientes objetivos:

- ✓ Establecer el estado de la cuestión, ceñido a un aspecto: *¿Cómo la temática de género se encuentra presente en las Artes Visuales Contemporáneas en la provincia de Mendoza, Argentina?*
- ✓ Conocer las *características de las producciones artísticas de los artistas que trabajan esta temática.*
- ✓ Observar *cómo la perspectiva de género puede ser expresada a través del lenguaje artístico desde lineamientos singulares.*

En consecuencia, desarrollamos una *investigación documental* con un enfoque cualitativo, por un lado, y por otro una *exploración práctica* realizada a través del proyecto curatorial antes mencionado sobre las exposiciones de obras de arte de género y el análisis de las mismas. Esto permite comprender las realidades sociales y humanas a partir de las experiencias de quienes las viven, las construyen y producen, prestando especial atención a lo local, lo cotidiano, lo cultural, que es donde finalmente se revelan las lógicas y los significados de la

experiencia humana. El proceso de la investigación lo desarrollé con carácter exploratorio, en virtud de la escasa producción relacionada con el arte visual y las producciones culturales del país desde una perspectiva de género y con la baja visibilidad que tienen las teorías feministas y de género dentro de la provincia.

La estrategia metodológica utilizada consistió en una revisión *bibliográfica*, de donde se extrajeron, analizaron y relacionaron los conceptos centrales: *Artes Visual Contemporáneo*, *Género*, *Historia del Arte*. Es decir que se concentra en hacer lecturas de obras de arte y producciones visuales que pongan en primer plano la relación entre la imagen y la ideología. La razón de este fenómeno posiblemente está relacionada con la necesidad percibida desde los estudios de género y los feminismos de hacer circular las obras de mujeres artistas y creadoras visuales, que han sido poco difundidas y que no han encontrado un lugar suficientemente representativo en la Historia del Arte y en la polarización del repertorio visual occidental.

También se investigó sobre el antecedente del Arte de Género y el Feminista, de las producciones artísticas realizadas por artistas a nivel internacional y nacional, focalizando puntualmente en aquellos artistas que, en los últimos 10 años, contemplaron la temática de género en la provincia de Mendoza.

En la exploración práctica, se realizó la producción y gestión de un *proyecto curatorial* que abarcó dos exposiciones sobre la temática de género, en las cuales expusieron varios de los artistas que trabajan sobre esta misma temática en Mendoza.

Para el estudio de las producciones contemporáneas sobre la temática de género, se eligió seguir un camino alternativo además del de las tradicionales fuentes documentales –únicamente–, pero igualmente rico, el del *análisis de las distintas producciones artísticas* y las *entrevistas a artistas, curadores, historiadores del arte que trabajen esta temática*. En efecto, este tipo de fenómenos, merece que se le preste una atención especial debido a su amplitud y a la fuerza de su impacto.

Se realizó una exhaustiva observación de las producciones artísticas, siempre dentro del arte visual contemporáneo, relacionando la temática de perspectiva de género de estos creadores con la historia del arte, aplicado fundamentalmente a la provincia de Mendoza. La constitución de los objetos de investigación se basa en la idea de que las significaciones no se definen en cada texto u obra de arte por separado, sino en su puesta en diálogo y su interrelación en el contexto.

En este punto es necesario dejar en claro, que al realizar la lectura de las obras no detallamos qué método puntual utilizamos en cada una, sino simplemente que en algunas obras las

describimos formalmente, otras no damos tantas explicaciones para enfocarnos puntualmente en la subjetividad del artista, y a veces el análisis de la obra queda a un lado, ya que su mensaje es tan claro en la lucha por las problemáticas de género que no es necesario entrar en detalles formales e iconológicos, ya que se ven a simple vista. Por otro lado, es necesario explicar que para llevar adelante el capítulo 3 y 4, que es dónde predominan las producciones artísticas de artistas mendocinos, las lecturas de las obras son todas diferentes y realizadas desde distintas perspectivas para no resultara tedioso ni aburrido al lector.

También en hemos incluido conceptos de Arthur Danto y Andrea Giunta sobre el arte contemporáneo. Es necesario aclarar nuestra elección hacia Andrea Giunta, ya que para nosotros es importante haberla incorporado como marco teórico de esta tesis, ya que es una investigadora argentina sobre arte contemporáneo lo cual nos permite realizar una lectura de las obras desde una mirada latinoamericana. No hay que dejar de tener en cuenta que la labor de las exposiciones desarrolladas fue concebida a partir de artistas de Mendoza, Argentina.

Las herramientas disciplinares escogidas nos permitieron analizar nuestro objeto de estudio y desarrollar una interpretación crítica de las obras y de la bibliografía escogida, con la intención de participar e intervenir en las políticas del sentido, que pusieron en contacto paradigmas históricos, estéticos y hasta éticos.

Analizar las obras de los artistas es un pretexto para comprender el arte como una herramienta didáctica que permita entre otras cosas y en nuestro trabajo de investigación en particular:

- ✓ Poner a circular los discursos de género, feministas y LGTBI en los espacios académicos en que son ignorados, como la historia y teoría del arte y de la imagen en general.
- ✓ Visibilizar la producción de género en el campo artístico y de la imagen.
- ✓ Reflexionar sobre la presencia/ausencia de mujeres y minorías sexuales en la historia y en los contextos académicos del arte.
- ✓ Estimular el pensamiento crítico de los/las investigadores/as, docentes y estudiantes.
- ✓ Promover la reflexión sobre la “generización” de espacios sociales y académicos en relación con la producción, exhibición, comercialización y valoración del arte y de la imagen, tanto de hombres como de mujeres.

DESARROLLO

El presente documento de tesis ha sido organizado con una *Introducción*, que intenta ser un mapa, un recorrido, que particulariza una presentación generalizada de la temática tratada y el modelado de su *Desarrollo*, acompañada de *cinco capítulos* que constituyen una especie de rompecabezas imposible de armar si falta alguna pieza o se desdibujan sus márgenes. De esta manera se pueden comprender mejor los conceptos básicos (género y feminismo), las categorías asociadas a ellos y que se relacionan directamente con el problema de las artes y de la imagen para, finalmente, permitir la implementación práctica del análisis de obras de arte. Como corolario una *Conclusión*, que asumimos esperanzadora y ligada fundamentalmente a nuestra Provincia y sus posibles aportes al ámbito del arte contemporáneo.

El **CAPÍTULO 1** particulariza un Marco Conceptual integrando conceptos claves tales como género, feminismo, LGTBI, minorías sexuales. Busca también poner en conocimiento la situación del Arte Visual Contemporáneo, para luego observar lo que subyace sobre la temática de género, dejando en claro las correspondientes influencias y relaciones entre las producciones, sus artistas y el contexto social en el que se desarrollan.

Los autores elegidos para el tratamiento del arte contemporáneo son Arthur Danto y Andrea Giunta; y para género, Donna Haraway, Cecilia Cangiano, Lindsay Dubois, Joan Scott y Judith Butler. Para comprender el estado de la cuestión respecto al arte a través de la perspectiva de género hemos incorporado a Linda Nochlin, Griselda Pollock y Patricia Mayayo.

El **CAPÍTULO 2** busca establecer cómo ha sido representado el género en el arte contemporáneo, ofreciendo una revisión de las prácticas artísticas desde la óptica del género, y una observación crítica sobre las formas en que el género ha sido representado a través del arte. Al mismo tiempo reconocer las omisiones de la historiografía del arte que han excluido de su relato a una gran cantidad de artistas mujeres provocando la invisibilidad femenina. Los autores elegidos son Patricia Mayayo, Hal Foster, Peggy Phelan, Linda Nochlin, y Andrea Giunta.

El **CAPÍTULO 3** considerando que la perspectiva de género es un tema de suma importancia a tratar y visibilizar, busca realizar un profundo estudio sobre la identidad de género y su manifestación a nivel nacional y provincial. Analizaremos el desarrollo de este tipo de producciones vinculadas al campo artístico en las últimas décadas en la Argentina, para luego profundizar en las exposiciones y producciones de aquellos artistas de Mendoza que tienen una permanencia en la temática de género durante 10 años o menos. Buscamos visibilizar

aquellas muestras que hayan tenido un desarrollo en el tiempo y que hayan colaborado a dar coherencia a esa unidad conceptual.

Los autores elegidos son: María Laura Rosa, Andrea Giunta, Nicolás Bourriaud, Hal Foster, Griselda Pollock y Judith Butler.

El **CAPÍTULO 4** aborda el análisis del trabajo personal desarrollado como curadora de arte, aplicado a la gestión y producción de dos exposiciones dentro de la disciplina de las artes visuales sobre la temática de género realizadas en la provincia de Mendoza durante el año 2015. A partir de ello, también podremos dar cuenta de la observación de las temáticas escogidas para cada una de las muestras y la realización de sus respectivos proyectos curatoriales. Los criterios de selección de los artistas participantes, sus obras, dando cuenta de la existencia o no de un estilo estético determinado, y la relación de su producción en relación con su contexto.

Los autores elegidos son: Andrea Giunta, María Laura Rosa, Judith Butler, Patricia Mayayo y Nicolás Bourriaud.

Por último, el **CAPÍTULO 5** que presenta las Conclusiones, las consideraciones finales del proceso de investigación y sus resultados, las cuales dan un cierre propositivo, una manera de encontrar en el análisis y la realidad el papel de los curadores de arte, de las exposiciones en la historia del arte y principalmente del papel del género en el arte contemporáneo en Mendoza.

Con el fin de ilustrar adecuadamente los temas desarrollados, incluimos a lo largo del trabajo algunos contenidos como Anexos que puede ser de utilidad tanto para la lectura de las exposiciones como para motivar y facilitar las actividades relacionadas con mujeres artistas e historia del arte/de la imagen.

Dado que la investigación está diseñada desde una perspectiva de género, la reflexividad es un componente fundamental y constante dentro de cada parte del proceso; es decir, un permanente examen de cómo los valores y acciones propios configuran la recogida e interpretación de los datos, y de cómo me veo afectada por las circunstancias y eventos que acontecen en el proceso. Mientras profundicé en mis objetivos de investigación, también progresé en el aprendizaje sobre mí misma.

Por otra parte, dado el carácter documental de este trabajo, la selección bibliográfica estuvo orientada por la recuperación de autoras/es abiertamente feministas o cuyas reflexiones están ancladas en los estudios de género y en las minorías sexuales. Es evidente que cada una de las categorías que abordo han sido desarrolladas desde otras perspectivas, pero en consecuencia

con los objetivos planteados, los contenidos que presento en los 5 capítulos de este documento se limitan a referenciar una bibliografía de género.

Por último, considero necesario señalar que nuestras reflexiones no sólo se han limitado a las teorías de género en relación con las mujeres, sino también a la influencia de las teorías *queer*¹⁶ y sobre masculinidades, aunque no me refiera explícita y ampliamente a ellas.

¹⁶*Queer* es un término global (en inglés) para designar a quienes no son heterosexuales o de género binario. En el contexto de la identidad política occidental, la gente que se identifica como *queer* suele buscar situarse aparte del discurso, la ideología y el estilo de vida que tipifican las grandes corrientes en las comunidades LGBT – lesbianas, gays, bisexuales y transexuales –, que consideran opresivas o con tendencia a la asimilación.

CAPÍTULO 1

MARCO CONCEPTUAL

1.1. SOBRE LOS VÍNCULOS ENTRE GÉNERO, FEMINISMO Y COMUNIDADES LGTBI. CONCEPTOS FUNDAMENTALES

1.1.1. La perspectiva de género

En los últimos años, en distintos lugares y espacios, el término género se ha escuchado y utilizado de las formas más diversas posibles. Género como sinónimo de mujer, fémina o hembra, pero en realidad no ha sido definido críticamente. Tampoco se ha tenido en cuenta que el término género emerge de la gramática para atribuir un sustantivo, es decir la característica de lo femenino o de lo masculino.

Este término es incorporado en las Ciencias Sociales aproximadamente a mediados de los años '80 por la Academia Norteamericana. Los planteamientos teóricos de las feministas del Norte, toman el término género, como una manera de referirse al carácter social que tiene la forma en que se organizan las relaciones entre los géneros.

Es decir, nosotros mujeres y varones, venimos a este mundo en cuerpos sexuados, ya sea como varón o como mujer, y sobre esas diferencias sexuales que existen de manera material sobre nuestros cuerpos, se montan socialmente una serie de significaciones y de roles, lo cual implica una jerarquía entre varones y mujeres. Es decir que esas significaciones no son injustificadas, sino que involucran lugares subalternos para las mujeres.

Es por eso que hemos elegido a Joan W. Scott, ya que busca demostrar el carácter social de la organización en las relaciones entre los géneros. Al ser una categoría social impuesta sobre los cuerpos sexuados, la autora propone distinguir entre sexo, género y sexualidad.

El sexo lo distingue cómo esa materialidad, esa diferencia anclada al cuerpo, que tiene que ver con las características que tenemos los varones o las mujeres. Por otro lado, considera el género como esa serie de significaciones sociales montadas sobre esos cuerpos sexuados. Manifiesta que la sexualidad se construye por el modo en que decidimos relacionarnos sexualmente, es decir varón y mujer, mujer con mujer, varón con varón. Hay que tener en cuenta que distinguir estas tres cuestiones implicaba tener una perspectiva absolutamente diferente en los años '80.

Partiendo desde lo básico, el objetivo del concepto de “género”, era identificar el constructo social que envolvía a cada sexo, diferenciando ambos conceptos: el *sexo correspondería a lo genital (vagina/pene)* y el *género a la construcción social impuesta a partir del sexo (femenino/masculino)*.

Es decir, que, al hablar de género, lo entendemos como una categoría relacional, que determina a un individuo una posición frente a otros sujetos, entidades e instituciones, dentro del contexto social de unas representaciones preexistentes, instauradas en la oposición de dos sexos biológicos en los que se catalogan los cuerpos de los individuos, que se denomina “sistema sexo/género”.

En este sistema, el género denota las representaciones de las diferencias, las desigualdades y las discrepancias en la vida “real” de los sujetos, ya que otorga un significado distinto a los sujetos según se representen o sean representados como hombre o mujer, como hembra o macho.

Estas representaciones se han erigido a lo largo de la historia y se continúan construyendo hasta el día de hoy, en toda la sociedad. Es por ello necesario, repensar la importancia sobre los significados y connotaciones que le otorgamos al género, ya que afectan directamente el contexto y las relaciones de los sujetos. Un instrumento válido para este propósito es la perspectiva de género.

La misma, sostiene que las identidades y atributos de las mujeres y varones no devienen, solamente desde lo biológico, sino que son en gran medida –o totalmente, según las posiciones-, construcciones culturales. “Las asignaciones de atributos y conductas a los individuos según su pertenencia a un sexo biológico son construcciones históricas y culturales que se naturalizan y se reproducen de generación en generación”¹⁷.

La perspectiva de género propone un marco de exploración que logra identificar y encaminar la exclusión de las discriminaciones y desigualdades que cualquier ser humano, pero fundamentalmente las mujeres, puedan sufrir en razón de su sexo, su orientación sexual, su raza, su etnia, su clase social o su religión.

De esta manera, para lidiar con los prejuicios de manera más eficaz, la perspectiva de género propone comprender de manera clara el papel femenino o masculino en relación con los caracteres culturales. Las diferencias de los géneros, de clases o de etnias, predisponen a la sociedad en términos desiguales y jerárquicos, y esto se observa tanto en las instituciones que

¹⁷GIL LOZANO F. y otros. (2000). *Historia de las mujeres*. Buenos Aires: Colonia y siglo XIX. 2000, p. 11.

se imponen por medio de las relaciones de poder, como en otros ámbitos que excluyen a la mujer, ya sea en prácticas sociales, políticas o de producción.

Según Judith Butler, en su libro *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*¹⁸ expone lo siguiente:

Aclarar que tras el discurso sobre el género se esconden permanentemente las presuposiciones raciales de maneras que es necesario explicitar, y que la raza y el género no deberían ser tratados como simples analogías. Por consiguiente, la pregunta que hay que plantear no es si la teoría de la performatividad puede trasladarse a la raza, sino qué le ocurre a dicha teoría cuando trata de lidiar con la raza. Considero que ninguna de las explicaciones de la construcción servirá, y que estas categorías siempre actúan como fondo la una de la otra y se articulan de forma más enérgica recurriendo la una a la otra. Así, la sexualización de las normas de género raciales se puede interpretar bajo distintas ópticas a la vez, y el análisis permitirá distinguir con total claridad los límites del género en su carácter de categoría de análisis exclusiva¹⁹.

Adherir a esta concepción de género implica una re-significación de las prácticas, las teorías y las auto-representaciones, que según Dora Barrancos²⁰, “al investigar sobre mujeres, no se debe presuponer ningún atributo previo a su construcción cultural, ya que los cuerpos no existen fuera de su construcción cultural y social que le otorga sentido y los inscribe en la diferencia sexual”²¹. La elección de este aspecto para el ejercicio de interpretación, análisis y crítica de las producciones visuales se argumenta en la posibilidad de observar cuales son las normas, símbolos o construcciones culturales que determinan lo que es propio del hombre y por otro lado lo que es de las mujeres.

Dentro de la rama de las Ciencias Sociales, previo a los estudios de género, existían las investigaciones de mujeres. Principalmente historiadoras, entre ellas la recién nombrada, Joan Scott. Ellas empezaron a preguntarse en qué lugar de la historia nos encontramos las mujeres. Es decir, dónde se situaban las mujeres, por ejemplo, en la historia de las batallas, en la historia intelectual, en los distintos campos de la ciencia. El interrogante más complejo, resultaba de la pregunta de porqué no estaban presentes las mujeres en determinados acontecimientos, y cuando lo estaban, porqué quedaban invisibilizadas.

¹⁸BUTLER, Judith. *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*. España: Ediciones Paidós Ibérica, 2007.

¹⁹*Ibidem*, p. 18-19.

²⁰ Dora Barrancos es socióloga y doctora en Historia (UNICAMP, Brasil), es investigadora principal del CONICET y profesora consulta de la Universidad de Buenos Aires, Argentina. Dirige el Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA y ejerce la Secretaría de Posgrado de la Universidad Nacional de Quilmes, Argentina. Posee una obra numerosa dedicada a la historia social y cultural, especialmente a la historiografía de género y de las mujeres; entre sus libros se encuentran *Inclusión/Exclusión. Historia con mujeres* (2002), *Mujeres en la sociedad argentina. Una historia de cinco siglos* (2007), *Mujeres, entre la casa y la plaza* (2008), y ha integrado la coordinación de la *Historia de las mujeres en España y América Latina*, vol. III y IV.

²¹ BARRANCOS, Dora. *Mujeres, entre la casa y la plaza*. Buenos Aires: Sudamericana, 2008, p. 13.

Scott pone énfasis en la inserción de las mujeres como sujetos de estudio de las disciplinas científicas, en especial dentro de la Historia, y observa cómo a través de esto llega a una modificación y cambio de comprensión sobre el significado de ser mujer dentro de las distintas disciplinas y de estudios de género en su desarrollo. Es por eso que propone una enunciación de género que incorpore la historia de las mujeres, analiza la evolución del género dentro de las corrientes feministas más importante y concluye en observar el concepto de género como un proceso, y no como una expresión estancada.

En palabras de Scott: “Quienes quisieran codificar los significados de las palabras librarían una batalla perdida, porque las palabras, como las ideas y las cosas que están destinadas a significar, tienen historia”²².

Pero en la lectura se señala una primera problemática, que la Historia ha escapado del estudio de las mujeres. Ha descrito los entramados sociales a través del tiempo sin mencionar coherentemente a las mujeres y sólo dándoles un lugar esporádico, indicando apenas la aparición de algunas mujeres en los mayores movimientos sociales, pero contando los hechos siempre desde una perspectiva masculina, lo que ha dado un sesgo a la Historia como disciplina.

Con el afán de rescatar lo que de ellas considera valioso, la autora hace una revisión de las que considera las principales corrientes feministas que a su ver son: la que intenta explicar los orígenes del patriarcado, la socialista feminista y la del psicoanálisis. Reconoce la importancia de cada una en el estudio de las cuestiones de género, así como en los avances ganados por los derechos de las mujeres, pero critica cada una de estas corrientes en lo que considera sus limitaciones.

Sin desechar los avances de todas estas corrientes, la autora señala su inflexibilidad e invariabilidad histórica y propone continuar los estudios de género sometiendo “continuamente nuestras categorías a crítica y nuestros análisis a la autocrítica”²³. Propone un nuevo paradigma que tome en cuenta la complejidad de las relaciones de género, que asuma que lo más probable es que las dinámicas de género de las sociedades seas tan complejas que podría ser que escape de nuestra capacidad de entendimiento.

Para Scott: "Necesitamos examinar atentamente nuestros métodos de análisis, clarificar nuestras hipótesis de trabajo y explicar cómo creemos que tienen lugar los cambios. En lugar de buscar orígenes sencillos, debemos concebir procesos tan interrelacionados que no puedan

²² SCOTT, Joan W. *El género una categoría útil para el análisis histórico dentro de Historia y género*. En: *Las mujeres en la Europa Moderna y Contemporánea*. Edición a cargo de JAMES S. AMELANG y MARY NASH. España: Edicions Alfons El Magnanim, 1990, p. 57.

²³ *Ibidem*, p. 68.

deshacerse sus nudos²⁴". Retoma la metodología constructivista al afirmar "... son los procesos lo que debemos tener en cuenta continuamente. Debemos preguntarnos con mayor frecuencia cómo sucedieron las cosas para descubrir por qué sucedieron"²⁵.

En consecuencia, de esta perspectiva, la historia de las mujeres lo que hacía de alguna manera, era perpetuar esta entelequia de la mujer como algo alejado, y no en relación con los varones. Esto trascendía en forma limitada para construir la relación de género.

Realizar estudios sólo de lo que hacían las mujeres en la Edad Media o el Renacimiento, o por ejemplo observar lo que sucedió con las mujeres al momento de tener acceso a los derechos civiles, resultaba insuficiente para observar dónde se construye la relación de género y en qué lugar se distribuye el poder. Y justamente, es en el vínculo dónde se construye, es decir que, si los estudios de mujeres estudiaban solamente a las mujeres, los estudios de género investigaban sobre la relación de las mujeres con los varones.

"El género es una categoría de análisis, que colaboró a la construcción simbólica del conjunto de tributos socioculturales asignado a las personas a partir del sexo, convirtiendo esa diferencia sexual en una desigualdad social"²⁶, define Scott, lo cual nos da la pauta para comprender cómo esa diferencia sexual se transformaba en desigualdad.

Otro de los conceptos primordiales sobre la noción de género insiste en que el lugar de las mujeres en la sociedad, no es producto de las actividades que ellas realizan, sino más bien del significado que esas actividades adquieren en la vida social. Podríamos decir, que no tiene importancia lo que una mujer haga ni lo que ella sea, "sino más bien la significación a esa conducta que se le otorgue a esa conducta"²⁷.

No hay que dejar de tener en cuenta, que el término género surge como un rechazo al determinismo biológico. El caso de ser mujer posee una línea de mandatos determinados por lo que la naturaleza otorga. Para expresarlo en otros términos, desde la mirada de Simone de Beauvoir²⁸: "... la concepción de que no existe destino biológico femenino"²⁹.

²⁴*Ibidem*, p.70.

²⁵*Ibidem*, p.72.

²⁶Op. Cit. Scott

²⁷Op. Cit. Scott

²⁸ Simone de BEAUVOIR (1908-1986): Pensadora y novelista francesa, representante del movimiento existencialista ateo y figura importante en la reivindicación de los derechos de la mujer. Se graduó en filosofía y hasta 1943 se dedicó a la docencia en los liceos de Marsella, Ruan y París. Su primera obra fue la novela *La invitada* (1943), a la que siguió *La sangre de los otros* (1944) y el ensayo *Pyrrhus y Cineas* (1944). Participó intensamente en los debates ideológicos de la época, atacó con dureza a la derecha francesa, y asumió el papel de intelectual comprometida. En sus textos literarios revisó los conceptos de historia y personaje e incorporó, desde la óptica existencialista, los temas de "libertad", "situación" y "compromiso". Su libro *El segundo sexo* (1949) significó un punto de partida teórico para distintos grupos feministas, y se convirtió en una obra clásica del pensamiento contemporáneo.

²⁹BEAUVOIR, Simone. *El segundo sexo*. Buenos Aires: De bolsillo. 2010.

El concepto de género surge del rechazo a que la biología determine un destino. El hecho de que una mujer haya nacido con determinadas características físicas o sexuales, no significa que deba dedicar toda su vida —solamente— a ser madre, criar hijos, o estar al servicio de una familia. También puede manifestarse y desarrollarse en cualquier otro tipo de actividades.

Esa subalternidad manifestada, no está puntualmente basada en la biología. En estos últimos años puede resultarnos un poco extraño. Pero si tan sólo pensamos en la generación de nuestras madres y abuelas, estos mandatos gozaban de real pregnancia en nuestra sociedad. Es importante contemplar, que ni siquiera las hormonas, ni la capacidad para ser madres, ni el hecho de tener pechos o una determinada forma en el cuerpo, justifique que se subalternice socialmente a las mujeres.

Es por ello que la noción de género tiene el propósito de rechazar que existe un determinismo biológico que pueda justificar la inferioridad de las mujeres. Es decir, niega el determinismo biológico, que argumenta la inferioridad, traducido en ese supuesto servilismo que las mujeres poseen.

La noción de género insiste con el aspecto relacional, teniendo en cuenta que los vínculos de poder y los roles sociales, se determinan en la relación entre varones y mujeres. No hay que dejar de tener en cuenta que se habla de varones y mujeres, ya que de esta manera los categoriza Scott, a principios de los años '80.

Teniendo en cuenta que a los autores hay que entenderlos en el contexto en el cual producen, en el caso de Juan W. Scott, lo que enunciaba en ese momento, era considerado valiente y revolucionario para la Academia Norteamericana.

Luego en los años '90, surgen los estudios LGBTI y los *Queer*, que incluso nos permitió pensar la categoría de género desde otra perspectiva, ya que estos estudios e investigaciones criticaban el binarismo de la palabra, al hablar solamente en términos de varones y mujeres.

La misión propuesta por la Academia Norteamericana, específicamente tomando el campo de la historia, afirmaba que el saber de las mujeres transformaría los paradigmas de la disciplina. Dicho en otras palabras, cuantamás cantidad de mujeres historiadoras se dedicasen a escribir la historia, más posibilidades existirían de transformaresos relatos.

Teniendo en cuenta esto, es importante destacar que la noción de género surge también por aquellas personas que se preocupaban por contar una historia que incluyera a “los” y a “las” oprimidas. En estos últimos años se ha hablado demasiado sobre este tema, y si uno presta atención al leer la historia oficial, observaremos que su discurso siempre contará la historia de quiénes ganan las importantes batallas, las grandiosas epopeyas, la historia de los

hombres que escribieron las obras literarias más relevantes, de aquellos hombres que construyeron puentes, que viajaron al espacio, que crearon irrepetibles obras de arte. Resumiendo, la historia que se relata es la historia de los que han dominado las determinadas sociedades y de quiénes han tenido el poder. Es en esa historia, en dónde las grandes ausentes son las mujeres, sin dejar de tener en cuenta que pueden serlo también las personas de otra raza, otra etnia u otra religión.

En los últimos años ha habido un gran crecimiento y un interés especial por recuperar la memoria de las historias de los subalternos, sin ir más lejos el filósofo Antonio Gramsci³⁰, buscó rescatar también la historia de los de abajo, tradición compleja de construir por la poca cantidad de fuentes existentes.

Teniendo en cuenta estos conceptos, resulta de gran interés en esta tesis, llevar adelante el ejercicio de estudiar a Joan W. Scotty así pensar en la Historia del Arte y en las producciones artísticas, para luego focalizar puntualmente en nuestro contexto de estudio, la provincia de Mendoza. Es necesario comprender, que el lugar de las mujeres en el arte ha sido un lugar subalterno, como también lo ha sido en todas las demás disciplinas artísticas, en el campo intelectual y en la producción de cultura en general. Nuestro interés radica en la posibilidad de aplicar y pensar este concepto de la misma manera en cuanto al campo de la producción artística.

Nos preguntamos: *¿Es realmente distinto un arte producido por mujeres? ¿Tiene sexuación la producción artística? ¿Se traslada la sexualidad de las personas a una obra de arte?*

Damos por hecho, y esto lo veremos en unos capítulos más adelante, que ha habido mujeres a través de toda la historia del arte que han pintado, esculpido o escrito. Sin embargo, es demasiado complicado rastrear esas huellas por falta de documentación, ya sea porque los historiadores no escriben sobre ese tema, o simplemente este tipo de contenidos no tiene lugar en los libros y en los diarios. Es en este sentido en dónde ingresan las mujeres en la historia, en esta tendencia dentro de la historiografía que intenta incluir a los oprimidos, a los de abajo, a los sectores subalternizados. Es allí donde también entran las mujeres en la historia.

Pensemos que la noción de género implicó cierta aceptación en los años '80 en la Academia Norteamericana. Es en ese momento cuando se deja de pensar en las palabras feminismo y mujer como a una mala palabra o como algo mal visto, se abandona la noción de que el

³⁰ Antonio Gramsci (1891-1937) fue un filósofo, teórico marxista, político y periodista italiano. Escribió sobre teoría política, sociología, antropología y lingüística. Fue uno de los fundadores del Partido Comunista Italiano, encarcelado bajo el régimen fascista de Benito Mussolini.

feminismo es lo contrario al machismo, y que única lucha es destruir a los varones y arrebatárles el poder.

Con el termino género, pareciera que se dotara a la problemática de cierta cientificidad, y de alguna manera se le quitara esa sentencia política que tiene la palabra feminismo, tan resistida y rechazada. Dentro de la tendencia academicista, científicista, objetiva, desligada de la política, que cree que es posible un saber neutro y objetivo, se veía con muy malos ojos que existieran estudios feministas o disertaciones de mujeres.

Es por eso que, con este nuevo término, con este eufemismo, es como realmente consiguen penetrar estos temas en la Academia y como consecuencia al relato de la historia y a la investigación científica. Al sonar más neutral, más objetiva y apolítica la palabra género, pareciera que todo se convierte en posible, ya que plantea menos amenazas que otros términos.

La definición de género posee dos preposiciones relevantes. En primer lugar, concibe que el género es un elemento constitutivo de las relaciones sociales basadas en las diferencias de los sexos. En segundo lugar, considera que es una forma primaria de significar las relaciones de poder. En palabras de Scott: “Toda relación de poder se encuentra significada en primer lugar por relaciones de género”³¹.

Esta autora, destaca que esta noción comprende varios elementos que están interrelacionados, y que existen distintos niveles en los que se da ésta definición. En primera medida y dentro de lo que podríamos decir un máximo nivel de abstracción, menciona aquellos símbolos sociales que se encuentran disponibles culturalmente, siendo múltiples representaciones las cuáles algunas veces son contradictorias. Es necesario aclarar que son formas que a veces no se ponen en palabras, pero existen en nuestra cultura, y tienen un nivel de abstracción bastante alto.

Pareciera que las mujeres sólo tienen dos posibilidades, de ser *Eva*, o ser *María*. Probablemente esto posee sus distintos matices, pero en líneas generales, la cultura occidental está cimentada en éstos símbolos disponibles culturalmente: como la pureza de la virgen María o mitos de oscuridad y corrupción de las mujeres, la *puta* y la *santa*.

Es decir, en una mujer que debe ser buena, sumisa, y estar en la casa para cuidar a sus hijos; y en otra mujer que puede otorgar placer sexual al hombre a partir de una postura enteramente patriarcal. Pensemos en la cantidad de relatos que vehiculizan estos conceptos normativos,

³¹Op.Cit. Scott.

estos símbolos disponibles culturalmente. Puntualmente, puede estar tomado de la Biblia, pero existen cantidad de relatos infantiles, novelas y cuentos que toman este simbolismo.

El segundo punto que tiene en cuenta Scott, es aquel que trata sobre los conceptos normativos que tienen por objeto reglar y ordenar la realidad. Estos son los que definen los significados expresados en las doctrinas (religiosa, educativa, científica, legal o política) y que producen significados binarios y contrapuestos. Podríamos decir que genera ese doble significado, de la misma manera que con los símbolos culturales, pero en este caso los conceptos normativos logran tomar cantidad de fuerza. Un ejemplo cotidiano, es cuando al decir la palabra mujer se la relaciona directamente con una gran cantidad de sinónimos como pueden ser: madre, frágil, intuitiva, débil, tonta, maternal, sentimentalista, emotiva, dramática, histérica, entre otros.

La tercera característica podríamos decir que engloba aspectos prácticos de la sociedad e incluye los sistemas de parentesco (la constitución de la familia, la cual cambia de un momento histórico a otro e incluso de una cultura a otra), la economía y la política. El último aspecto es la identidad subjetiva, con lo cual Scott propone como eje de estudio el tratar de echar luz a la manera de relacionarse de estos cuatro aspectos. Sugiere que el género para una sociedad influye en las estructuras de poder de las mismas, desde la familia hasta las superestructuras, y en un sentido inverso que las relaciones de poder de una sociedad influyen en lo que simboliza el ser hombre o mujer.

No podemos dejar de tener en cuenta el tema de las Instituciones Sociales. Es decir, las escuelas, las universidades, la iglesia, los medios oficiales de comunicación, que en su complejo accionar producen desigualdad de género, y encarna conceptos erróneos logrando apropiarse de ellos. Es el claro ejemplo de que las nenas deben vestirse de color rosado y jugar con muñecas, y los varones juegan al *football* y se visten de celeste. Por supuesto que todos estos conceptos binarios y estos estereotipos, con el tiempo y principalmente en los últimos años se han ido debilitando, y de manera muy fuerte en aquellas instituciones que ciertas veces se resisten a las transformaciones. Es necesario también tener en cuenta, que la noción de género se encarna en la identidad subjetiva, es decir en cómo se constituyen subjetivamente las personas.

Para cerrar la autora propone tratar de resolver las interrogantes sobre cuál es la influencia de las relaciones de género en el devenir político de las sociedades, más aún, cuáles son las relaciones entre las estructuras de poder político y económico y las relaciones de género, y atacar estos temas teniendo en cuenta siempre la dinámica cambiante de los mismos.

1.1.2. La importancia del feminismo

En este apartado veremos también la cultura básicamente occidental, desde donde surge este concepto de feminismo, cómo se va articulando, cuáles serían los primeros movimientos feministas y qué tipificaciones generales podríamos establecer para el feminismo en general o un solo un feminismo. Es decir, tiene que ver con distintas posiciones que guardan una base común, por supuesto que han ido cambiando a través de la historia y que también ha tenido distintos matices en las regiones.

En principio el concepto feminismo, surge como de una manera despectiva, ya que la primera vez que se usa es en una tesis de medicina en la que se describían los síntomas de la gente que padecía tuberculosis y se describía como que se adelgazaba el cuerpo, la piel se ponía más pálida. Es así que para describir todas estas características físicas se hablaba de que los cuerpos se ponían feministas, es decir tenía un problema de feminismo aquel hombre que estaba padeciendo de tuberculosis. Esto es bastante complejo, parte asociado a una enfermedad, o sea, casi podríamos preguntar *¿Es decir que ser mujer es una enfermedad? ¿El tener ciertas características físicas, ya es algo malo en relación al cuerpo del hombre?*

Este concepto de feminismo después es recuperado por Alejandro Dumas³², quién en una crítica denominó *feministas* a los hombres que simpatizaban con la propuesta del derecho a voto de las mujeres. Consideramos que acá se continúa con esa mirada despectiva, es decir estos feministas que quieren que sus mujeres de largos cabellos voten.

A finales del siglo XIX se empiezan a consolidar los movimientos feministas de manera muy fuerte. Hubertine Auclert³³ editora del periódico *Droit des femmes*³⁴, que posteriormente será un centro de difusión de todas las ideas que trataban sobre los derechos de la mujer, publica el discurso que en su momento no se le había permitido dar durante un encuentro, en el que señala todas las razones por las que las mujeres francesas deberían poder votar (nueve

³² Alejandro Dumas: (París, 1824 - Marly-le-Roi, 1895) Escritor francés, hijo natural del también escritor Alexandre Dumas. Tras viajar por España y África, obtuvo su primer éxito con *La dama de las camelias* (1848), obra en la que realizó una aguda observación de las costumbres y de los problemas sociales de su tiempo.

³³ Hubertine Auclert, (Tilly, municipio de Sant-Priest-en-Murat (Allier), 10 de abril de 1848-París, 8 de abril de 1914) fue una periodista, pionera del movimiento feminista y la primera sufragista en Francia. Imitando los métodos de las "suffragettes" inglesas Auclert practicó la provocación y la desobediencia civil: huelga de impuestos, rechazo del censo, inscripción en las listas electorales, etc. Fue la primera en utilizar el término "feminismo"-en 1882- en el contexto en que se utiliza actualmente definido como la lucha para mejorar la situación de las mujeres. También reclamó el uso en femenino de palabras como testigo, abogado, elector, diputado, etc.

³⁴ *Droit des femmes*: (en español: El Derecho de las mujeres) es un semanario feminista francés publicado de 1869 a 1891. Creado y editado por el periodista Léon Richer, fue apoyado financieramente en su inicio por la escritora feminista Maria Deraismes. El periódico defendió numerosas causas sobre los derechos de las mujeres pero no apostó por el sufragio femenino. Fue uno de los periódicos más longevos sobre este tema en el siglo XIX.

millones de mujeres francesa). Ella participa junto a León Richier³⁵ de lo que será el *Primer Congreso Feminista Internacional*³⁶ que se celebra en París en el año 1878.

Se puede observar a lo largo de la historia europea, en todos los movimientos que se hicieron por la lucha del voto, que, si bien en la conciencia de esto se entretejió mucho tiempo antes, las grandes banderas tardaron mucho tiempo en anclarse justamente por las presiones políticas que las fueron impidiendo.

Desde la Revolución Francesa fueron cantidades de mujeres las que solicitaban sus derechos. En países de Latinoamérica, por ejemplo, en Argentina, recién en 1947 se tendrá el Derecho al voto femenino, en Chile en 1934, en México también en el año 1947, en Uruguay en 1927. En Europa, por ejemplo, en Francia recién en 1944, en España en 1931 y en Andorra recién para el año 1970. Lo peor aún, es el caso de los Emiratos Árabes, que recién en el 2006 la mujer pudo acceder al voto. El derecho al voto fue el primer paso para atender a otras leyes y derechos de la mujer. Por ejemplo, el derecho a la instrucción, ya que estudiar era un lujo solamente para las mujeres acomodadas, incluso a ellas les costaba entrar a los estudios superiores.

El concepto de feminismo, el cuál surge como proposición de acción política que incide, claramente en las realidades cotidianas, sirviendo de vínculo para articular en la acción, la perspectiva a través de la cual nos relacionamos con el arte y las producciones visuales, pero también con cada uno de las esferas de la vida.

La significación feminismo, se refiere a los movimientos de liberación de la mujer, que históricamente produjeron diversas proyecciones, generando pensamientos, acciones, teoría y práctica. El feminismo propugna un cambio profundo en las relaciones sociales, que conduzca a la liberación de la mujer al eliminar las jerarquías y las desigualdades entre los sexos. Pretende transformar las relaciones basadas en la asimetría y la opresión sexual, mediante una acción movilizadora que implica una profunda revolución social y cultural.

³⁵León Richier: (Orne, 1824 - 25 de junio de 1911) fue un periodista, masón, librepensador y feminista francés. Colaboró estrechamente con Maria Deraismes durante los inicios del movimiento feminista en París. Editó *Le droit des femmes* (Derechos de las mujeres). Fue el fundador de la *Ligue française pour le droit des femmes* (Liga francesa por el derecho de las mujeres), una de las principales organizaciones en Francia de los años 1880. Defensor de un feminismo republicano y reformista quiso fijar la estrategia del movimiento, un papel que algunas mujeres consideran excesivo.

Aunque defensor de los derechos de las mujeres no apoyó de facto el sufragio femenino.

³⁶ Como movimiento militante, el feminismo se articula desde 1878, a partir del Congreso Feminista Internacional celebrado en París y de la conferencia reunida en Washington diez años más tarde, de la que nacieron el Consejo Internacional de las Mujeres, la Federación de Consejos Nacionales y las uniones femeninas de varios países. Los estatutos del Consejo Internacional fueron redactados en 1893 en la reunión de Chicago.

Ser feminista implica una convicción y un compromiso personal, que no necesariamente se involucra en la militancia, aunque si posee un mecanismo político innegable. Ese compromiso moral debe encuadrarse en el conocimiento de que los sujetos sociales y las relaciones que establecen entre ellos están limitados por las representaciones culturales y el lenguaje. El feminismo no es un dogma ni una teoría homogénea, sino una manera de considerar el mundo teniendo en cuenta la preponderancia de las relaciones de género dentro de una realidad social y cultural.

Dentro del feminismo existen tipificaciones generales. Existe una Primera Ola, una Segunda Ola, y la Tercera Ola del feminismo. Es necesario entender que estas tipificaciones son generales, por lo tanto, no significa que estrictamente así. Son tipificaciones que se han hecho en general, con lo cual podemos estar de acuerdo en algunas de ellas o no. Estas tipificaciones también cambian de acuerdo a los contextos. No es lo mismo el feminismo en Latinoamérica que el feminismo en África, o en Estados Unidos, es decir que sus evoluciones son muy distintas.

Al hablar desde la cultura occidental, podemos decir que la Primera Ola se concentró en el derecho al sufragio y a la educación. Primera Ola corresponde al movimiento sufragista, principalmente en Estados Unidos, aunque también suele denominarse así al “primer feminismo” en cada país marcado por la lucha por el voto de la mujer.

La Segunda Ola, es el Movimiento de liberación de la Mujer de comienzos de los años ´60 hasta los años ´90, centrado puntualmente en la sexualidad femenina, el derecho al aborto, el derecho a la reproducción y el acceso al trabajo. La Segunda Ola corresponde a lo que popularmente se entiende por feminismo, inaugurado por la publicación de *El Segundo Sexo* de Simone de Beauvoir, e impulsado por la liberación sexual que supuso la masificación de la píldora anticonceptiva; nos referimos a la instalación definitiva de una lucha por la igualdad entre hombres y mujeres bajo la consigna de la liberación de la mujer.

En palabras de Hal Foster:

Hay razones particulares por las que, en la Norteamérica de finales de los setenta, el arte posmoderno se vio en términos de una textualidad alegórica. Tampoco entonces se desarrollaron bien otros modelos apropiados a prácticas afines, como el análisis del signo artístico en las obras críticas de las instituciones y el cuestionamiento de su sujeto falocéntrico en el arte feminista. Concretamente, el arte feminista psicoanalítico que surgió en Gran Bretaña a mediados los años setenta fue un punto ciego. Aquí ya no se daba – o ya no era apoyada – de mismo modo la conjunción de movimientos políticos y teóricos (por

ejemplo, el feminismo, la teoría del cine, Lacan, Althusser) que propiciaron artistas como Mary Kelly y Victor Burgin³⁷.

La Tercera Ola, como veíamos empieza mucho antes. Comienza con aquellas primeras artistas que se travestían, con las preguntas que hacía Simone de Beauvoir, y empieza a cuajar de manera más sistemática a partir de los años ´80, es decir cuando se cuestiona el propio concepto de género vinculado a la sexualidad, y también la estructura económica y política, que relatamos en párrafos anteriores. En concreto, la Tercera Ola, se suele identificar desde la década de los noventa a la actualidad. No es posible hablar de un feminismo característico del período, debido a la gran cantidad de debates ante los problemas del género en el contexto actual. Se suele hablar de los feminismos, o identificar la corriente del feminismo al que se hace referencia, por ejemplo: feminismo libertario, ecofeminismo, feminismo de la diferencia, entre otros. Se habla de diversidades y de un concepto de género antes que de sexo. Se ve vinculada a la unión de las teorías *queer* y feminista.

Como manifestamos anteriormente, no existe un solo feminismo sino muchos feminismos, y no existen formas correctas o incorrectas de ser feminista. De este modo, es importante remarcar que las definiciones de feminismo pueden ser diversas y extensas, sin embargo, todas ellas apuntan a un compromiso que reconoce ejercicios de poder y la necesidad de una mirada crítica sobre ellos.

Teniendo en cuenta esto, no debemos olvidar que desde los años ´80 los feminismos han estado combinados por reflexiones fundamentales ligadas a los estudios de género, la orientación sexual, la raza, la etnia, y el lugar de procedencia. Reflexiones que se han convertido en categorías fundamentales, elaboradas por distintas mujeres desde la propia experiencia de subalternización.

A fines de los años ´80, dentro de lo que se denominó el feminismo negro, se desarrolló el concepto de *interseccionalidad*³⁸, para describir la cantidad de dominaciones y opresiones que sufren las personas, principalmente las mujeres. No olvidemos que los primeros discursos feministas, sólo contemplaban a las mujeres “*blancas*”. Esta noción permitió entender como la clase social, la sexualidad y la raza trabajan en conjunto con el género como ejes de

³⁷ Hal Foster: *El retorno de lo real: La vanguardia a finales de siglo*. Ediciones Akal S.A., Madrid, 2001, p. 93, 94.

³⁸ La interseccionalidad es un término acuñado en el año 1989 por la activista Kimberlé Crenshaw. Se lo considera como el estudio de las identidades sociales solapadas y sus respectivos sistemas de opresión, dominación o discriminación. La teoría examina cómo varias categorías biológicas, sociales y culturales como el género, la etnia, la raza, la clase, la discapacidad, la orientación sexual, la religión, la casta, la edad, la nacionalidad y otros ejes de identidad interaccionan en múltiples y a menudo simultáneos niveles.

construcción de la identidad que particularizan la experiencia de grupos que han sido conceptualizados como homogéneos.

Según la autora argentina María Laura Rosa:

Toda la excepción positiva –o sea, artista mujer de color, artista lesbiana de color, entre otras numerosas posibilidades– ha sido acomodada al canon regulador de la disciplina bajo la leyenda del artista (Kris y Kurz, 2010). Como ejemplo de ello podemos mencionar a Frida Kahlo (Mayayo, 2008) entre tantos otros casos que a lo largo del siglo XX fueron ingresando al relato. Estos juicios de valor se constituyeron en norma universal, la que se asumió como ahistórica y sin sexo, sin clase o raza, cuando ciertamente ha carecido de toda neutralidad³⁹.

Una autora clásica en la temática del feminismo, es la teórica norteamericana Donna Haraway. En su artículo *Conocimientos situados: la cuestión científica del feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial*⁴⁰, se observa la utilidad de su teoría ya que critica y pone en disputa el modo en que se construye y se convalida la ciencia en los Estados Unidos durante la época de la presidencia de Ronald Reagan⁴¹.

Haraway se centra nada más y nada menos, que en la objetividad y en el tema de la mirada. Su estudio se enfoca en observar los obstáculos que sobrelleva la mujer para lograr incorporarse en el mundo de la ciencia. Teniendo en cuenta este ítem, podemos decir que algunas maneras son similares a las que las mujeres tienen y han tenido que sobrellevar en la historia del arte.

Es muy sencillo de dilucidar a través de la mirada de esta autora, que en la ciencia norteamericana de los años '80 existió un imaginario “ellos”⁴² y un imaginario “nosotras”. El imaginario “ellos” podría definirse como una conspiración invisible de varones, científicos, filósofos que no tienen cuerpo, ni sexo, ni marcas, que podríamos decir que son la ciencia. Podemos aclarar sin duda alguna, que este imaginario también estuvo conformado por grandes artistas, y tantos esos varones como los científicos, astronautas o médicos también tienen un cuerpo, un sexo, un color de piel, una clase social y una etnia.

En cambio el imaginario “nosotras”⁴³, es el de las otras corporizadas a quienes no se les permite tener cuerpo y asumen un punto de vista limitado, un camino restringido para cualquier tipo de discusión fuera del círculo de las mujeres. Este imaginario nosotras, sería

³⁹ ROSA, María Laura. *Legados de Libertad. El arte feminista en la efervescencia democrática*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2014. p. 15.

⁴⁰ HARAWAY, Donna J. *Conocimientos situados: la cuestión científica del feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial*. En *Ciencia, Cyborgs y Mujeres. La reinención de la naturaleza*. Capítulo 7, Madrid: Cátedra, 1995.

⁴¹ Ronald Wilson Reagan (1911-2004), fue presidente de los Estados Unidos entre 1981 y 1989.

⁴² Op.Cit. D. J. Haraway

⁴³ Op.Cit. D. J. Haraway

considerado como *las otras*. Todas las mujeres en la historia son las otras, ya que han sido objeto de estudio, de representación, o una simple musa inspiradora, salvo en los últimos años que se han transformado en sujeto de estudio.

Esto se observa de manera más enérgica dentro del feminismo, en dónde pareciera que las mujeres fuesen parte de un *gueto*, en el cuál tienen la posibilidad y el lugar de expresar sus palabras, hablar y levantar la voz, estudiar, teorizar; pero siempre entre el círculo de las mujeres. Tienen la dificultad de no encontrar siquiera la posibilidad, ni poseer la intención de revisar los parámetros en los cuales se construye la ciencia, o se hace arte, sin mediar manera de salir de ese núcleo.

Este punto de vista se manifiesta en nuestra sociedad a través de las relaciones asimétricas de poder, en dónde puede observarse que la palabra y el diálogo no circula de la misma manera en un grupo donde hay varones, que en uno que hay mujeres. Es decir que las jerarquías se agudizan también en la comunicación, y es por ello, que las mujeres buscan a reunirse y tienden a ese gueto, sin observar el riesgo que conlleva este tipo de círculo, en dónde la mujer sólo puede teorizar, hablar, opinar y decir dentro de él, y nunca fuera de esa órbita.

Al hablar sobre la ciencia a través de la historia, Haraway propone que es necesario asumir un punto de vista feminista, ya que resulta interesante resaltar que los saberes están situados y corporizados; y que siempre que producimos ciencia o cualquier producto cultural, lo hacemos desde una teoría, una historia personal, un cuerpo sexuado, una clase social, una cultura. Es decir que existe el punto de vista, y no sólo es considerado por el feminismo, sino que anteriormente en los años '60 ya existían teorías epistemológicas que lo planteaban, como por ejemplo las investigaciones de Gaston Bachelard⁴⁴.

La ciencia a través de la historia, se ha construido supuestamente desde un *no lugar*. Pero debemos tener en cuenta que siempre se teoriza y se hace ciencia desde algún lugar, desde alguna teoría. Invariablemente el individuo se coloca en algún lugar, sino sería imposible escribir, pintar, producir ciencia desde un lugar que no existe o en el que no estamos. Siempre lo hacemos desde un lugar y constantemente estamos situados⁴⁵, y es el punto de vista feminista el que denuncia esto y destaca la naturaleza corporizada de toda mirada.

La naturaleza corporizada de toda mirada, es ese sistema sensorial en la cual podemos confiar plenamente, que se ha sido utilizado para dar un salto cualitativo. El aparato sensorial de la mirada ha sido arrebatado desde ese lugar de cuerpo marcado y ha sido llevado a la conquista

⁴⁴ El francés Gaston Bachelard (1884-1962) fue filósofo, epistemólogo, poeta, físico, profesor y crítico literario. Se lo considera como un autor inclasificable, ya que no sólo tuvo interés en la historia de la ciencia moderna, sino que también se dedicó a la imaginación literaria.

⁴⁵ Op.Cit. D. J. Haraway

de una mirada ubicua. Ellos, el varón, blanco, occidental, de clase media, puede ver todo desde ningún lugar. Puede ver, pero no puede ser visto, puede representar, pero no ser representado. Distinto es el caso de las mujeres, quiénes dentro del mundo artístico su representación es común, pero la diferencia radica en que ellas no podían representar ni auto representarse.

Los ojos, han sido utilizados en la historia occidental en favor de un poder sin trabas, lo cual resulta interesante observar si en la historia del arte ha sucedido desde la misma perspectiva. Hoy los instrumentos de visualización de la cultura posmoderna o posindustrial, han fortalecido esta descorporización que existe. Por ejemplo, resonancias magnéticas, microscopios y los scanners pueden considerarse prótesis de los ojos, medidores tecnológicos que se pretenden transparentes, como si no fueran máquinas.

En esta época definida de poder sin límites, Donna Haraway destaca que la mirada deviene un *GodTrick*, es decir una *treta divina*, un *truco divino* de Dios, que sólo él lo puede realizar. Podríamos pensar entonces, que la mirada es un truco de Dios por su respectivo don de la ubicuidad, de estar en todas partes, todo el tiempo. Es claro decir que, en todos estos aparatos tecnológicos, con todas estas extensiones de la vista, la mirada deviene un truco divino. La posibilidad de ver todo desde ningún lugar, conlleva a la idea de que el cuerpo se fuera borrando cada vez más.

Las nuevas tecnologías de la información y la comunicación, hacen añicos la idea de que la mirada pueda ser pasiva, ya que nos muestran que los ojos son sistemas activos de percepción contruidos por formas de ver. Aunque parezcan transparentes un microscopio, un scanner, una resonancia, en realidad lo que muestran es que es algo construido por el ser humano, y ese mismo hecho implica entonces, según Haraway: “Una forma de ver, que no se constituyen neutrales ni transparentes”⁴⁶.

Al observar estos conceptos en dónde se entrecruza la idea del cuerpo y del género, destacaremos una de las hipótesis de John Berger⁴⁷, en dónde deja en claro el cambio de la visualidad a través de las técnicas de reproducción, desde fines del siglo XIX a principios del XX, lo que implica que antes de ese período no circularan imágenes. Plantea una historia de la visión, de la mirada, y destaca que en las distintas épocas existen diferentes formas de mirar. Es cierto que las distintas formas de conocimiento que atraviesan cada época implican distintos modos de mirar, y también de observar las relaciones de género, es por eso que sería necesario analizar dentro de la cultura visual este nuevo cambio en los modos de ver.

⁴⁶Op. Cit. D. J Haraway.

⁴⁷MEYER, Marcos. *John Berger y los modos de mirar*. Madrid: Campos de Ideas SL., 2004, p. 25.

Un ejemplo sería el hecho de que existen culturas que observan distintos colores, como sucede con determinadas tribus australianas, o con los esquimales que plantean nueve tipos de denominaciones para la nieve, es decir nueve tipos de denominaciones para el color blanco. Distinto sería el caso para nosotros, ya que, en esa misma situación, solamente veríamos blanco, y un solo tipo de blanco. Con esto observamos, la manera en que la cultura construye incluso algo que nos parece tan biológico o tan neutral como la vista, la forma de ver, la mirada. Es por eso que podemos concluir que *cuando se funda un saber, una obra de arte, un producto cultural, se hace desde una mirada situada, corporizada, ubicada*.

En realidad, esta mirada corporizada, situada la poseemos todos, ya sea desde puntos de vista subyugados o por lo contrario desde aquellos que tienen el poder. En palabras de Haraway: “Las posiciones subyugadas no están exentas de la interpretación y de la mediación, sino que todos y todas siempre hacemos interpretaciones”⁴⁸.

Estas miradas tampoco son transparentes, ya que no existe un punto de vista feminista único. Por eso es adecuado hablar de feminismos, ya que realmente existen múltiples de ellos, como ser el feminismo liberal, el religioso, el de las diferencias, el feminismo por la maternidad, el que está contra de la maternidad, el feminismo del primer mundo o el del tercer mundo. Justamente si estamos definiendo que todas las miradas, que todos los saberes son situados, no podemos hablar de “el feminismo” o de “la mujer”. En honor a la diversidad sería grato poder hablar de las mujeres y de las múltiples deferencias y diversidades, para lograr de esta manera no construir miradas esencialistas.

En conclusión y para cerrar la hipótesis que nos interesa de Donna Haraway, es necesario tener en cuenta que la teoría feminista se formula desde una noción de saberes situados, corporizados, ubicados. Sería de suma importancia lograr una escritura del cuerpo que enfatice la mirada y nos permita ser críticos en relación a producir desde lugares no marcados, neutrales y objetivos, es decir lograr ser críticos en relación de eso, ya que no es posible producir una obra de arte desde un lugar no marcado, neutral, objetivo. En la producción artística, lo ideal sería poder relacionar este concepto, y observar que toda mirada esta corporizada, y dar lugar así a las múltiples discusiones que existen sobre el hecho de sí ser quiénes somos, se observa necesariamente plasmado en la obra de arte.

Al no existir un solo y único punto de vista feminista, también coexisten distintas visiones. No hay que dejar de tener en cuenta que todas las visiones son parciales y ubicadas, es decir que son desde donde uno se encuentra mirando, aunque lo que buscan las miradas feministas

⁴⁸Op. Cit. D. J Haraway.

y la vista de la perspectiva de género, es lograr un mejor relato del mundo en el que exista un mayor terreno para la diversidad, y un lugar para todos y para todas.

1.1.3. Las llamadas minorías sexuales

Ahora bien, la teoría feminista de la mano de las primeras manifestaciones del movimiento homosexual, pusieron la mirada en la construcción del binomio de lo masculino/femenino y la intimidación que ponía su imposición. Se reprochaba que algunas mujeres pudieran sentirse cómodas con el género masculino pese a su sexo y viceversa, lo que afirmaba el lugar de la mujer como una construcción social, no como un fenómeno natural, espontáneo ni azaroso.

Nos encontramos de esta manera con una diferenciación básica entre sexo y género, como así también con la noción de sexualidad, que se refiere a las orientaciones y prácticas sexuales (homosexual, bisexual, heterosexual). En este sentido es necesario hablar sobre el concepto de minoría sexual, según Scott “conjunto dominado por el ejercicio de los grupos heterosexuales, particularidad esencial de la sociedad patriarcal”⁴⁹.

Según Patricia Mayayo en su libro *Historias de mujeres, historias del arte*⁵⁰ explica lo siguiente:

Esta distinción entre sexo y género fue concebida, como señala Butler, para echar por tierra los argumentos biologicistas: si bien el sexo puede parecernos biológica e ineluctablemente determinado, el género es el producto de una construcción social y, en ese sentido, susceptible de ser redefinido constantemente. No puede decirse, por lo tanto, que el género sea el resultado causal del sexo: si por género entendemos los significados culturales que asume el cuerpo sexuado, no cabe establecer una relación directa entre sexo y género. Llevada al límite, lo que la distinción sexo/género implica, según Butler, es una discontinuidad radical entre los cuerpos sexuados y los géneros socialmente construidos. Más aún, incluso si aceptamos que los sexos son incuestionablemente binarios en su morfología y constitución, no hay ninguna razón para asumir que los géneros deba también ser dos: <<Defender un sistema de género de carácter binario –afirma Butler– supone perpetuar implícitamente la creencia de que existe una relación mimética entre género y sexo según la cual el género es un reflejo del sexo o se ve restringido por él. Si consideramos el género como una construcción radicalmente independiente del sexo, se convierte en un artificio de límites indefinidos, de tal forma que los términos hombre y masculino pueden referirse tanto a un cuerpo de mujer como de varón y las palabras mujer y femenino a un cuerpo de hombre o de mujer>>⁵¹.

⁴⁹En la presente investigación entenderemos al patriarcado como el sistema cultural, social y político que instala al hombre por sobre la mujer, lo que se traduce tanto en una distribución desigual de derechos, como en formas culturales que le otorgan mayores ventajas sociales al sexo masculino.

⁵⁰ MAYAYO, Patricia. *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Cátedra, 2003.

⁵¹ MAYAYO, Patricia. *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Cátedra, 2003, p. 129.

Es necesario tener en cuenta que en los años ´70, la académica estadounidense Martha Minow⁵², plantea el dilema de la diferencia a partir de la discusión del concepto de minoría sexual. Considera que lo universalno representa a una mayoría cuantitativa, sino que ha sido construido a partir de la imposición de un sector dominante a través del lenguaje⁵³. Es a través de estas premisas, que el feminismo puso en evidencia la construcción dela perspectiva de género como una forma de dominación impuesta por el poder, con lo cual resulta necesario en esta instancia comprender esto desde la mirada de Michel Foucault.

Foucault entiende el poder como una entidad ambigua, no necesariamente encarnada en el gobierno de turno o en el Estado, sino también en los grandes grupos económicos y culturales, lo cual supone una dificultad en su caracterización. En *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*⁵⁴, Michel Foucault⁵⁵apunta que no sabemos quién *tiene* el poder, pero sí podemos reconocer sus modos de acción y su efecto sobre la sociedad. Esto, en la medida en que su accionar no es necesariamente a través de cláusulas legales, sino que a través de –como ya hemos mencionado anteriormente– formas culturales imperantes⁵⁶, lo cual provoca una determinada realidad.

Esta caracterización del poder pudo verse reflejada en distintos aspectos de la sociedad. Por ejemplo, si nos situamos en la época victoriana, las mujeres no tenían acceso a la educación dentro de las universidades, es decir que existía un poder que no les permitía estudiar con lo cual debían remitirse casi obligadamente a las tareas del hogar y a esa determinada realidad. Al poner la mirada en el mundo del arte, y tomando como punto de partida la formación en las academias, podemos decir que las mujeres tenían prohibido el acceso a las mismas, quedando relegadas a la producción de temas artísticos menores, como ser la pintura de flores o las naturalezas muertas, temas que podían aprenderse dentro del ámbito del hogar con la enseñanza o no de algún maestro. De esta manera, la pintura de géneros mayores, quedaba en manos de aquellos artistas varones que tenían acceso a la formación que otorgaban las

⁵² Martha Louise Minow (1954), es profesora de Jurisprudencia General en la Facultad de Derecho de Harvard. Ha dado clases en Harvard desde 1981.

⁵³SCOTT, Joan W. *El género una categoría útil para el análisis histórico* dentro de *Historia y género*. En: *Las mujeres en la Europa Moderna y Contemporánea*. Edición a cargo de JAMES S. AMELANG y MARY NASH. España: Edicions Alfons El Magnanim, 1990.

⁵⁴FOUCAULT, Michel. *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*. Madrid: Alianza, 2001.

⁵⁵Michel FOUCAULT: (Poitiers, Francia, 1926-París, 1984) fue un historiador de las ideas, psicólogo, teórico social y filósofo francés. Estudió filosofía en la ÉcoleNormaleSupérieure de París y, ejerció la docencia en las universidades de Clermont-Ferrand y Vincennes, tras lo cual entró en el Collège de France (1970). Es conocido principalmente por sus estudios críticos de las instituciones sociales, en especial la psiquiatría, la medicina, las ciencias humanas, el sistema de prisiones, así como por su trabajo sobre la historia de la sexualidad humana. En los años sesenta, estuvo asociado al estructuralismo, un movimiento del que se distanció más adelante, aunque haya usado de un modo personal los métodos de dicho enfoque.

⁵⁶Op. Cit. FOUCAULT.

academias de arte. La realidad artística quedaba configurada a las decisiones de poder que ejercían sus diferentes modos de acción y su efecto sobre esa sociedad.

También las feministas vinculadas al post-estructuralismo francés, se vieron influenciadas por esta caracterización del poder, quienes además de los principios de Foucault añadieron el carácter *heterosexista*⁵⁷ del poder. Esto pone en evidencia que dentro del esquema de liberación de la mujer de la Segunda Ola Feminista se estaban relegando problemas principalmente vinculados a activistas transexuales, homosexuales o transgéneros.

A partir de la irrupción de la teoría *queer*, (término que abarca un rango de personas no heterosexuales o cisgénero), se comenzará a promover aquellos activismos del LGBTI, justificando que el problema en común que marginaba tanto a la disidencia sexual⁵⁸ como a la mujer sobrevino de las diferencias ante la concepción del género. Se empezará a usar la noción de “*género*” para referirse a todos los problemas que tuvieran que ver con la puesta en crisis del orden social que pone en un lugar privilegiado al hombre heterosexual. Judith Butler agrega: “Esta cuestión se ha agravado a medida que hemos ido reflexionando sobre varias formas nuevas de pensar en un género que han surgido a la luz del transgénero y la transexualidad, la paternidad y la maternidad lésbicas y *gays*, y las nuevas identidades lésbicas masculina y femenina”⁵⁹.

Aclaremos y definiremos aquí, algunos términos que consideramos importantes para poder revisar los aspectos culturales, sociales, biológicos y políticos del género. Entendemos por identidad de género, que es el sentido interno y bien asentado que posee una persona sobre su género, es decir es el género con el que se identifica uno mismo.

A partir de esto podemos decir que la palabra agénero, describe a una persona que no se identifica como mujer u hombre, o que se piensa privado de una identidad de género. Por otro lado, el término cisgénero, se utiliza para describir a una persona cuya identidad de género concuerda con la sexualidad biológica que se le asignó al momento de su nacimiento.

El término andrógino es considerado como la mezcla de rasgos masculinos y femeninos, o una expresión de género no tradicional. Y el género binario, nos da la idea de que el género es una opción estricta entre hembra/mujer/femenino o macho/hombre/masculino, con su base en el sexo fijado al nacer, en vez de un espectro de identidades y expresiones de género. Se

⁵⁷ Al decir heterosexista nos referimos al dominio que ejercen los grupos heterosexuales sobre los homosexuales, bisexuales y trans.

⁵⁸ El concepto de “disidencia sexual” supone entender los grupos LGBT no como una minoría, sino como un movimiento “en contra” del heterosexismo.

⁵⁹ BUTLER, Judith. *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*. España, Ediciones Paidós Ibérica, 2007, p. 13.

considera restrictivo y nebuloso para quienes no se conectan de forma clara en las categorías de uno u otro.

Por otro lado, la palabra transgénero, o su abreviatura como "trans", describe a una persona cuya identidad de género no corresponde al sexo biológico. En el caso de los niños y hombres transgénero, son personas que se identifican como niño u hombre, pero que fueron asignadas como mujer al nacer. Y en la cuestión de las niñas y mujeres transgénero, son personas que se identifican como niña o mujer, pero que fueron asignadas como hombres al nacer. Distinta es la utilización de la palabra transexual, ya que es un término antiguo (aunque varias personas aún la usan) para referirse a una persona transgénero que transitó intervenciones hormonales o quirúrgicas para cambiar su cuerpo, para estar más alineado con su identidad de género que con su sexo asignado al nacer.

El término intersexual, considera aquella categoría que describe a una persona con un trastorno del desarrollo sexual; una configuración reproductiva, genética, genital u hormonal que resulta en un cuerpo que no suele ser fácil de categorizar como hombre o mujer. Se confunde con frecuencia con lo transgénero, pero son indistintos, e incluso, inconexos. El término más familiar es hermafrodita, pero se lo se considera humillante, antiguo y ofensivo.

Existen varios términos más, como por ejemplo bigénero, género no binario, pangénero, *genderqueer*, disforia de género, entre otros, pero por el momento sólo aclararemos aquellos de los que hablaremos posteriormente.

Judith Butler, a principio de los años noventa, en Estados Unidos, escribe un texto llamado *El género en disputa. Feminismo y subversión de la identidad*⁶⁰. Este libro es reverenciado como el documento originario de la teoría *queer*, en donde Butler coloca el concepto de género como punto central en la discusión de la igualdad entre los sexos. Su labor fue determinante al unificar a los movimientos feministas y homosexuales bajo un objetivo en común: la disolución del concepto de género, dándole un primer impulso a la Tercera Ola del Feminismo.

Según Butler sobre su libro opina lo siguiente: “La intención de *El género en disputa* era descubrir las formas en las que el hecho mismo de plantearse qué es posible en la vida con género queda relegado por ciertas presuposiciones habituales y violentas. El texto también pretendía destruir todos los intentos de elaborar un discurso de verdad para deslegitimar las prácticas de género y sexuales minoritarias⁶¹”.

⁶⁰ BUTLER, Judith. *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*, Lugar: España: Ediciones Paidós Ibérica, 2007, p. 45

⁶¹ *Ibidem*, p. 8.

Para entender en profundidad podemos decir que Butler es una autora bastante intensa y con mucho conocimiento en filosofía. Ella proviene del feminismo, sin embargo, uno de los primeros quiebres que ella propone es romper con el concepto de género, es decir salir de los mandatos que proponía que la biología era destino. En sus propias palabras, explica:

Mientras lo escribía yo misma mantenía una relación de combate y antagonista a ciertas formas del feminismo, aunque también comprendí que el texto pertenecía al propio feminismo. Escribía entonces en la tradición de la crítica inherente, cuyo objetivo es revisar de forma crítica el vocabulario básico del movimiento de pensamiento en el que se inscribe. Había y todavía hay una justificación para esta forma de crítica y para diferenciar entre la autocrítica, que promete una vida más democrática e integradora para el movimiento, y la crítica, que tiene como objetivo socavarlo completamente. Es evidente que siempre se puede malinterpretar tanto la primera como la segunda⁶².

Butler en su texto expone como las mujeres al utilizar la teoría de género, les sirvió en un momento para liberarse, para poner en cuestión un montón de cosas, como por ejemplo dejar en claro que el género de la cultura y el sexo eran naturales. Es decir que fue útil como categoría, y se dejó en claro la diferencia de sexo entre varones y mujeres en una situación natural, en una cuestión sin ideología. Esto es lo que de alguna manera se rompe a través de Butler, ya que ella comienza a fragmentar esto y a partir de ello aparece una crítica que se traslada rápidamente al movimiento LGBT. Aclara: “El objetivo era abrir las posibilidades para el género sin precisar qué tipos de posibilidades debían realizarse”⁶³.

Ella define el género como una construcción social que envuelve a los cuerpos sexuados, que supone una norma que no permite un tránsito entre lo masculino y lo femenino. Dice también: “El género se establece a través de las relaciones de poder, dándole lugar a las entidades dominantes de la sociedad condicionar la producción de sujetos y regularlos”⁶⁴.

Además “(...) la hipótesis de un sistema binario de géneros sostiene de manera implícita la idea de una relación mimética entre género y sexo, en la cual el género refleja al sexo o, de lo contrario, está limitado por él. Cuando la condición construida del género se teoriza como algo completamente independiente del sexo, el género mismo pasa a ser un artificio ambiguo”⁶⁵. Podríamos decir que de esta manera se da lugar a una crítica del modelo normativo del poder. Esta crítica al género supone que estamos ante un elemento alterable, que a la vez evidencia que su imposición trabaja a partir de formas culturales, donde el lenguaje tiene un papel fundamental.

⁶²*Ibidem*, p. 7.

⁶³*Ibidem*, p. 8.

⁶⁴*Ibidem*, p. 46.

⁶⁵*Ibidem*, p. 54-55.

Butler, al hablar sobre las personas trans a propósito de los géneros esenciales o de los géneros contruidos, explica que el género no es una esencia, que no existe un ser mujer que la persona desarrolla a lo largo de su vida, que no hay un ser varón que la persona a lo largo de su vida despliega, sino que el género es una serie de repeticiones, y de convenciones sociales que uno va tomando a lo largo de su vida. Ella plantea cómo el género puede evitarse, que perfectamente pueda ser una performance, algo así como una cuestión que logre repetirse y hacerse, y que no tiene nada de esencial, nada que se despliegue a lo largo de la vida, ni tiene nada parecido al alma.

Es interesante aclarar en este punto, que en Estados Unidos y en todo el mundo, en los años '90 gran cantidad de personas toman la teoría de Butler, ya que empiezan a surgir varias voces que antes estaban silenciadas. Luego de los textos de Butler, que tienen que ver con la crítica al solipsismo blanco y de clase media, es decir que todo el movimiento LGBTI estaba hegemonizado por varones blancos y de clase media, se deja de hablar solamente de una comunidad homosexual y de varones que representan movimiento LGBTI, ya que empiezan a surgir otros y otras, por ejemplo, las lesbianas toman más autonomía respecto de su organización. Por ejemplo, la argentina Ilse Fusková⁶⁶, fue una de las primeras en tomar gran visibilidad al escribir *Cuadernos De Existencia Lesbiana*⁶⁷.

En Argentina también se produce una explosión de varias experiencias organizativas. No solamente a través de la Comunidad Homosexual Argentina, sino que surgen varios grupos que se suman a esta comunidad LGTBI. Pero esto lo veremos más adelante, cuando hablemos de los antecedentes de Argentina.

Sólo adelantaremos que esta crítica al blanco y de clase media, también se da en nuestro país, y trae nuevas identidades, nuevos detonantes. Por ejemplo, el caso de las personas trans, quiénes empiezan a ser visibles en ese momento, y comienzan a separarse de esa de femenino y masculino, de *gays* y lesbianas. Entendemos que son personas que a lo largo de su vida construyen un género que es diferente al asignado al nacer, es así que las personas trans, también empiezan a visibilizarse en la Argentina, y al día de hoy tienen sus propias organizaciones.

Más allá de la definición de Judith Butler, que busca romper sobre el concepto de género, que marca el comienzo de un nuevo momento en el feminismo, nosotros la usaremos para abordar

⁶⁶ Ilse Fusková (1929) es de nacionalidad argentina. Se la considera una activista. Pasó por el periodismo y la fotografía. Fue la primera mujer que se atrevió a declararse públicamente lesbiana ante las cámaras de televisión. Esto sucedió en el año 1991. Ella estuvo casada y tuvo tres hijos. En 1984 se separó y en 1985 empezó a militar en el feminismo y luego en el movimiento lésbico-feminista.

⁶⁷ Estos cuadernos se comenzaron a escribir en el año 1987, de las manos de Ilse Fusková y Adriana Carrasco. En el año 1992 se suma Claudina Marek. Se publicaron 17 números en total.

los problemas que buscamos esclarecer en esta tesis, y es la razón por la cual planteamos esta noción como punto de partida para definir el arte de género, que veremos unos puntos más adelante.

Es importante destacar que tanto el feminismo como el *queer*, proponen desde un lugar social y político luchar contra la discriminación sexual, evidenciando situaciones sociales como la discriminación y marginación de la travesti, la condena por abortos, las condiciones laborales femeninas, el rechazo al matrimonio homosexual y a la adopción por parte de padres del mismo sexo, la negación en los centros de salud a los enfermos de Sida, entre otros.

A nivel de las Ciencias Sociales, el estudio de todos estos sectores implicará la posibilidad de no contar una sola historia, sino de dar lugar a varios relatos, el de las otras, el de los marginados; y de esta misma manera, aparecerán particulares visualidades en el arte, surgirán sus propias expresiones, lenguajes y modos de auto-representarse.

1.2. SOBRE LOS DISTINTOS CONCEPTOS DEL ARTE. EL ARTE CONTEMPORÁNEO.

En este apartado buscaremos definir el concepto de arte para lograr comprender sus manifestaciones actuales. Presentaremos significaciones centrales, desarrolladas por artistas, historiadores, teóricos y críticos que nos permitan desarrollar herramientas conceptuales para lograr apreciar y valorar las producciones artísticas desde una perspectiva de género.

Entendemos el arte como ese conjunto de elementos simbólico-culturales de un grupo de personas, en un determinado espacio y tiempo. Es esa disciplina desconocimiento que se relaciona con aquellos procesos correctos de apropiación de técnicas, herramientas, teorías y prácticas desde múltiples puntos de vista y con soluciones dispares.

También podemos comprender el arte como esa herramienta revolucionaria que rompe límites de todo tipo: culturales, sociales, económicos, morales, éticos, académicos, estéticos y corporales. Es también un fenómeno social que se estudia y se sostiene desde los distintos campos de conocimiento. En el mundo del arte, es ese objeto comercial, lucrativo y competitivo que se agita en el mercado de arte, nacional o internacional.

El día de hoy, el arte puede manifestarse como una experiencia cultural reflexiva, una estrategia crítica, política y propositiva que se produce de manera colectiva y que incorpora experiencias de tipo social para ampliar los límites que lo definen. Según Arthur Danto:

El arte no es una simple búsqueda estética, ni una forma de adoctrinamiento o de alfabetización. Es el signo de los tiempos en la historia del arte que el concepto de arte no imponga restricciones internas en cuanto a qué cosa son las obras de arte, así que ahora no es posible decidir si algo es una obra de arte o no. Peor aún, algo puede ser una obra de arte y otra cosa casi idéntica a ésta no serlo, puesto que resulta imposible encontrar la diferencia mediante algún dato visible para el ojo. Lo que no implica que la cuestión de si algo es una obra de arte sea arbitraria: sucede, simplemente, que los criterios tradicionales han dejado de tener validez.⁶⁸

1.2.1. La manifestación del arte contemporáneo

Al hablar de arte contemporáneo hemos elegido al crítico de arte estadounidense Arthur Danto⁶⁹, ya que nos propone la idea de que el arte nos hace ver, lo cual implica mucho más que mirar un arte bello o feo. Este sería un arte de lo propuesto, de lo presentado, lo que se manifestará en otras posibilidades. Sería un arte para mirar, observar, detenerse, dejarse atrapar. Un arte que nos hace ver, tiene implicancias más profundas que promueven sensaciones que son propias del arte contemporáneo. Nos cuestiona, nos provoca, nos interpela, nos hace buscar otras formas de contestar a la propuesta. En este apartado de nuestra investigación nos amparamos bajo los conceptos de Danto sobre "el arte después del fin del arte", período de posmodernidad en donde observamos que la actividad artística de las mujeres se equipara completamente con la actividad del hombre, al igual que en el resto de las profesiones.

Además de tomar a Danto, hemos recurrido a un material que sea un tanto entendible y cercano a nuestras producciones, es decir al tipo de creaciones artísticas que se realizan en Latinoamérica, focalizando puntualmente en nuestro país y en la provincia de Mendoza. Es por eso que hemos elegido a la teórica del arte argentina Andrea Giunta⁷⁰, ya que permite definir distintas posibilidades de lo que es el arte contemporáneo, además de brindar ciertos elementos discursivos que sirven de insumo para los artistas, ya que les ayuda a pensar en esos

⁶⁸DANTO, Arthur. *El abuso de la belleza. La estética y el concepto de arte*. Bs. As. Paidós, 2012.

⁶⁹Arthur Danto fue un crítico de arte y profesor de filosofía de los Estados Unidos. Su tesis se basa sobre una supuesta "muerte del arte" en el horizonte contemporáneo de la cultura. Promovió la obra de artistas vanguardistas como Andy Warhol y teorizó sobre el fin del "fetichismo" de la belleza. Considerado el filósofo analítico más importante en temas de estética.

⁷⁰Andrea Giunta es doctora en Filosofía y Letras por la Universidad de Buenos Aires. Profesora de Arte Latinoamericano en la Universidad de Texas, Austin, desde 2008, donde también es directora del Center for Latin American Visual Studies CCLAVIS). Es investigadora del CONICET y del Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró (FFyL-UBA). Recibió la beca Guggenheim y el Diploma al Mérito Konex en dos oportunidades. Fue curadora de la Retrospectiva de León Ferrari, presentada en el Centro Cultural Recoleta (2004), y en la Pinacoteca de San Pablo (2006). Es autora, entre otras obras, de *Vanguardia, internacionalismo y política* (2008), *Poscrisis. Arte argentino después de 2001* (2009) y *Objetos mutantes. Sobre arte contemporáneo* (2010).

importantes intersticios, en los que el arte tiene la posibilidad de apropiarse y desarrollar relatos del presente.

En su libro *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?*⁷¹, Andrea Giunta dice:

Queremos interrogar el arte contemporáneo desde América Latina. Pero no como un análisis de lo típico o de lo singular entendido a partir de contextos estereotipados o menos aún. Desde perspectivas esencialistas, sino de lo latinoamericano inmerso, al mismo tiempo, tanto en el paisaje global como en situaciones concretas. Una contemporaneidad que se produce en América Latina, como en todas partes, señalada por las tensiones de momentos específicos⁷².

Ambos autores, nos permiten generar un marco teórico para contextualizar las producciones que analizaremos en esta tesis desde un espacio de enunciación que tiene que ver con lo ideológico, con el arte y la producción contemporánea de nuestro país, y puntualmente con las producciones relacionadas con la temática de género.

Según Giunta: “Observar las obras como situadas permite considerar el momento de su irrupción, su intervención, sus efectos; éstas no son resultado de un contexto que les da sentido, no son un reflejo: ellas mismas crean contextos. Intervienen. También supone alejarse de la idea de que las obras se explican a partir de los estilos”⁷³.

Teniendo en cuenta esto, no podemos dejar de relacionar el concepto de Donna Haraway citado anteriormente en esta tesis, en donde propone asumir y resaltar que los saberes están situados y corporizados; y que siempre que producimos lo hacemos desde una teoría, una historia personal, un cuerpo sexuado, una clase social, una cultura. Es decir que existe un punto de vista por el cual se teoriza y se hace arte desde algún lugar; siempre lo hacemos desde un lugar y constantemente estamos situados creando un contexto. De esta forma el arte dejará de proponer la inserción en mundos imaginados, el arte dejará de buscar otros nuevos lenguajes y nuevos mundos posibles, para preocuparse y promover formas de alteridad que existen en nuestro tiempo. El arte buscará el sentido de cómo posicionarnos de una manera específica en el mundo que vivimos, como así también hablará y expresará sobre lo que ya se ha dicho antes.

⁷¹ GIUNTA, Andrea. *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* Bs. As. Fundación arteBA, 2014.

⁷² *Ibidem*, p. 12.

⁷³ *Ibidem*, p. 14.

1.2.1.1. El inicio de la contemporaneidad

Al referirnos a la palabra contemporáneo, observamos que su definición etimológica es *contempus*, es decir que significa estar en el propio tiempo, mezclados en el vértigo del cambio, pero buscando percibirlo. Según Giunta: “Veloz, simultáneo, confuso, anacrónico, el tiempo vivido no es definitivamente homogéneo, el término contemporáneo en principio carece de poder de definición, todo tiempo lo es respecto de quienes lo vivieron”⁷⁴.

Es decir que contemporáneo es el tiempo de hoy, es el momento en el que estamos viviendo actualmente. Y si hablamos de producciones artísticas, podemos decir que todo lo que se está produciendo hoy es contemporáneo si lo observamos desde ésta perspectiva. Ya no se produce con las características del modernismo, no podemos remitirnos a las ideas del pasado ya que no son las mismas búsquedas, sino que las exploraciones actuales tienen que ver más con los contextos y las realidades sociales del momento, es decir con lo que está sucediendo.

La contemporaneidad sucedió en forma simultánea, aunque no idéntica y en distintos espacios culturales. Tiene más que ver con una condición, que con una definición. Simplemente, podríamos decir que se trata de seguir las mutaciones que el arte contemporáneo nos permite entender mejor, y sentir la complejidad del tiempo en el que estamos inmersos.

El término arte contemporáneo resuena permanente alrededor nuestro y varias veces surge la pregunta sobre cuando comenzó. *¿Fueron los años de post vanguardia de la Segunda Guerra Mundial en donde se genera toda una efervescencia dentro del campo artístico a través de sus distintas producciones?* De hacer esta lectura, estas producciones estarían insertas y conceptualizadas dentro de las vanguardias, es decir que existe un enunciado previo de lo que se va a desarrollar, y eso se podría leer solamente como un antecedente.

Hay que tener en cuenta que si bien no son se aclara un año o una década precisa, no quiere decir que en momento puntual surge espontáneamente la idea de posmodernidad, sino que se dan algunos síntomas, y al evaluar dichas manifestaciones artísticas observamos que existe una consustanciación, es decir un reflejo claro y cristalizado en el que se pueden definir y reflexionar sobre algunos aportes. Son antecedentes previos que se dan en una sociedad, que se van conformando, y cristalizando en la producción teórica.

Si tenemos en cuenta la hipótesis de Giunta, coincidimos en que existen hechos que permiten señalar cortes en la historia, como por ejemplo el fin de la Segunda Guerra Mundial, de la Guerra Fría, de las Guerras de liberación y la emergencia de un orden postcolonial, la post dictadura, el salto de la cultura digital o el orden de la globalización. Pero todos estos datos

⁷⁴Op. Cit. GIUNTA.

son sintomáticos y pueden utilizarse como plataforma de observación, ya que todos estos son posibilidades.

En lo contemporáneo el mundo actual penetra en el mundo artístico. Es el ejemplo de la escuela de Frankfurt, en dónde se inserta esta disyuntiva y se plantea la posibilidad de dejar de producir arte de bello, para asociarlo a la vida cotidiana y sacarlo a la calle. El arte no tiene que estar en un cubo blanco sólo para personas entendidas, sino que tiene que vincularse con el común de la gente, para provocar un quiebre y una cercanía del mismo. Podemos decir que los años ´70 cristalizan lo que hoy denominamos como arte contemporáneo. Existe un florecimiento, y la llegada de sucesos artísticos encadenados de distintas épocas, hacen que todo lo que se esté produciendo, sea contemporáneo. Con la caída del muro de Berlín, atrás queda el paradigma de la Ilustración, la linealidad de la historia, las vanguardias sucediéndose una a otra. Y sobre todo esa visión posmoderna, que repercutirá posteriormente en los estudios postcoloniales que luchan por la alteridad y critican justamente a las colonias que han sometido a países y que han llevado cultura, la Gran Cultura.

En palabras de Giunta: “Es cuando el mundo real irrumpe en el mundo de la obra. La violenta penetración de los materiales de la vida misma, heterónomos respecto de la lógica autosuficiente del arte, establece un corte. Los objetos, los cuerpos reales, el sudor, los fluidos, la basura, los sonidos de la cotidianeidad, los restos de otros mundos bidimensionales (el diario, las fotografías, las imágenes reproducidas) ingresan en el formato de la obra y la exceden”⁷⁵.

Si tenemos en cuenta los síntomas, al hablar de Argentina, podemos decir que entre los años ´60 y ´70, se vivió un momento de mucha efervescencia y de grandes cambios. Suponemos una ruptura paradigmática a partir del movimiento *hippie*, el cual perturba totalmente el contexto cultural, tanto el europeo como también el latinoamericano, y, aun así, no deja de generar interrelaciones multidisciplinarias.

Podríamos tomar como ejemplo el caso de la música argentina con la transformación del *underground*, en dónde surge nuestro rock nacional en español, que es tan importante y reconocido mundialmente. En ese mismo contexto y ligado a las artes visuales, la interrelación que se produce es muy profunda y se puede observar a través del vínculo entre el Instituto Di Tella⁷⁶ con el *underground*; de la conocida artista argentina Marta Minujín⁷⁷ con

⁷⁵Op. Cit. GIUNTA.

⁷⁶ El Instituto Di Tella fue un centro de investigación lucro de la Argentina, Fue fundado en 1958 durante el gobierno de Arturo Frondizi. Tenía varias salas de exposición y un auditorio para más de 200 espectadores. Su auge se dio entre 1965-1970, durante las vanguardias artísticas argentinas. Fue duramente combatido por el gobierno de facto de Juan Carlos Onganía, que lo clausuró en 1970. Fue un semillero de talentos y sus ex

los grupos de rock como Manal⁷⁸; de las performance y los recitales. Todo va de la mano por un mismo camino e interactúa en un propio lugar.

En palabras de Arthur Danto:

Mi punto de vista es que hemos entrado a una nueva era, y que las nuevas eras son siempre precursoras de cambios en el arte. Nuestra era empezó en los años sesenta, inicialmente en arte, con la abolición de los límites entre el arte y la vida... Hacia mediados de los sesenta y, concretamente, a partir de 1968, la política y la economía emergieron. El feminismo radical y la liberación gay marcaron los setenta, y las escuelas de arte empezaron a institucionalizar el pluralismo por el hecho de no enseñar técnicas. Pienso ahora que la historia del arte postradicional fue esencialmente el lento nacimiento del pluralismo, lo cual hizo posible para más y más artistas y más países entrar en el mundo del arte y a más y más gente convertirse en artistas.⁷⁹

1.2.1.2. La coexistencia de las producciones artísticas

Hoy en día es un gran desafío poder definir y desarrollar cada uno de los aspectos de las estéticas contemporáneas, ya que las producciones son variadas, heteróclitas, y brindan cantidad de posibilidades y lecturas. No existe un solo movimiento artístico o una sola vanguardia, coexisten muchos tipos de arte, y los artistas poseen una gran libertad al momento de producir su obra. Podríamos decir que en la actualidad las producciones artísticas conviven dentro de un marco que tiene que ver con el campo de lo sensible, y que pueden leerse desde ese punto de vista. Según Giunta:

Las obras tienen un rol protagónico... Se destacan así dos aspectos que estimo cruciales en relación a las imágenes y las intervenciones artísticas. En primer lugar, que son ellas las que interfieren y señalan sus propias situaciones en el mundo de las representaciones. Con esto se busca destacar que las obras no pueden deducirse ni de las genealogías ni de los contextos. Por el contrario –y éste es el segundo aspecto que destaco–, buscamos observar

integrantes fueron conocidos como la “Generación del Di Tella”. Se destacaron: Antonio Berni, Rómulo Macció, Luis Felipe Noé, Gyula Kosice, Julio Le Parc, Pérez Celis, Rogelio Polesello, Antonio Seguí, Clorindo Testa, Alicia Penalba, Dalila Puzzovio, Marta Minujín, León Ferrari, Mercedes Esteves, Margarita Paksa, Inés Gross, Liliana Porter, Federico Klemm, entre otros.

⁷⁷ Marta Minujín, es una artista plástica argentina, conocida por sus obras vanguardistas producidas principalmente durante los años 1960, 1970 y 1980. Su obra, de carácter conceptual, pop, psicodélico y de acción, se ha convertido en el paradigma de la generación babyboomer que, en los años 1960, revolucionó las normas sociales preestablecidas y estableció una contracultura.

⁷⁸ Manal fue un grupo musical argentino, un trío precursor del blues y rock cantados en castellano, integrado por Alejandro Medina, Claudio Gabis y Javier Martínez. Junto a Los Gatos y Almendra, son considerados uno de los grupos fundacionales del rock argentino, uno de los pilares del género en nuestro país y en Iberoamérica, además de ser citados como el mejor grupo de blues en español, y el primero en todo el mundo en componer dicho género en castellano. También fueron precursores en el rock pesado. Su estilo y estética han servido de inspiración a numerosos intérpretes y grupos musicales. Su primer trabajo discográfico, *Manal* es considerado uno de los mejores del rock argentino.

⁷⁹ GUASCH, A. M. *La crítica de arte: Historia, teoría y praxis*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2003, p. 109

la situación en la que se formulan; los dispositivos, las formas y los sentidos que ellas administran. Se trata de entender su intervención, el momento específico que inauguran.⁸⁰

Por ejemplo, un acercamiento a un objeto artístico puede ser desde la belleza o lo atractivo, es decir que logrará seducirme y atraparme desde lo visual. Pero esto tendrá cierta limitación en su lectura, ya que sólo se realizará desde la categoría estética de la belleza. Esta concepción del arte y la belleza ha estado siempre presente, pero hoy, existen nuevas formas discursivas que no sólo se basan en la belleza y en lo estético, sino que nos comunican algo, en otros términos.

Arthur Danto, advierte que hacia los años '80 un cambio importante había tenido lugar en las condiciones de producción de las artes visuales, pese a que en los complejos institucionales del mundo del arte, ya sea en museos, galerías e instituciones de enseñanza, nada parecía haberse modificado. Concuera, como muchos otros teóricos, en que existen distintas etapas en la producción estética, coincidentes con las etapas del capitalismo: la *“era del arte”*, la *“era del arte antes del arte”*, la *“era del fin del arte”* y la *“era del después del fin del arte”*; aunque sus reflexiones no siguen la línea de ciertas consideraciones que ven agotamientos en las obras particulares, como ciertos teóricos de los años '80, sino más bien, advierte un cambio en las prácticas y concepciones.

Considera que existe una pérdida de fe, de consenso en una narrativa que determine el modo en que las cosas deben ser vistas. En el arte contemporáneo esta ausencia de narrativa es la que transita un estado de entropía estética, equiparable a un estado de perfecta libertad por falta de una narrativa única. Coincidimos con Danto y creemos que, en la actualidad, con la ruptura de la narrativa cualquier cosa puede ser considerada una obra de arte.

No nos olvidemos, que al hablar de narrativa nos referimos a aquello que delimita lo que es *arte* separándolo de lo que no lo es, como ser reglas, concepciones, prácticas o modos de producción, técnicas y estilos. Atrás queda la concepción romántica del artista genio, del mimesis, del canon determinado por la genialidad del artista y la belleza, de la obra de arte única y original, del sistema de artes mayores y menores, y cualquier otro rasgo de la era del fin del arte.

En buena medida el arte contemporáneo rompe con la idea de obra como objeto visual palpable, esto lo vemos por ejemplo en la obra de Andy Warhol con sus cajas de esponjas de metal Brillo, en la cuál se cuestiona la noción de representación. Según Pedro Da Cruz:

Las Cajas Brillo fueron creadas en un momento clave del cambio de paradigma que tuvo como consecuencia la sustitución de los principios del modernismo por los de lo que más

⁸⁰Op. Cit. GIUNTA, Andrea.

tarde sería denominado posmodernismo. Al ser expuestas como obras de arte, las cajas cuestionaron ideas fundamentales del modernismo, entre otras la de la originalidad de una obra única que muestra “huellas” del genio artístico de su creador. En cuanto a este tema, es recurrente la referencia al libro *La obra de arte en la era de su reproducción técnica* (1936), en el que el filósofo Walter Benjamin alertó sobre el riesgo de que, debido a la reproducción mecánica, las obras de arte perdieran el “aura” que las caracterizaba⁸¹.

Danto, denomina arte contemporáneo a la producción estética culta, propia del después del fin del arte, y aclara que el arte contemporáneo no es el arte moderno que se hace hoy, es radicalmente otro arte, con otras condiciones de producción. El arte contemporáneo, a diferencia del arte moderno, no tiene un alegato en contra del arte del pasado, ni considera que el pasado sea algo de lo cual haya que liberarse. Por el contrario, el arte del pasado está disponible para el uso que los artistas quieran darle.

Podríamos decir que el paradigma de lo contemporáneo es algo así como la técnica del collage: el arte contemporáneo es como el estilo de utilizar estilos. Lo que no está disponible es el espíritu en el cual fue creado y existen obras compuestas por elementos que no tienen una conexión histórica o formal. No hay que dejar de tener en cuenta el papel de los mass-media, pero ni aun así esto es una nueva narrativa.

Consideramos que paralelamente el arte contemporáneo pone el acento en el concepto. El arte como “saber hacer”, se inclina hacia el lado del saber. Aunque esto no significa que todo deba ser arte conceptual. El arte se vuelve hermético, incompresible para el común de la gente. La producción estética culta se vuelve intergenérica, es decir, se rompen los límites entre los géneros de las artes mayores. También entre las artes mayores y menores. Como así también entre el diseño, el arte culto y las artesanías.

Hoy no tenemos una vanguardia que nos lleve adelante, y nos permita inscribirnos a ella. Tampoco creamos una nueva vanguardia y empezamos a trabajar dentro de sus parámetros. Hoy coexisten una pluralidad de manifestaciones artísticas, y también como sugiere Danto, el día de hoy el artista puede enfrentarse a una historia del arte con un amplio bagaje de producciones, de nuevas búsquedas, y de distintas investigaciones.

Por eso creemos que el artista del presente, debe investigar y sobre todo articular con la Historia del arte y ese bagaje de conocimientos, para lograr re-apropiarse de esas técnicas y temáticas para poder llegar a hacer algo nuevo. Esto se refiere al contexto de producción, y desde la concepción de Danto, de la idea de que el arte que nos tiene que hacer ver,

⁸¹ DA CRUZ, Pedro Da Cruz. Las cajas de brillo de Andy Warhol. En <https://artepedrodacruz.wordpress.com/2010/07/02/las-cajas-brillo-de-andy-warhol-filosofia-de-lo-cotidiano/> (en línea)

significaría tomar elementos de la historia del arte, y unirlos al contexto actual de producción, para brindar la posibilidad de expresar algo desde el presente, desde un aquí y una hora.

1.2.2. Retomar o romper con algunos conceptos del arte contemporáneo

1.2.2.1. El centro y la periferia

La inquietud debe estar puesta en el artista de hoy. Saber qué es lo que se está produciendo, cuáles son los marcos teóricos, las influencias de otras áreas del conocimiento como la filosofía o la comunicación social, brindan posibilidades de discusión al artista para tomar herramientas y hablar de cosas que sean significativas para el presente. La idea del arte bello, el dominio de las técnicas y oficios, el trabajo perfecto del mármol de carrara realizado por los artistas renacentistas, ha quedado a un lado. La actualidad propone la posibilidad o no del manejo de esas técnicas, pero el impulso del arte estará dado en función de decir algo.

Giunta, retoma también esta idea de: “Ese arte que nos hace ver”⁸². No propone un arte bello, aunque de verdad lo sea, sino que nos incita a ver otras cosas más. Complejiza y problematiza distintas narrativas vinculadas a la condición de la contemporaneidad, y sostiene la invalidez de esquemas de centros y periferias para el estudio del arte contemporáneo.

Si ponemos la mirada en la Historia del arte de nuestro país, es imprescindible citar a la teórica del arte Marta Traba⁸³, quién en los años ´70 genera aportes sobre este tema del que no se hablaba pero todos los artistas se encontraban al tanto de lo que sucedía. Ella considera que, entre los centros y la periferia, existe un sistema de tensión. El centro es quién posee el poder y la periferia está subsumida a ese poder, por lo tanto, un artista para consagrarse en el mundo del arte y tener mayor reconocimiento debería acercarse a una capital, en este caso a Buenos Aires, en vez de quedarse en su lugar de origen, sea un pueblo o una ciudad más pequeña.

Justamente, Giunta lo que propone es romper con este concepto, ya que hoy por hoy, dentro de la globalización y las posibilidades que nos brindan los medios de comunicación, los artistas pueden estar en distintos lugares en un mismo momento. Propone una aldea global, dando invalidez al esquema de los centros y la periferia. Por ejemplo, artistas que están en Mendoza, pueden saber lo que sucede en Buenos Aires y en el resto del mundo. Es decir que

⁸²GIUNTA, Andrea. *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* Bs. As. Fundación arteBA, 2014.

⁸³Marta Traba, nace en Argentina en 1930. Fue una gran crítica de arte y escritora conocida por sus importantes aportes en el estudio del Arte latinoamericano. Muere en 1983.

ya no se trabaja con la idea de centros y periferias, lo que conlleva a comprender que el arte que se produce en el interior tiene tanta validez como lo que sucede en las grandes metrópolis.

Un ejemplo de ello son las bienales de arte, las cuáles en su inicio estaban orientadas a producciones de los grandes centros de arte como Estados Unidos o Europa, sin poseer lugar alguno para aquellos artistas latinoamericanos que probablemente producían de igual manera que los de estos dos polos. Las bienales han permitido el acceso, y aunque eso también ha sido criticado, se ha reconstruido esa idea de poder hegemónico, lo que permite la visibilidad en las que se insertan los artistas latinoamericanos, quiénes hablan en un mismo diálogo y con las mismas herramientas o técnicas, aunque con la particularidad de que discuten de cosas que son cercanas a su propio contexto.

1.2.2.2. La simultaneidad

Otro concepto interesante dentro del arte contemporáneo es el de vanguardia simultánea al momento de analizar obras que se insertan en una lógica global del arte. En palabras de Giunta: “Durante la posguerra el mundo del arte se volvió simultáneo, dejó de ser evolutivo”⁸⁴.

Acostumbrados a una linealidad histórica de las cosas, a un progreso en donde una cosa sucede a la otra, y una cosa mejora en relación de la anterior, nos encontramos con cierto modelo arborescente que no coincide con las producciones artísticas del momento.

Tomamos el concepto filosófico sobre el rizoma botánico de Gilles Deleuze⁸⁵, en donde las ramas y las raíces no son absorbidas hacia el tronco provocando un crecimiento único y vertical, sino que por el contrario, se va precipitando hacia sus costados, en forma expansiva y permite de esta forma que las vanguardias crezcan en forma simultánea, generando un arte plural con distintas búsquedas. Es decir que, aunque convivan y coexistan de igual manera, ya no hay una sola y única vanguardia, sino se expanden y logra abrir múltiples posibilidades para el arte. Nos referimos a obras que se alejan de los lenguajes tradicionales y que incorporan otros sentidos, sin dejar de circular en los espacios dedicados a expresiones que se vinculan a las artes visuales.

⁸⁴Op. Cit. GIUNTA, Andrea.

⁸⁵Gilles Deleuze (1925-1995) fue un filósofo francés, considerado entre los más importantes e influyentes del siglo XX. Desde 1960 escribió numerosas obras filosóficas sobre la historia de la filosofía, la política, la literatura, el cine y la pintura. Entre sus libros más famosos están los dos volúmenes de *Capitalismo y esquizofrenia: Mil mesetas* y *El Antiedipo*, ambos escritos en conjunto con Félix Guattari; *Diferencia y repetición* y *Lógica del sentido*; *Imagen movimiento* e *Imagen tiempo*; y por último, *¿Qué es la filosofía?* en conjunto con Guattari.

En este punto es necesario observar los planteos sobre las vanguardias históricas (principio de 1900) y la neovanguardia (posteriores a la Segunda Guerra Mundial), de algunos autores como Peter Bürger⁸⁶, Benjamin Buchloh⁸⁷ y Hal Foster⁸⁸. En el caso de Bürger, plantea desde un lugar como de pérdida que las únicas vanguardias fueron las primeras, considerándolas innovadoras, críticas y cuestionadoras del orden establecido; en cambio la neovanguardia fue una mera copia y repetición de las primeras, sin ningún atisbo de autenticidad. Quién se presenta en las antípodas de esta mirada, es Buchloh que considera que redescubrir ciertas vanguardias pone de manifiesto el éxito y entereza de las mismas, como así también la revisión en la que su productividad estética se vuelve visible. En el caso de Foster, quién está en contra del planteo de Bürger, destaca que la repetición es una acción válida, productiva y vital para las neovanguardias, ya que provoca en su retorno nuevas críticas, como así también a nuevos públicos. Considera de suma importancia el intercambio que se producen entre vanguardias y neovanguardias a nivel de tiempo y de conceptos, ya que en segundas se han visibles y legibles las primeras.

En palabras de Foster: “... la vanguardia histórica y la neovanguardia están constituidas de una manera similar, como un proceso continuo de protensión y retensión, una compleja alternancia de futuros anticipados y pasados reconstruidos; en una palabra, en una acción diferida que acaba con cualquier sencillo esquema de antes y después, causa y efecto, origen y repetición”⁸⁹.

1.2.2.3. La intergeneridad

Retomando el concepto de *intergeneridad* nombrado en unos párrafos anteriores, creemos que es imprescindible ya que permite otras posibilidades al producir arte contemporáneo. Es decir, que permite la eventualidad de no quedarme solamente con la técnica de formación, sino permitir la mixtura o mezcla de expresiones. En la actualidad se admite que el arte sea

⁸⁶Peter Bürger (1936-2017). Fue un erudito alemán, que se dedicó al campo de la literatura, la estética, la sociología y la filosofía del arte. Fue un seguidor de la teoría crítica de Adorno. Entre sus obras se encuentran *Surrealismo francés: Estudios sobre el problema de la literatura de vanguardia*, *Estudios sobre la Ilustración francesa temprana*, *Teoría de la vanguardia*, *Crítica de la estética idealista*, entre otros.

⁸⁷Benjamin Buchloh nació en Alemania en 1941. Es historiador del arte. Entre sus publicaciones se encuentran *Neo-Avantgarde and Culture Industry*, *Art Since 1900* y *Formalism and Historicity: Models and Methods in Twentieth-Century Art*.

⁸⁸Hal Foster, nació en Estados Unidos en 1955. Es crítico e historiador de arte. La crítica de Foster se centra en el papel de la vanguardia en el posmodernismo. Entre sus obras más importantes se encuentran *Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, *Recodings*, *El retorno del real*, entre otros.

⁸⁹FOSTER, Hal. El retorno de lo real. La Vanguardia a finales de siglo. Madrid: Ediciones Akal, S.A., 2001, p. 37.

interdisciplinario, incluso la posibilidad de agregar otros métodos o formas que no son puramente artísticos y re-apropiarnos de lo que nos interesa, hasta de los discursos artísticos que nos precedieron para empezar a decir algo.

Esa mezcla rica e ilimitada del lenguaje de lo artístico y de lo no artístico, es una de las características fundamentales de la posmodernidad, en dónde aparecen cuestiones más técnicas que hoy por hoy se incorporan a un mismo espectáculo. Por ejemplo, la poesía, la danza, las intervenciones artísticas, las nuevas tecnologías, es decir la búsqueda de otras herramientas artísticas permite soluciones prácticas para potenciar una idea. Hoy, los artistas planean sus intervenciones junto a compositores de música o actores, introducen perfumes y sabores, incitan a tocar superficies o a jugar con la obra. La vivencia actual de las producciones que justamente están en vinculación con esta hibridación, o esa intergeneridad, son propuestas que no se limitan sólo al material, sino que están impulsadas por las ideas, otorgando distintas posibilidades al espectador y nuevas visibilidades dentro del mundo del arte.

1.2.2.4 La interdisciplinaridad

Es desde finales de los años ´50 y particularmente desde los ´60 que se investiga sobre las formas de lo que de alguna manera se ha denominado interdisciplinaridad o transdisciplinaridad del arte. A partir de los años ´90 han reaparecido estas ideas germinales, y podemos decir que en la actualidad se han intensificado y cristalizado de otra manera para hablar del presente.

Damos por sentado que las posibilidades del arte son múltiples, y en la provincia de Mendoza se observa a simple vista esta perspectiva. En los últimos años se ha producido una especie de bisagra con sus artistas, más que nada con aquellos de formación académica (Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo). Su formación se encuentra dada por una imposición de libros y bibliografía de mirada eurocéntrica, con lo cual parte de su producción artística está relacionada con la idea y las características del arte europeo.

La articulación se produce al poner la mirada en el propio contexto, es decir en Latinoamérica, en dónde las producciones artísticas y las formas de producir, desde las culturas populares hasta el Arte con mayúsculas, son variadas y totalmente distintas a lo que sucede en el contexto europeo. Hoy los artistas latinoamericanos se preguntan qué producir, cómo hacerlo y desde dónde. Justamente se leen e interpretan a teóricos del arte de nuestro contexto, que están asociados a nuestras realidades sociales, con lo cual nos ayudan a

construir nuestra historia y a pensar en un marco de enunciación propio para la obra de arte. Lo que se produce dentro de las artes visuales es una confrontación de miradas que interroga los problemas de representación y las formas en las que se fue configurando la visión europea sobre América Latina.

Hoy por hoy, nos encontramos con artistas latinoamericanos que producen un arte bello, como también hay otros que piensan la producción artística desde un posicionamiento ideológico. Están quienes se preocupan no solamente por la obra de arte que se cierra en un objeto, sino que ese objeto debe insertarse en un medio y circular en él, con lo cual los lleva a saber que existen más cosas que la simple técnica de producción de la obra.

Buscamos investigar en esta tesis sobre el arte contemporáneo con perspectiva de género que se realiza en nuestra provincia, es por eso que ponemos nuestro interés en la mirada Latinoamérica, pero no como un análisis de lo típico, desde lo singular, entendido a través de los contextos estereotipados, o desde perspectivas esencialistas. Sino de lo latinoamericano inmerso tanto en el paisaje global, como en situaciones concretas de realidad, ya que es desde ese contexto, es decir desde el marco de enunciación en el que algunos artistas producen. El arte tiene que servir de herramienta de cambio, de hablar del momento histórico, contarla realidad social de personas que existen y que tienen tantos derechos como el común de lo que se llama normal entre comillas.

No hay que dejar de tener en cuenta que la profunda pulsión democratizadora que señaló las transformaciones del arte entre finales de los años ´60 y durante los años ´70, estuvo vinculada a las calles, a las expresiones urbanas, y a prácticas como el grabado y el dibujo (menos costosos y más reproducibles), y esto mismo señala una de las formas de inscripción del arte contemporáneo en América Latina. La violencia represiva de las dictaduras transformó la vida cotidiana y la cultura en América Latina, lo cual nos lleva a observar en términos de Giunta, que puede ser éste uno de los síntomas con posibilidades de inscripción en el arte contemporáneo.

1.2.2.5. La resignificación del pasado

Existen otros puntos importantes que forman parte del repertorio del arte contemporáneo. Afirma Giunta: “Retomar el pasado desde las imágenes del arte, analizar o poner en cuestión el estatuto de la iconografía gestada como parte del imaginario de una nación, cuestionar sus

valores, forma parte del repertorio contemporáneo”⁹⁰. El artista contemporáneo construye e investiga archivos, y al hablar de Latinoamérica no sólo los archivos, sino también los mapas, la identidad, la memoria. Buscan la construcción y la visibilización de nuevas identidades, así como además muchos artistas se preocupan por los estudios feministas, los LGTBI y las teorías *queer*.

Son varios los artistas que comienzan a escribir su historia y cuentan sus propias realidades, sin la obligación de tener que producir lo que se hace en otros centros hegemónicos de poder en dónde nos dicen que es el arte y cómo debe ser. Entendemos que el arte está asociado a las producciones creativas del ser humano, entonces son tan válidas las obras que se hacen desde lo local, como lo global, con lo cual consideramos que debe existir cierta sintonía, para no caer en el folclorismo de que lo nuestro es lo único y lo mejor.

Consideramos que es interesante, observar lo que sucede en otras partes del mundo, qué propuestas artísticas se están realizando y tomar ciertos elementos para producir algo nuevo desde nuestra realidad, no como mera copia. Comprender que lo nuestro tiene ciertas particularidades propias, aún inscripto dentro de una aldea global, sin dejar de tener en cuenta que es lo que sucede en otros lugares y la relación que desde lo local se tiene con ello.

1.2.2.6. La multiplicación de ideas

Andrea Giunta propone: “Transitar por el mundo contemporáneo del arte desde un universo de repeticiones pautadas por las multiplicaciones”⁹¹. A partir de los años ´60 a través de la reproductibilidad técnica, con la posibilidad de la seriación y la pérdida del aura que manifiesta Walter Benjamín⁹², nos encontramos con la manera de multiplicar una idea y convertir la reproducción seriada en un acto verdaderamente político. Es el ejemplo del arte correo que genera la posibilidad de multiplicar una idea, y de alguna manera salir del ámbito de la obra de arte dentro del museo. El arte correo es una eventualidad, pero no podemos referirnos a él como lenguaje específico del arte contemporáneo, ya que los medios de creación artística se superponen y los materiales que coexisten dejan de ser específicos como

⁹⁰ GIUNTA, Andrea. *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* Bs. As. Fundación arteBA, 2014.

⁹¹Op. Cit. GIUNTA, Andrea.

⁹²El autor Walter Benjamín se refiere a la pérdida del aura en la reproducción técnica posee una valoración negativa, supone que su significación se encuentra por encima del ámbito artístico. La técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición, que al multiplicar las reproducciones pone su presencia masiva en lugar de una presencia irrepetible, confiriéndole actualidad a lo reproducido. Estos procesos son los que generan conmoción de la tradición, acorde a los tiempos, a la renovación de la humanidad y a la relación que posee con los movimientos de masas de estos tiempos.

son los lenguajes tradicionales. La diferencia radica en la intergeneridad, un arte expandido en distintas zonas de la vida social y en marcado en forma autónoma.

Es desde finales de los años '60 que se establece un campo de intercambios y de producción colectiva en un sentido que anticipaba la era de comunicación inmediata. Hoy el internet resulta ser esa herramienta que sirve a los artistas para multiplicar una idea. Si nos ubicamos en Mendoza, observamos los pocos lugares de exhibición de obras de arte, lo cual lleva al artista para sobrevivir, a mostrar las producciones que realizan a través de las distintas redes. De la misma forma logran conocer que es lo que está sucediendo en otros ámbitos y qué posibilidades tienen o no de insertar allí su obra. En palabras de Walter Benjamin: "La posibilidad de reproducir técnicamente las imágenes hace posible que estas lleguen a todos en todas partes"⁹³.

1.2.2.7. La socialización del arte

Los proyectos que se construyen en un *site specific*⁹⁴ y que luego desaparecen dejando sólo un registro fotográfico nos llevan a preguntarnos por el estatuto de la obra. Incluso, pueden perder la importancia los materiales, o tratarse sólo de un proceso, una conversación, un museo, un proyecto colectivo, una comida compartida, una fiesta, un experimento sobre los comportamientos humanos, la observación sobre distintas formas de sociabilidad. Sobre este tema, hace referencia el teórico francés, Nicolás Bourriaud en su libro *Estética relacional*⁹⁵. Justamente propone una nueva forma de socialización a través del arte, un arte que no tiene que ver con la obra única aurática, sino que genera un trabajo colectivo proponiendo nuevas formas de socialización. Considera que el arte siempre es para socializar.

Si hablamos de socialización del arte otro autor contemporáneo que toma también este tema es Reinaldo Laddaga con su libro *Estética de la emergencia*⁹⁶. En el plantea la participación e intervención de distintos artistas para impedir que el Estado tome determinadas plazas o parques de la comunidad y los venda a empresas privadas. Hay que tener en cuenta que esos parques son para que disfrute la comunidad, la familia, los niños, por lo cual no deberían venderse a distintas empresas para que construyan sus propias viviendas o edificios. Para

⁹³ BENJAMIN, Walter. La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica. En: *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus, 1989.

⁹⁴ Sitespecific o Arte específico del sitio, se lo considera a una obra creada para existir en un lugar determinado. Normalmente, el artista toma en cuenta la ubicación mientras planifica y crea la obra de arte.

⁹⁵ BOURRIAUD, Nicolás. *Estética relacional*. Buenos Aires: Editorial Adriana Hidalgo, 2007.

⁹⁶ LADDAGA, Reinaldo. *Estética de la emergencia*. Buenos Aires: Editorial Adriana Hidalgo, 2006.

impedir esto los artistas, músicos, actores, pintores, entre otros realizan lo que podríamos llamar *una toma* simbólica del lugar, es decir que se instalan en él y movilizan a la comunidad para que se sume a la acción. Si observamos lo que sucede con el espectador, nos damos cuenta de que es interpelado y reacciona frente a este llamado participando en forma activa con la ideación artística. El espectador se convierte en interactor, ya que participa sin darse cuenta de que lo hizo.

El resultado es la permanencia en el lugar a través de la comunidad y el arte, y como consecuencia de ello la difusión en los medios de comunicación, con lo cual el impacto resulta tan importante que tanto el Estado como las empresas deben dar un paso atrás y devolver ese lugar a su estado original para uso y goce de la comunidad.

Ambos ejemplos, tanto el de Bourriaud como el de Laddaga son formas de socialización a través del arte, son maneras de producir arte en un determinado momento para lograr vincular a otros. Es la producción artística de sociabilizar uno con el otro. Desde Latinoamérica también tomamos este concepto y lo manifestamos a través de una forma más activista. Lo que hacemos es un desplazamiento, un corrimiento en donde tratamos de aplicar estas formas de socialización para decir mensajes más concretos, o para evidenciar ciertas problemáticas, o ya sea para denunciar. Incorporamos estas nuevas formas de producción del arte, en donde el espectador pasa a ser un interactor, una persona que interactúa y cierra la obra.

1.2.2.8. La memoria y la identidad en el arte

Otro tema importante que no debemos dejar de tener en cuenta, mucho menos en nuestro país y en la provincia de Mendoza, es el de la necesidad de hablar de nuestra memoria e identidad, de nuestras construcciones colectivas que todos conocemos. Decimos que es importante en nuestro país por la situación vivida durante la dictadura militar Argentina, en la cual tuvimos casi 30.000⁹⁷ desaparecidos⁹⁸.

⁹⁷ En 1978 el agente secreto chileno Enrique Arancibia Clavel, envió un informe con un listado parcial de personas muertas y desaparecidas entre 1975 y julio de 1978 en Argentina, en el que afirma que hasta esa fecha se habían listados 22.000. El documento publica parcialmente y revela la existencia de registros individualizados de las personas desaparecidas, que nunca fueron reconocidos por los responsables o hallados. El listado inicial de la Asamblea Permanente por los Derechos Humanos era de 5.566 casos, que coincidía aproximadamente con las 5.580 denuncias que se realizaron en 1979 ante la Comisión Interamericana de Derechos Humanos.

La CONADEP (Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas), creada al finalizar la dictadura por el Gobierno constitucional de Raúl Alfonsín, tuvo por misión principal recibir denuncias en forma directa de víctimas y allegados, y elevarlas a la Justicia civil. En ocho meses se recibieron denuncias sobre 7380 desapariciones. Una vez presentado su informe, la Secretaría de Derechos Humanos de la Nación continuó recibiendo denuncias que elevaron la cifra de desaparecidos denunciados a 8961 personas. Hasta 2003, la Secretaría de Derechos Humanos de la Nación Argentina tenía registradas las denuncias correspondientes a

Esta será una temática muy interpretada por nuestros artistas. Andrea Giunta en su libro toma un ejemplo claro de producción artística sobre lo que se vivió en aquellos años en nuestro país. Detalla que la obra se construyó a través de baldosas que se realizaron en memoria de los desaparecidos de la dictadura militar Argentina, lo que llevó a un grupo de vecinos militantes por los derechos humanos a vincularse con medios culturales y políticos para llevar adelante este proyecto artístico que se cristalizó en varios barrios de la Ciudad de Buenos Aires, y de La Plata. Se realizaron demarcaciones, o mejor dicho se marcaron lugares hitos, lugares de memoria, dando visibilidad a los hechos ocurridos en los años dictadura y a sus miles de desaparecidos.

Relacionado a la memoria y a la identidad, consideramos que los archivos otro de los grandes temas de los artistas contemporáneos latinoamericanos. Conformar nuestros archivos proporciona cierto conocimiento que servirá para el propio futuro.

En palabras de Giunta: “La posibilidad de referenciarse en nuestros artistas, permite consumir no solamente las producciones artísticas que se encuentran dentro de nuestro país o continente, sino también la posibilidad de proporcionar insumos para otros artistas sobre esos archivos”⁹⁹.

Varios artistas hacen su obra con el fin de generar sus propias historias, es decir que buscan información, investigan, realizan su obra, para producir cierto conocimiento que servirá para que en el futuro se puedan referenciar nuestros artistas. Otros critican a las instituciones y a los mismos archivos, cómo también ponen en evidencia y denuncian ciertos archivos que no son conocidos y logran así darle otro estatuto. Lo que hacen justamente es evidenciar cierto archivo, luego de realizar una búsqueda intensa, ya sea recopilar documentos, cartas, catálogos de museos, entre otros. Es decir, todos aquellos elementos que sean necesarios para entender nuestra identidad y hechos puntuales de la historia.

El tema de la cartografía, también es importante cuando hablamos de arte contemporáneo y mucho más en nuestro país. Sabemos que los mapas son construcciones y demarcaciones de

13 000 casos aproximadamente. El propio exdictador Jorge Rafael Videla afirmó que las desapariciones habían llegado "hasta 30 000.

Tradicionalmente los organismos de derechos humanos, el movimiento sindical y la mayoría de los partidos políticos, realizaron una estimación genérica de la cantidad de desapariciones en un número redondo de 30.000 personas.

⁹⁸Desaparecidos por la dictadura argentina es el nombre con que se conoce a las personas que fueron víctimas del crimen de desaparición forzada durante la dictadura cívico-militar de la Argentina autodenominada Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983). Las personas desaparecidas eran encerradas en centros clandestinos de detención, donde eran sometidas a torturas y en muchos casos asesinadas. Las primeras desapariciones y centros clandestinos de detención se instalaron en 1975, durante el gobierno constitucional de María Estela Martínez de Perón y continuaron hasta 1984, durante el gobierno constitucional de Raúl Alfonsín.

⁹⁹ GIUNTA, Andrea. *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* Bs. As.: Fundación arteBA, 2014, p. 73.

lo humano. Son abstracciones y límites que tienen que ver con sistemas de poder, que delimitan un país o una frontera, y que demasiadas veces se producen guerras por una línea de división del territorio. Esto lo veremos por ejemplo en caso del colectivo *Mujeres Públicas*¹⁰⁰ en el año 2000, traza un recorrido sobre los pasos del arte feminista en la Argentina, un mapa en la cual se cuestionan los límites y sobretodo los desplazamientos que produce, con lo cual evidencian el trabajo feminista de arte a través de mapas de realidades concretas.

1.3. ARTE FEMINISTA, ARTE DE GÉNERO, ARTE QUEER: CONCEPTOS, CATEGORÍAS Y DESARROLLO.

Para hablar de arte dentro de las perspectivas que nos interesan en este apartado, hemos tomado a Griselda Pollock¹⁰¹, una de las teóricas clásicas de la teoría feminista del arte, vemos varios puntos de enlace y de conexión con las autoras anteriores.

En la introducción de su libro *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historia del arte*¹⁰², escrita por Laura Malosetti Costa¹⁰³, cita uno de los textos fundacionales de la crítica feminista del arte, que tiene que ver básicamente con el encuentro de la teoría feminista y el campo del arte. Este texto lleva el título *Porque no ha habido grandes mujeres artistas*¹⁰⁴ de Linda Nochlin, en el cual manifiesta que hay una diferencia en las posibilidades de acceso a la educación artística entre varones y mujeres, y que mientras unos de los parámetros para la validación de los artistas en el campo del arte era pintar desnudos en un momento, las mujeres tenían vedado realizar pinturas sobre el desnudo masculino. Esto quiere decir que lógicamente

¹⁰⁰ Mujeres Públicas se autodefine como Grupo Feminista de Activismo Visual, término que le permite subrayar su intención de trabajar entre las artes visuales y el activismo político como campo de cruce propicio y efectivo en la comunicación de sus ideas feministas. Integran el colectivo: Magdalena Pagano, Fernanda Carizzo, Lorena Bossi.

¹⁰¹ Griselda Pollock comenzó su carrera en la Universidad de Oxford, donde se graduó en Historia moderna. Obtuvo su doctorado en *Courtauld Institute* de Londres con una tesis sobre Vincent Van Gogh y sus nociones sobre lo moderno. En la década de los setenta se involucró con el *Women's Art History Collective*, un grupo del que surgieron las primeras intervenciones feministas en la disciplina de la historia del arte dentro de la academia británica. Desde 1977 enseña en la Universidad de Leeds, donde dirige el *Centre for Cultural Analysis, Theory and History*.

¹⁰² POLLOCK, Griselda. *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. 1° Ed. En español, Bs. As.: Fiordo, 2013.

¹⁰³ Es Doctora en Filosofía y Letras con orientación en Historia del Arte por la Universidad de Buenos Aires, Investigadora Principal del CONICET, Profesora titular regular de Arte Latinoamericano del siglo XIX y de Teoría e Historiografía de las Artes Visuales en el Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín, donde también coordina la orientación en Historia del Arte del Doctorado en Historia. Desde 2015 es investigadora del Instituto de Investigación del Patrimonio Cultural -TAREA en la UNSAM, donde colabora en la coordinación de la actividad académica. Ha sido también auxiliar docente y profesora adjunta regular de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA.

¹⁰⁴ NOCHLIN, Linda. *Why have there been no great women artists*. Nueva York: Publicación de Arts News, 1971.

no tenían las mismas posibilidades de acceso a la educación, y por lo tanto sus producciones artísticas no tenían la misma eventualidad de ser valoradas igual que las de un varón.

Según Andrea Giunta:

Las voces de Nochlin y Pollock establecieron la plataforma sólida del debate feminista en el campo el arte. Muchos de los estudios que siguieron se fundaron, de distintas maneras, sobre su legado. Los análisis o bien apuntan a las patologías de la opresión, o bien conforman un contra-canon en el que, sin embargo, el eje pasa por el valor del arte bueno. Ignorado, distinto, el arte de las mujeres no sería un arte de segunda: también las mujeres hicieron arte de buena calidad.¹⁰⁵

Sin embargo, Pollock va un poco más allá de las palabras de Nochlin, y al mismo tiempo de recalcar las desventajas en la educación entre varones y mujeres en el campo artístico, lo que sugiere o es un cambio de paradigma, en síntesis, la visibilidad de una crítica artística que revele las parcialidades. No sólo en lo relativo a la cuestión de las mujeres, sino que se replantee las preguntas cruciales de la disciplina en su totalidad.

Pollock plantea que durante el siglo XIX y XX, la historia que predominó fue la historia modernista del arte, y concibe que la misma fué una sucesión de distintos movimientos y artistas. Esta historia modernista del arte fue cuestionada por la historia social del arte, sobre todo en la década de los '80. Sin embargo, Pollock encuentra un aliado para su construcción teórica en la historia social del arte, de base marxista. La misma propone tratar a la obra de arte no como un objeto, y por lo tanto romper con esto de la historia de los objetos, y entender al arte como una práctica. Por lo tanto, entender que la práctica artística se genera y se consume a partir de una serie de condiciones materiales, tanto de producción como de consumo. Por eso la historia feminista y la crítica feminista del arte abrevan en el marxismo, y se valen de los aportes de la historia del arte social, pero poniendo algunas advertencias.

Pollock aconseja tener cuidado, ya que la historia social del arte no contempla el género ni las relaciones de género. Piensa que podemos valernos de la historia social del arte, pero con sumo cuidado, ya que la cuestión del género no atraviesa la historia social del arte tal como estaba planteada. La autora señala: “Los debates teóricos y metodológicos de la historiografía marxista son muy necesarios y de gran pertinencia en la generación de un paradigma feminista para el estudio de lo que es apropiado renombrar como producción cultural. Si bien es importante cuestionar la autoridad paternal del marxismo es igual de importante sacar provecho de la revolución histórica e historiográfica que representa la tradición marxista.”¹⁰⁶

¹⁰⁵GIUNTA, Andrea. *Escribir las imágenes. Ensayos sobre el arte argentino y latinoamericano*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, p.25

¹⁰⁶POLLOCK, Griselda. *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. 1º Ed. En español, Bs. As.: Fiordo, 2013, p. 45

Es oportuno recalcar que esto sucede frente a esta historia modernista del arte que entendía la historia como un suceder de personajes, movimientos y objetos.

Por lo tanto dice: “Un materialismo histórico feminista no se limita a sustituir la clase por el género sino que busca descifrar la intrincada interdependencia entre clases, género y también raza en todas las formas de la practica histórica¹⁰⁷”. Es decir, las relaciones que se tejen entre la clase, el género, la raza y que forman parte de la producción artística, se valen de los aportes de la teoría social del arte para desmitificar el relato histórico que venía proponiendo la historia modernista de la historia del arte, pero hace algunas advertencias o algunas observaciones.

Pollock señala que, a partir de tomar todo este bagaje teórico de la historia social del arte, es necesario confrontar con las ideologías imperantes en la disciplina. Es decir, avanzar desde el trabajo que conciben las primeras historiadoras y críticas feministas del arte, que lo que hacen es empezar a reponer nombres de mujeres en la historia del arte, para así mismo avanzar y revisar cómo se plantea realmente la historia del arte. De la misma manera que traza Nochlin, lograr un cambio de paradigma en la disciplina, no solo agregar y reponer la voz de las subalternas en esta historia modernista del arte, sino revisar y poner en cuestión las reglas del juego, los paradigmas de la disciplina.

Podemos decir que la teoría y crítica feminista del arte, de la mano de Griselda Pollock, quién es bastante combatida, aguerida y discutida, han producido una actitud crítica de las más radicales al interior de la disciplina. De algún modo vienen a poner en jaque aquello que estaba en los cimientos, en las bases en la historia modernista del arte, que era la que había predominado sobre el siglo XIX y durante todo el siglo XX, hasta entrados los años ‘70, que es donde realmente se empieza a plantear estos debates desde el feminismo.

En esta discusión básica, relacionada con desnaturalizar lo femenino, Pollock enfatiza que ha existido en la historia del arte un estereotipo femenino por el cual a las producciones artísticas de las mujeres se las caracterizaba a partir de una serie de características inherentes sólo a las mujeres. Realmente, las obras realizadas por las mujeres eran una expresión sólo de su subjetividad, y podían ser categorizadas como *naïf*, dentro de temáticas de flores, mariposas, y una paleta de colores pasteles y delicados. Todas estas y otras características formaban parte del estereotipo de lo femenino. Es por esto que Pollock busca desnaturalizar esta mirada, pero a su vez plantea avanzar y considerar a las mujeres en tanto sujetas de la mirada. Lo mismo que formula en su momento Donna Haraway cuando cuestiona las ciencias. También

¹⁰⁷ *Ibidem*, p.45.

Pollock observa qué es lo que sucede en el campo del arte y enuncia que las mujeres en ese ámbito han sido siempre objeto de representación de una mirada masculina. Sería apropiado avanzar, considerar y estudiar a las mujeres en tanto sujetas productoras y consumidoras de arte. Una mirada y un punto de vista que había estado totalmente soslayado en esta historia modernista del arte.

Por lo tanto, Pollock hace una crítica radical al canon de las artes plásticas. Indica que el canon de las artes plásticas es una estructura mítica, porque está construida en torno al mito del artista constituido como genio. Genio que tiene determinadas características, varón, blanco, occidental y de clase media. Si observamos, son las mismas características que Haraway denuncia para esa mirada neutra que tenía el científico. Pues lo mismo sucede en el mundo del arte. El artista era el genio, creador, masculino, de clase media, raza blanca, figura que se aplica al individuo, no a lo colectivo. Es decir, el prototipo del artista como genio, es el varón, por lo tanto, este canon en tanto estructura mítica construye autoridad y poder, y quienes tienen esa autoridad en este campo, son los que cumplen con estas características y que se inscriben dentro de lo que se concibe como artista.

No podemos dejar de destacar que a su vez es un mecanismo exclusivo y también excluyente. Es exclusivo para los que cumplen con estas características, y es excluyente para los que no. Construido a partir de instituciones consagradas a la preservación y continuidad de estas pautas canónicas, los museos, las escuelas de arte, la crítica de arte, la historia del arte, la teoría del arte, podríamos decir instituciones consagradas a que esto se siga reproduciendo de esta manera.

Por todo esto Pollock entiende, y es en este punto dónde radica la importancia que existe más allá del campo artístico de esta deconstrucción del relato de la historia del arte, que la construcción del artista como héroe de la modernidad, cómo genio creador, es considerado sexista. Puesto que el prototipo de los grandes artistas o de los grandes maestros es varón. Cuando aparecen las mujeres en la historia del arte, son excepciones a la regla, y el prototipo del artista que funciona como un modelo de héroe de la modernidad por esto del genio divino, de la mirada neutra, parcial y demás, es sexista. Quiere decir que este canon de las artes plásticas se ha construido alrededor de una serie de grandes hombres, y de ahí que toda esta cuestión de la traducción de los términos de los *old masters* o *vie Mestres*, son términos que no tienen una traducción equivalente para las mujeres, sino que en su propia estructura se aplican al individuo masculino. Entenderemos que no es lo mismo decir los grandes maestros que las grandes maestras. El término mismo no tiene una traducción equivalente en femenino.

Significan cosas distintas cuando lo utilizamos en masculino que cuando lo esgrimimos en femenino.

Es por eso que Pollock subraya que en el campo de la historia del arte el punto de vista del varón, blanco, occidental, ha sido aceptado como “el” punto de vista. Y desde ese espacio se ha construido y se ha representado artísticamente a las mujeres. Ella le suma otras características con lo cual es bastante crítica respecto a este canon, y dice “...el canon de la historia del arte es uno de las más virulentos y virilentos”¹⁰⁸. Y es en este sentido de aceptar cambios y de ir revisando su propia estructura mítica.

La autora incide en que la creatividad moderna tal como la entendemos desde la historia del paradigma modernista del arte, es un modelo de virilidad en acción. Es decir que, si el prototipo del artista es el varón, y el concepto de lo que es arte lo han construido los varones desde el punto de vista masculino, la creatividad de lo que entendemos por creatividad, es un modelo de virilidad en acción. Es por ello que la creatividad femenina siempre ha sido menos observada porque no cumple con todos estos parámetros de validación que tienen las obras de los varones, porque los criterios de validación han sido puestos y creados justamente desde el punto de vista masculino.

Por lo tanto, el feminismo denuncia ésta cuestionada noción de la subjetividad masculina blanca como una distorsión cultural. No como un hecho natural sino justamente como una distorsión cultural construida socio culturalmente. La historia del arte entonces, se ha sostenido bajo la creencia en un genio masculino, único y autónomo que es el prototipo del artista, casi un héroe de la modernidad según Pollock. Por todas estas características, considera que el artista, es uno de los modelos más potentes de héroe masculino en la sociedad.

En cuanto a la trascendencia social de este planteo, Pollock dice: “Esta perspectiva considera que la historia del arte debe entenderse como una serie de prácticas de representación que producen de manera activa definiciones de la diferencia sexual y contribuyen a la configuración actual de las políticas sexuales y de las relaciones de poder”¹⁰⁹. Es decir, las prácticas artísticas ocupan un lugar importante para producir y para generar la diferencia entre varones y mujeres. Diferencia que siempre es negativa para las mujeres, y que las ubica en un plano de inferioridad. Esto es trascendente porque las representaciones artísticas ocupan un lugar importante en la sociedad para subalternizar a través de estas representaciones a las mujeres, respecto de los varones, y podríamos agregar a otras minorías sexuales.

¹⁰⁸ *Ibidem*, p.25.

¹⁰⁹ *Ibidem*, p.27.

Por lo tanto, lo que ella plantea es una intervención feminista en la historia del arte. No propone hacer una historia feminista del arte, conformada solo por mujeres o solo por relatos disruptivos en la disciplina sino realmente una intervención feminista en el arte propone o implica proponer otras historias del arte que se pregunten por cuestiones que han sido inéditas como estas de la clase, la raza, el género. Por eso de poner en jaque los parámetros de la disciplina y proponer otras historias y otros relatos desde la historia del arte que contemplen la clase, la raza y obviamente el género.

En síntesis, teniendo en cuenta a estas autoras y en relación con la propuesta de ésta tesis, podríamos repensar en profundidad que aportes reales pueden propiciar a las producciones artísticas a partir de sus teorías. Creemos de suma importancia repasar sus pensamientos y rescatar aquellas herramientas que sean interesantes y logren contribuir a la producción artística de aquellos artistas que trabajan en la perspectiva de género. Abrir la puerta y encontrar la posibilidad de disparar preguntas que nos permitan mirar la obra, la producción artística desde otro lugar, mirarlo críticamente en relación a lo que tiene que ver con las relaciones de género.

Antes de ingresar directamente al problema que busca abordar la presente investigación, vinculado al surgimiento del arte de género en la Provincia de Mendoza, se hace necesario identificar algunos elementos generales que nos permitirán desarrollar correctamente el problema que nos interesa. Particularmente, es necesario dilucidar algunos conceptos generales que atraviesan toda la investigación, partiendo por supuesto de los conceptos de arte feminista, arte de género y arte *queer*, para llegar a sus vinculaciones con la producción artística local.

1.3.1. El feminismo y el arte

Como mencionamos en algunos puntos anteriores respecto a las leyes y los derechos que fue adquiriendo la mujer, por ejemplo, el derecho al voto o el derecho a la instrucción, observamos que desde temprano que existen mujeres que ledan un correlato artístico a las demandas desde las propias sufragistas. Por ejemplo podemos observar el autorretrato de Romaine Brooks¹¹⁰, en el cual queda de manifiesto la inversión de estereotipos de las mujeres,

¹¹⁰Romaine Brooks: de nacimiento Beatrice Romaine Goddard (1874-1970) fue una pintora estadounidense. En 1893, se mudó a París con el consentimiento de su madre. Tomó lecciones de canto y, por un tiempo, actuó en diversos cabarets. Brooks se quedó embarazada de una niña y cuando su hija nació, la dejó en un convento para iniciar su carrera artística en Roma en 1897. Estudió pintura en Italia y más tarde, en París, sentó las bases de nuevos círculos literarios, artísticos y homosexuales. Su reputación alcanzó el máximo auge en 1925, con varias

es decir que desde muy temprano se empiezan a hacer trabajos de travestismo, y en este sentido vemos como se convierte también en un gran arma, una buena herramienta.



1. Romaine Brooks. *Autorretrato*, 1923.

También tomamos el caso de Sidonie Gabrielle Collet¹¹¹, quien cambiaba incluso su nombre para poder publicar, o a veces pedía que un hombre firmara por ella sus trabajos. Aquí también empiezan a verse exteriorizadas estas representaciones de género que tienen carácter un poco más subversivo.



2. Sidonie Gabrielle Colette. *Autorretrato*, fotografía. 1920.

Uno de los libros que creemos ha sido un punto de partida para este trabajo, es el texto de Virginia Woolf¹¹², *Una habitación con vistas*¹¹³, es un libro muy antiguo, pero gracias a que

exposiciones artísticas importantes. Sus retratos sombreados con muy poco color esporádico, exudan las personalidades de sus modelos a un grado inquietante. Su obra más importante es quizá *Miss Natalie Barney*, "L'Amazone", que es el retrato que le hizo a su amante Natalie Clifford Barney en 1920.

¹¹¹Sidonie Gabrielle Collet: (Saint-Sauveur-en-Puisaye, 28 de enero de 1873 - París, 3 de agosto de 1954), más conocida como Colette, fue una novelista, periodista, guionista, libretista y artista de revistas y cabaré francesa. Adquirió celebridad internacional por su novela *Gigi*, de 1944, que fue llevada al cine por Vincente Minnelli en 1958. Siendo miembro de la Academia Goncourt desde 1945, llegó a presidirla entre 1949 y 1954. Fue condecorada con la Legión de Honor.

¹¹²Virginia Woolf: (1882- 1941), fue una novelista, ensayista, escritora de cartas, periodista, editora, feminista y cuentista británica, considerada una de las más destacadas figuras del modernismo literario del siglo XX. Fue

sus textos fueron maravillosos y una difusión importante, hace que al leerlo hoy en día todavía tenga vigencia. Ella considera en este libro que como mujer es necesario tener cierta libertad, mínimo donde vivir y qué comer bien, ya que sino el acto de creación era imposible de llevar a cabo si cómo si una se está preocupando por ver cómo sobrevivir.

Entendemos que, en efecto, cómo se puede tener una obra autónoma si las necesidades básicas no están cubiertas, si no se tiene tampoco un espacio. Vemos que no tiene que ver sólo con éstas cosas de carácter económico, sino también con una cierta autonomía real, o sea, todavía la mujer vinculada en esa época a ser parte de un engranaje familiar muy básico, muy rígido. En palabras de Virginia Woolf: “Durante todos estos siglos, las mujeres han servido de espejos dotados del mágico y delicioso poder de reflejar la figura del hombre al doble de su tamaño”¹¹⁴.

Woolf también critica el propio rol que tienen las mujeres en esta estructura, o sea como sobre todo a cierto sector acomodado de sociedades de clase alta, la mujer debe casarse, tiene ciertas aspiraciones de que el hombre sea el que traiga el dinero, o el que gane más. Podemos decir que aún hoy esta serie de cuestiones todavía están totalmente inscriptas en muchas mujeres y también hombres.

Es por eso que ha sido labor de intelectuales, sobre todo mujeres que han trabajado sobre esto. Es el caso de Simone de Beauvoir, en un libro que no podemos obviar, *El Segundo Sexo*, en donde más que simplemente exigir una restitución de un lugar perdido de la igualdad de entre los géneros, lo que ella hace es un trabajo mucho más profundo. Más allá de hablarnos de esta necesidad de que las mujeres tengan su espacio, de que consigan sus derechos, ella se pregunta qué significa ser este segundo sexo, qué significa realmente estar en la situación jerárquica.

Uno de los pensamientos más revolucionarios al respecto que nos ofrece Simone de Beauvoir es cuando ella afirma, que no se nace mujer, sino que se deviene mujer. Entendemos que apela a que uno no es mujer como se considera en términos generales, conceptuales, de estereotipo, sino que eso es una construcción. Es decir que establece un elemento fundamental para entender la construcción de lo femenino como experiencia y como significación. Es necesario comprender que la feminidad no viene otorgada por una ley natural, sino que puede ser dispuesta a reformularla como así también a revisarla.

Lo que hace Simone de Beauvoires preguntase que es una mujer. Con lo cual sus respuestas son: No se nace mujer, se deviene mujer. No se enseña a ser mujer, no se enseña una serie de

pionera en la reflexión sobre la condición de la mujer, la identidad femenina y las relaciones de la mujer con el arte y la literatura, que desarrolló en algunos de sus ensayos.

¹¹³ WOOLF, Virginia. *Una habitación con vistas*. Buenos Aires: División Libros, 2014.

¹¹⁴ *Ibidem*, p.9

prácticas de cómo movernos, de cómo enfrentarnos al mundo, de cómo jerarquizar nuestros atributos. Ser mujer, lo feminidad, lo femenino se organizan dentro de un espacio de experimentación y exploración conceptual. El resultado es una perspectiva llena de experiencias personales y colectivas de mujeres, situadas en contextos históricos, económicos y sociales distintos de los establecidos en los discursos tradicionales; de esta forma se constituyen los límites del ideal femenino, a través de manifestaciones culturales y sociales como el arte, el cine, la música, el teatro o la literatura.

Dentro del campo artístico, propiamente tal, aunque también en la educación, se va reproduciendo esta exclusión de la mujer como agente activo en el mundo del arte. Esto es lo que va a generar justamente que uno se pregunte *¿Por qué no hay mujeres?* No hay que olvidar que en ciertos períodos no se les permitía estudiar, no podían estar lugares públicos en general. Dentro de la sociedad, esas mujeres eran del espacio doméstico, en cambio los hombres pertenecían al espacio público; esto se define como distinción de género.

Si bien en este momento se lucha por la emancipación de la mujer, en el caso del mundo artístico, de manera paulatina a través del siglo XX, se comienza a permitir la presencia de las mujeres en las escuelas de arte. Es el caso de Estados Unidos en dónde se permitía a las mujeres sin que fueran necesariamente hijas de artistas o de la clase alta, acceder a las clases; como también había sucedido antes en Europa.

Algo a tener en cuenta que ya por el año 1930, si bien podían tomar clases, algunas prácticas no les eran permitidas, entre ellas, las clases de dibujo de desnudos. Lo más grave de esto es que dentro de cualquier escuela de Bellas Artes, una de las prácticas fundamentales en una buena formación, era el dibujo del desnudo, la anatomía del cuerpo. Sin embargo, estas clases no podían hacerlas con modelos masculinos desnudos, solamente se podía con modelos femeninos, siempre y cuando estuviera con una prenda que pudiera cubrir sus partes pudendas, y también debía estar presente un hombre, el instructor, generalmente era el profesor.

Hace unos párrafos atrás nombramos a Linda Nochlin, ella desenmascara la supuesta neutralidad de las ciencias en general. Entendemos que la propia historia la escribe alguien, y lo hace desde un punto de vista. La historia ha sido escrita por hombres ya que eran los únicos que tenían acceso a la academia; y es una historia que no ha contemplado el lugar de las mujeres. Nochlin, hace una crítica, sobre todo en la historia de Ernst Gombrich¹¹⁵ que no

¹¹⁵Ernst Gombrich (1909-2001) fue un historiador de arte británico de origen austriaco.

solamente deja de lado a las mujeres, sino que también corre a aquellos que no pertenecen al sistema europeo centrista, es decir que él escribe una historia universal.

La historia está marcada por una visión arbitraria, y en esa mirada no solamente se deja de lado a las mujeres, que sí participaron en lo que fue el desarrollo histórico, sino algo también importante que es a varios países y continentes. Nochlin, también cuestiona la noción de genio que se ha convertido en el eje central para el canon artístico. Vuelve a criticar a Gombrich, ya que él no habla de artistas sino de genios, particularmente. Hasta hoy en día, nosotros aprendemos la historia de los grandes artistas, los grandes genios, no nos enseñan la historia de todos los artistas. Este era un punto importante de sus tesis, es decir el desplazamiento de la mujer en la historia del arte, como sujeto creador.

Esto es fundamental en nuestra investigación, no sólo para comprender la lucha por la igualdad de derechos, sino que hay algo subyace con esta noción de jerarquías, que tiene que ver con una reivindicación histórica. Podríamos decir con una reivindicación epistemológica, es decir que nos hemos acostumbrado a conocer las obras de arte, la ciencia, la política desde una impronta patriarcal evidente y fuerte, que recién en el siglo XX se tratar de poner en cuestión.

En el año 1976, Linda Nochlin junto a Ann Sutherland Harris¹¹⁶ realizan una exposición que pretende justamente hacer esta operación de reivindicación de aquellas mujeres que no fueron mencionadas por la historia, o que no tuvieron un papel relevante en esa historia que se enseña en las aulas. *Woman artists 1550 – 1950*¹¹⁷ nos muestra esta cantidad de siglos donde sí hubo mujeres, algo que veremos en los párrafos siguientes.

Tanto las críticas como las teóricas feministas de esta época se dedicaron principalmente a investigar la historia del arte tradicional y al encontrar las omisiones de las artistas mujeres, buscaron reinsertar esos nombres. El estudio de estas investigadoras feministas, se concentró puntualmente en la formación artística de estas mujeres, y en las consecuencias sufridas por la exclusión de la educación.

Por otro lado, esta reivindicación histórica que realizan Nochlin y Sutherland es criticado por otras teóricas de la Historiadora del Arte Rozsika Parker¹¹⁸ y Griselda Pollock. Ellas decían: “(...) no basta indagar en los nombres de las mujeres artistas para incluirlas en el catálogo de

¹¹⁶Ann Sutherland Harris (1937) es una historiadora del arte especializada en arte barroco, arte moderno y en la historia del arte femenino.

¹¹⁷Women Artists, 1550–1950, curada por Ann Sutherland Harris y Linda Nochlin. Los Angeles County Museum of Art, 1976.

¹¹⁸Rozsika Parker (1945 - 2010) fue una psicoterapeuta británica, historiadora y escritora de arte y una feminista. En 1972 se incorporó a la revista feminista Spare Rib. Ella y Griselda Pollock pasaron luego a fundar un grupo feminista, The feminist Art History Collective.

la historia del arte. Esta tarea debe ir acompañada de una desarticulación de los discursos y prácticas de la propia historia del arte”¹¹⁹.

Es decir que proponían no sólo indagar, si hubo o no muchas mujeres, sino que el punto central estaba puesto observar en las prácticas que no estaban permitidas dentro del mundo artístico para las mujeres y porqué. Parker y Pollock escriben otro texto fundamental, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*¹²⁰, en donde juegan con el propio título del libro. Dan cuenta de lo difícil que es ser artista en un medio masculino. Aquí la palabra *maestro* traducida en inglés, es *master*. Al pasarla a su femenino es *Mistresses*, que significa algo completamente distinto, es como prostituta. Acá ya observamos como el propio lenguaje está cargado de sexismo.

Unos años después Griselda Pollock escribe *Histoire et politique: l’histoire de l’artpeut-ellesurvivre au féminisme?*¹²¹, en donde de manera bastante clara, manifiesta que en la Historia del Arte existe un marcado sexismo. Afirma:

¿La Historia del Arte feminista debe contentarse con redescubrir mujeres artistas y reevaluar su contribución al arte? ¿No se trata, más bien, de una auténtica reinención feminista de la disciplina ‘historia del arte’, para revelar el sexismo estructural de su discurso fundamentado en el orden patriarcal de la diferencia sexual? (...) El saber es 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 del poder investido por el deseo masculino.¹²²

En palabras de Mayayo:

Desenmascarar los puntos de vista parciales que se esconden tras la pretensión de universalidad de los discursos histórico-artísticos dominantes es, pues, uno de los puntos de partida de toda intervención feminista en el campo de la historia del arte; pero también lo es el poner de manifiesto la propia parcialidad: como subraya la historiadora británica Griselda Pollock, no hay una única <<teoría feminista>> o una única <<historia del arte feminista>> que funcionen como una suerte de bloque doctrinal compacto, sino múltiples lecturas feministas encarnadas en diversas subjetividades¹²³.

Desde nuestro punto de vista, nosotros podríamos agregar otra crítica al trabajo de las propias feministas que vimos al principio. Por ejemplo, la crítica a la teorización feminista parcial, que plantea problemas del feminismo asociados también a una idea de mujer única, blanca, europea o nórdica. Es decir, como si existiera la mujer. Observamos, que no es así, no existe

¹¹⁹ Rozsika Parker y Griselda Pollock: *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*. Londres: Routledge and Kegan Paul, 1981

¹²⁰ *Ibidem*, cita anterior.

¹²¹ Griselda Pollock: *Histoire et politique: l’histoire de l’artpeut-ellesurvivre au féminisme?* Francia, 1994.

¹²² *Ibidem*, p. 25.

¹²³ Patricia Mayayo: *Historias de mujeres, historias del arte*, Madrid: Editorial Cátedra, 2003, p. 14.

la mujer, y los problemas son distintos. Lamentablemente el feminismo como cuerpo epistemológico, también ha pautado desde un lugar en específico, sobre todo en Estados Unidos donde se habla de esta mujer unitaria, blanca, europea o nórdica en general.

En palabras de Mayayo: “En efecto, si hay algo en lo que el feminismo contemporáneo ha insistido machaconamente es en la idea de que no existen discursos ideológicamente neutros: siempre se habla desde una determinada posición condicionada por factores culturales, sociales, políticos y personales”¹²⁴.

1.3.2. El arte desde la Teoría Queer

Ahora bien, ya hemos mencionado rápidamente la importancia que tuvo el desarrollo del *queer* en el feminismo hacia fines de los ochenta, pero hace falta profundizar un poco en ello para caracterizar lo que entenderíamos por “Arte *queer*”.

En este apartado tendremos en cuenta varios puntos importantes del libro *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad* de Judith Butler. Según ella “*El género en disputa*” se convertiría en una <<intervención>> provocadora en la teoría feminista, textos fundadores de la teoría *queer*¹²⁵”.

Y detalla su experiencia al comenzar a escribirlo: “En 1989 mi atención se centraba en criticar un supuesto heterosexual dominante en la teoría literaria feminista. Mi intención era rebatir los planteamientos, los límites y la corrección de género, y que limitaban su significado a las concepciones generalmente aceptadas de masculinidad y feminidad.”¹²⁶

Aquí es necesario remontarnos a la década de los ochenta, principalmente en Estados Unidos, para referirnos al momento más álgido del virus VIH Sida. La lucha de varios movimientos homosexuales por des-satanizar la figura del “sidoso” que los medios norteamericanos habían construido como una nueva forma de discriminación a prácticas sexuales “minoritarias”, implicó también una visualización de ellas. El Sida puso en el debate público el hecho de que dicha enfermedad había sido utilizada como una nueva forma de discriminación hacia los homosexuales y transexuales, pese a que el virus podía ser transmitido por cualquier tipo de contacto sexual, sin importar la orientación sexual de sus practicantes.

El impulso que dio el debate en torno al Sida provocó el ingreso de las minorías sexuales como campo de estudios académicos, y es aquí donde por primera vez se acuña el término de

¹²⁴ MAYAYO, Patricia: *Historias de mujeres, historias del arte*, Madrid: Editorial Cátedra, 2003, p. 14.

¹²⁵ BUTLER, Judith. *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2007, p. 7-

¹²⁶ *Ibidem*, p. 8.

estudios *queer*. En el campo del arte, estas voces no tardarán en hacerse escuchar y se masificarán obras que buscarán hacer ingresar visualidades vinculadas a sectores históricamente marginados por sus sexualidades. Los documentales y series fotográficas de la vida de parejas homosexuales, o las condiciones sociales a las que se ven expuestos los travestis, serán una tónica recurrente a partir de los ochenta en el medio artístico. Según Butler:

El debate del travestismo que *El género en disputa* propone para exponer la dimensión construida y performativa del género no es ciertamente *un ejemplo* de subversión. Si pensamos que vemos a un hombre vestido de mujer o a una mujer vestida de hombre, entonces estamos tomando el primer término de cada una de esas percepciones como la <realidad> del género: el género que se introduce mediante un símil no tiene <realidad>, y es una figura ilusoria. En las percepciones en las que una realidad aparente se vincula a una irrealidad, creemos saber cuál es la realidad, y tomamos la segunda apariencia del género como un mero artificio, juego, falsedad e ilusión.¹²⁷

La irrupción de estas nuevas visualidades al campo del arte, en muchos casos marcadas por un carácter documental, supondrán un quiebre en la forma de representar al hombre por fuera de la norma tradicional, generando una irrupción en la percepción de lo masculino. Esta irrupción, supondrá también una nueva relación entre el arte y el cuerpo, que, en concordancia con la reciente emergencia de la performance, instalará a través de la representación artística nuevas formas de entender la corporalidad al hacer evidentes prácticas sexuales o identidades hasta entonces marginadas del imaginario heterosexista, donde habrá un punto culmine en las representaciones del cuerpo masculino como objeto de deseo.

Por lo tanto, entenderemos como arte *queer* aquellas producciones artísticas que aborden figuraciones del deseo homosexual o que instalen a transgéneros o transexuales como sujetos a representar, como mecanismo de visibilización en contra de la constante marginación de dichos elementos en el arte tradicional.

Para diferenciar, comprendemos que la tarea del arte feminista al cuestionar la percepción de lo femenino en el arte, pone en duda tópicos recurrentes en torno a la imagen de la mujer, cómo lo mencionada anteriormente entre la mujer como madre, santa, virgen o prostituta, y toda la tradición del desnudo femenino, que des-subjetiviza a la mujer y la coloca en ese lugar de objeto de contemplación hacia la mirada del artista, el cuál suponemos que debe ser un hombre en calidad de *voyeur*¹²⁸.

¹²⁷*Ibidem*, p. 27.

¹²⁸Persona que espía o mira a escondidas a otras personas en situaciones eróticas para excitarse sexualmente. Sinónimo: *mirón*.

En contra de toda esta tradición, las artistas feministas se dedicarán a auto-representarse, como un ejercicio que les permite instalarse a sí mismas como sujetos y no como objetos de contemplación. Por otro lado, el arte *queer* cuestionará esa misma tradición, proponiendo por primera vez desnudos masculinos donde los hombres se verán representados como cuerpos sexuados y objetos del deseo, distinto a lo que sucedió con la representación del hombre en otros períodos de la historia del arte.

Judith Butler toma como ejemplo:

Inspirada en las obras de Mary Douglas y Julia Kristeva, *Inscripciones corporales, subversiones performativas*, plantea que el límite y la superficie de los cuerpos están contruidos políticamente. Como una estrategia para desnaturalizar y otorgar un significado nuevo a las categorías corporales, explico y propongo un conjunto de prácticas paródicas fundadas en una teoría performativa de los actos de género que tergiversan las categorías del cuerpo, el sexo, el género y la sexualidad, y que hacen que éstas adquieran nuevos significados y se multipliquen subversivamente más allá del marco binario¹²⁹.

Es importante recalcar también dentro de esta concepción del arte *queer* la obra de algunos artistas, como por ejemplo de Ana Mendieta¹³⁰ (de quién hablaremos sobre ella en el Capítulo 2), por otro lado, la obra de Cristian Bendayan¹³¹ y Chiacchio y Giannone¹³² también toca el tema de género, desde lo *queer*.

El artista peruano Cristian Bendayán no es un militante ni un activista queer, simplemente evidencia una realidad del lugar de las personas que lo habitan, en este caso sobre la selva amazónica, aunque posee una cosmovisión completamente distinta a la andina. Es decir que busca romper con las construcciones culturales que tenemos, y así visibilizar la cosmovisión de un lugar en el que un travesti es un ser más que integra la sociedad y que tienen los mismos derechos, ya sea a construir una familia, a ser feliz, o a tener hijos.

Bendayán, realiza esta serie de pinturas en acrílico de grandes dimensiones, en donde evidencia la cultura del lugar a través de distintos símbolos como por ejemplo la vestimenta o

¹²⁹*Ibidem*, p. 40-41.

¹³⁰Ana Mendieta: (La Habana, 1948 – Nueva York 1985) fue una artista conceptual, escultora, pintora y video-artista cubana. Es reconocida por sus obras de arte "earth-body art". Asistió a la Universidad de Iowa donde obtuvo una licenciatura, una maestría en pintura, un máster en Bellas Artes en Intermedia bajo la instrucción del aclamado artista Hans Breder. A lo largo de su carrera, hizo trabajos en Cuba, México, Italia, y los Estados Unidos.

¹³¹Cristian Bendayan (1973, Iquitos, Perú) es un pintor, dibujante, grabador y fotógrafo, conocido por ser uno de los más grandes exponentes del arte amazónico. Su estilo artístico está inspirado por el cromatismo de la cultura de Iquitos y la mitología de la Amazonia peruana.

¹³²Chiacchio y Giannone: Leo Chiacchio (Buenos Aires, 1969) y Daniel Giannone (Córdoba, 1964). La dupla borda ficciones, pone imágenes a sus fantasías y lo hace mediante un exuberante despliegue de color, de iconos, de símbolos, de espacios. Con una fuerte revaloración del *kitsch*, un humor entre ingenuo e irónico y desde un posicionamiento siempre autorreferencial, los artistas entretejen múltiples capas de sentido que se articulan rescatando la artesanía del bordado, el contexto banal, los arquetipos regionales, lo popular. Pero sobre todo es un rescate de la fantasía, de la imaginación sin límites y de la capacidad humana de traspasar su propia realidad.

los colores fluorescentes, en donde involucra el mito o los rituales, pero en construcciones de personajes actuales. Los colores son actuales y no hacen referencia al pasado, sino que resultan importantes ya que evidencia aquellos rasgos característicos de la selva amazónica en la actualidad.

Los personajes que construye en ocasiones son mujeres y en otras no, simplemente conviven y se mezclan sin lograr diferenciar su sexualidad. Aunque en algunos podemos identificar el travestismo, Bendayán los coloca en el mismo estatus, sin evidenciar una cosa por sobre la otra, sino logrando esa convivencia, esa pluralidad que es propia de las culturas del Amazonas. Es necesario tener en cuenta que en este tipo de culturas existe cierto desplazamiento y entrecruzamiento entre lo masculino y lo femenino. En la mayoría de sus obras, habla de *deotredad*, que es uno de los grandes relatos del arte contemporáneo de hoy.



3. Cristian Bendayán. *Cuando va cayendo el sol*, 2000.

En el caso de los artistas argentinos Chiacchio y Giannone, quiénes son una pareja de activistas gays, se conocieron a través del encuentro de ciertos materiales para producir sus obras de arte. Ambos se dedican a cocer y proponen un desplazamiento de ese oficio cómo propio de la mujer y en relación a las artes menores. Buscan la resignificación de un espacio, de un estatus artístico, y es por eso que hoy son bastante reconocidos, ya que buscan constituir en una obra de arte aquello que sólo producen con materiales asignados a un rol femenino y de arte menor.

Por ejemplo, en la primera obra que realizan, llamada *Promesas*, se observa una instalación, es un cubrecama que bordan juntos en el momento en que deciden entablar una relación de pareja.



4. Chiacchio y Giannone. *Promesas*, 2011.

La mayoría de sus obras de grandes dimensiones, están realizadas a través de de la costura y el bordado, de manera que buscan transmitir distintas citas de la historia sin inscribirse solamente dentro de un discurso local, sino que lo hacen también desde lo global. Por ejemplo, se pueden encontrar obras que re-significan y se apropian de ciertas situaciones estereotipadas como los héroes, próceres y marineros. Muchas veces aparece su perro, demostrando así que logran armar su propio relato de los temas que realmente les interesa.

Se observa también el desplazamiento de los materiales, no sólo trabajan con telas e hilos, sino que también incorporan cerámica en sus obras, por ejemplo, la porcelana. En su serie de *Ekekos*, utilizan el textil, pero también incorporan la cerámica estampada, que tiene que ver con una típica decoración textil. En su producción, se observan una gran variedad de ekekos¹³³ de distintos materiales, algunos tejidos, otros con estampaciones textiles y también de cerámica.

¹³³ Ekeko: El sincretismo de esta figura popular que representa al “dios de la abundancia” realizado en un material tan exquisito como la porcelana, nos acerca a las culturas orientales, sintetizando la búsqueda de estos artistas que recuperan técnicas históricamente pensadas como “artes menores”: el bordado, la porcelana, el tejido, entre otras. La auto referencialidad, la recuperación de prácticas populares y técnicas ancestrales; son algunos de los puntos que sostienen la prolífica producción de esta pareja.



5. Chiacchio y Giannone. *Serie Ekekos*, 2010.

Consideramos que la obra de estos dos artistas se inscribe dentro de los grandes discursos y de las búsquedas actuales del arte contemporáneo. A través de su arte manifiestan la deconstrucción de los esquemas patriarcales de dominación, como pueden ser la opresión de Occidente o de Oriente, o los sistemas de dominación en referencia a lo etnográfico.

También se referencian en aquellas temáticas artísticas de las distintas culturas sometidas que no producen arte, como ser la visibilización de las otredades. Ya no se trata de ese lenguaje binario entre lo malo y lo bueno, el arte mayor y el menor, el hombre y la mujer, sino que se perciben otras alteridades que siempre han existido, y es gracias al arte contemporáneo que empiezan a ser visibles.

También los textos y ensayos de Paul B. Preciado, ex Beatriz Preciado¹³⁴, que es una filósofa y que a la vez trabaja con la teoría *queer*, y que justamente también hace obra artística. Según su teoría, hoy en día existen muchos artistas que están abocados al tema de género y feminismo, a través de ellos trabajan sobre la deconstrucción del patriarcalismo impuesto por lo masculino, la lucha y visibilización. En el caso de la teórica Beatriz Preciado, podemos decir que ella es una enunciativa de pensamientos que posibilitan que el arte encuentre nuevos discursos. Lo que propone es justamente que el espectador se cuestione sobre la deconstrucción de los grandes paradigmas y de los meta-relatos. Considera que es necesario que cada artista dé todo aquello que tiene para dar, con lo cual considera que es posible construir micro utopías y así realizar una apropiada revolución y contribuir en el día a día.

¹³⁴ Beatriz Preciado (Burgos, 1970) es un filósofo feminista, destacado por sus aportaciones a la Teoría *Queer* y la filosofía del género. Ha sido discípulo de Ágnes Heller y Jacques Derrida.



6. Paul B. Preciado, ex Beatriz, *Autorretrato*, 2015.

1.3.3. La perspectiva de género en la producción artística

Estas primeras aproximaciones corresponden, en muchos casos, al desarrollo “global” (o más bien, de los grandes centros del arte) de las políticas a favor de las minorías sexuales en el arte. El objetivo de instalar estas problemáticas desde dicha perspectiva responde a la necesidad de contextualizar un fenómeno local (la aparición del problema del género en el arte mendocino) en un contexto global, donde se estaban desarrollando las mismas problemáticas a través de similares medios y recursos con un desfase de tiempo de una década aproximadamente. Pese al limitado contacto de los artistas mendocinos (y de los argentinos en general) con la contingencia en el extranjero, la relación entre lo local y lo global respecto al problema que nos interesa nos dará varias pistas a la hora de caracterizar las condiciones bajo las cuales se desarrolló el arte de género en Mendoza, contemplando sus elementos particulares.

Según Andrea Giunta:

El discurso feminista expande sus posibilidades cuando se convierte en un instrumento de análisis que no sólo es usado por mujeres, y que ya no se centra en la problemática feminista sino en el hacer consciente cuáles son las formas en las que se estructura el poder desde la perspectiva de género. El reemplazo del término “mujer” por “género” en los estudios feministas de los ochenta estableció que el análisis de uno involucra el análisis del otro. El concepto de género como construcción cultural señala la creación social de ideas sobre los roles y los comportamientos de la mujer y del hombre. El género como categoría sexual que se impone sobre un cuerpo da lugar a un análisis que no está determinado directamente por el sexo¹³⁵.

A partir de lo hasta ahora dicho sobre el concepto de género, debemos comenzar a modelar lo que estaríamos entendiendo como “arte de género”. Como ya hemos visto, tanto en la teoría

¹³⁵ GIUNTA, Andrea. *Escribir las imágenes. Ensayos sobre el arte argentino y latinoamericano*. Bs As: Siglo Veintiuno Editores, p.28.

como en el campo del arte, los problemas referidos al género abren diversas aristas, por lo que uno de los principales problemas del arte de género es su delimitación.

Algunas de las preguntas recurrentes en el debate sobre éste son, por ejemplo, *¿Todo arte hecho por mujeres o disidentes sexuales puede ser leído desde el problema del género?*, *¿El hecho de que un/a artista se declare feminista, implica que su obra también lo sea?* O, en el caso contrario, *¿Si un/a artista no se considera feminista, aún podemos leer su obra desde dicha perspectiva?*, entre muchas otras.

En este sentido, la caracterización del arte de género se vuelve problemática en la medida en que ingresamos a una forma de abordar las obras donde la biografía y la experiencia particular del artista cobra una importancia fundamental. Por lo mismo, teniendo en cuenta estas problemáticas, para caracterizar el concepto de arte de género es necesario diferenciarlo de aquellas concepciones que pueden parecer confusas; particularmente con los conceptos de arte feminista, arte *queer* y arte de mujeres.

Patricia Mayayo plantea lo siguiente:

En un plano más teórico, cuestionar la existencia de una identidad de género estable supone poner en entredicho la distinción imperante en la teoría feminista entre sexo y género. En efecto, desde los años setenta, el feminismo ha insistido en la importancia de deslindar claramente el concepto de <<sexo>>, que se refieren a las diferencias anatómicas entre hombres y mujeres, del de <<género>>, que alude a los rasgos y roles de comportamiento asociados culturalmente a lo masculino y lo femenino¹³⁶.

Teniendo en cuenta lo hasta ahora mencionado, nos vemos en condiciones de definir lo que entendemos por “Arte de Género”. Descartando el arte de mujeres como una manifestación que pueda interesarnos en tanto que su objetivo no es necesariamente cuestionar la concepción del género, rescataremos el arte feminista y el arte *queer* como agentes críticos.

El arte de género, de alguna forma, englobaría ambos conceptos desde distintas perspectivas, y podríamos entenderlo entonces como cualquier manifestación artística que ponga en cuestión, a través de la exposición de un discurso consciente en concordancia con ciertas materialidades subordinadas a éste, los problemas vinculados a la noción tradicional del género, su crisis y la necesidad de su disolución.

Según Andrea Giunta:

Si en las investigaciones sobre el siglo XIX podía señalarse la exclusión de las mujeres de los programas académicos y su imposibilidad de intervenir en los mismos campos expresivos que los hombres, hoy la situación es bien distinta. Las mujeres acceden a la formación artística en todos los niveles. Todavía es válida la pregunta acerca de si su

¹³⁶ MAYAYO, Patricia. *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Cátedra, 2003, p. 117.

representación es equivalente en términos de reconocimiento y mercado. Pero el debate más interesante hoy no radica en constatar ausencias sino en analizar cómo se construyen las diferencias de género¹³⁷.

Para resumir, podemos considerar que en la década del '70 es el momento en que se inicia la revisión de la historia del arte, la cual excluye a la mujer de las categorías de artista y también de genio, características puntuales del mundo del arte. En el '71, a través de Nochlin se inicia la polémica sobre la omisión y el porqué de la no existencia de grandes artistas mujeres.

Es por ello que la historia del arte se empieza analizar desde otro punto de visto, optando por dejar de lado los discursos canónicos. Es así que desde 1970 a 1998 aproximadamente, se realiza análisis del arte desde una perspectiva de género, configurada no sólo con teorías, relatos y tradicionales de la historia del arte. Tampoco se limita, como bien lo indican Parker y Pollock, al simple registro de mujeres artistas que existieron a lo largo de la historia del arte, sino que se revisa de manera profunda el concepto de subjetividad.

Es por eso que es interesante insistir y tratar de pensar el género desde una perspectiva situada. Cuando decimos situada, tomamos el concepto planteado en el capítulo anterior de Donna Haraway sobre conocimiento específico, situado. Es decir hablar desde el lugar donde uno está, no simplemente utilizando una teoría que suena bien, y que sea condescendiente en la imposición de discursos que vienen desde afuera. Es por ello interesante y vale la pena, pensar cómo nosotros podemos contribuir a ello.

1.3.3.1. La problemática del poder en el arte de género

Teniendo claro que, tanto el feminismo como la teoría *queer* reconocen como problema común la implantación de un modelo de sexualidad a través de ciertas entidades del poder, el cual correspondería a la norma de lo masculino/femenino, se reconoce también el problema del género como un conflicto político.

Por lo mismo, se hace necesaria una caracterización de dicho poder, y de la institución que lo regula específicamente en el campo del arte, para luego abocarnos al problema del poder en el arte de género, elemento que será preponderante más adelante al referirnos al arte de género en Argentina.

Para comenzar por caracterizar este problema, resulta pertinente mencionar la tesis planteada por Michel Foucault en su *Historia de la sexualidad: Voluntad del saber*¹³⁸. La sexualidad,

¹³⁷ GIUNTA, Andrea. *Escribir las imágenes. Ensayos sobre el arte argentino y latinoamericano*. Bs As: Siglo Veintiuno Editores, p.26

según Foucault, sería un modo a través del cual los seres se convierten a sí mismos en sujetos; sin embargo, por un lado, la cultura occidental se ha encargado de ejercer control en torno a dicho proceso de subjetivación, y por otro, ha convertido la sexualidad en un saber, en lugar de una experiencia. El convertir la sexualidad en discurso permite que el poder la manipule, imponiendo modelos que alejan a los individuos de sus propias verdades, y amoldándolos a la verdad que promueve el poder¹³⁹. En este sentido, Foucault estaría coincidiendo en varios puntos, por ejemplo, con el concepto de heterosexismo de Adrienne Rich¹⁴⁰.

Por otro lado, Foucault apunta que a partir de la segunda mitad del siglo XX se ha producido un fenómeno en el que los sujetos han reconocido que su medio de relación con su sexualidad es el saber, a la vez que han comenzado a rechazar el discurso impuesto por el poder. Este cruce ha producido una proliferación de discursos emancipados del dominante, en torno a una sexualidad que se opone a la hipótesis represiva que la instala como una zona de experiencia prohibida: he aquí el *queer* y el feminismo.

Si bien Foucault no aborda el problema del feminismo explícitamente, sus teorías referidas a cómo el poder manipula la sexualidad de las masas influenció a un gran número de feministas francesas vinculadas al post-estructuralismo. La teoría que las feministas venían desarrollando desde los sesenta, donde reconocían al sistema patriarcal como una entidad de poder que instalaba y mantenía un sistema de relaciones sociales que marginaba a la mujer, que la convertía en un “otro”, tomaba fuerza a la vez que coincidía con la *teoría foucaultiana* de subjetivación y el poder.

Ahora bien, en el campo del arte, la caracterización del poder tiene ciertas particularidades, donde podríamos destacar el concepto de institución artística. Entendemos la institución artística como un organismo que forma parte de un sistema económico a partir de una ideología capitalista, noción de la que ya se habrían hecho cargo Peter Bürger y Pierre Bourdieu en su momento.

Pero la revisión de la institución artística como parte de un sistema capitalista supone sólo una de las lecturas que se le pueden aplicar a la institución como aparato del poder. Si bien el debate en torno a este concepto tiene cabida en el arte contemporáneo en general, para las feministas tomó un matiz particular. Para ellas, la institución no era sólo la entidad que definía

¹³⁸FOUCAULT, Michel. Historia de la sexualidad: voluntad de saber. 25° edición. México, Siglo XXI editores S.A., 1998

¹³⁹*Ibidem*, p.19.

¹⁴⁰Adrienne Rich (1929- 2012), poeta, intelectual, crítica, feminista y activista lesbiana estadounidense. Con la publicación de *Instantáneas de una nuera* en los años 60 se revela profundamente personal, llevando hasta las últimas consecuencias el slogan feminista de "lo personal es político", autoría de la feminista radical Carol Hanisch. Su creciente compromiso al movimiento feminista y una estética lésbica han influenciado muchos de sus trabajos.

qué artistas ingresaban al círculo de reconocimiento, sino que encarnaba en sí el sistema patriarcal al ser reconocida como una entidad del poder y reguladora de éste. De ello era prueba la eterna lista de artistas mujeres que habían quedado, a lo largo de los siglos, fuera de la historia del arte por su sexo, lo que denotaba su carácter patriarcal. Esto lo veremos en el capítulo siguiente.

Teniendo clara esta caracterización de la institución artística como aparato del poder, nos dedicaremos a analizar con más detención las implicancias de ello para efectos del arte de género. Desde que comenzó a hacerse oír la voz de la Segunda Ola del feminismo en la década de los sesenta y la irrupción del *queer*, como ya hemos dicho, comenzaron a emerger visualidades vinculadas al activismo de género en el mundo del arte. Hacia la década de los ochenta, el arte feminista y el arte *queer* ya se habían instalado como una problemática reconocida en el circuito, especialmente en el territorio que había abierto la performance hace poco más de una década.

Las artistas-activistas comenzaron a entender que la crítica feminista iba más allá de una reivindicación del lugar de la mujer en la sociedad, puesto que suponía una deconstrucción de todo el aparato social, de sus discursos y códigos. Las artistas se preguntaron por su campo de acción específico, y comenzaron a poner en crisis la representación de la mujer en el arte tradicional, donde se instalaba el cuerpo femenino como un objeto de contemplación, des-subjetivándolas.

Sin embargo, este asunto suponía muchos más problemas que la mera crítica a una temática a representar: fue entonces cuando se hizo evidente la labor que venía llevando a cabo la institución artística, como ente mediador del campo del arte y entidad del poder, marginando constantemente aquellas subjetividades que rompían con la norma heterosexista y patriarcal. Así, la crítica feminista en el arte no sólo evidenciaba la violencia ejercida contra la mujer en el aparato representacional tradicional, sino que también ponía en evidencia ciertos modos de producción y normativas que la institución artística se encargaba de mantener, reproduciendo el modelo cultural del patriarcado.

Si tomamos los conceptos de Linda Nochlin, ella critica a la institución, también a las nociones canónicas a través de las cuales se estudia el arte, como antes mencionamos, la de genio artístico, donde se evidencia la ausencia no sólo de mujeres, sino también de cualquier sujeto que no cumpla con el modelo del hombre occidental de raza caucásica, y heterosexual. Ella identifica a la institución artística como mediadora de la implantación de las normas patriarcales en el campo artístico, y reconoce como campo de acción específico del arte en

contra de la concepción tradicional del género la necesidad de deconstruir dicha constitución, junto con los modos de representación que su tradición conlleva.

En muchos casos el arte feminista tomó un carácter retrospectivo: no bastaba con criticar el sistema actual del arte, puesto que el problema se remontaba desde la concepción de la institución artística, donde se podía reconocer evidentemente la implantación de un modelo canónico que excluía a la mujer. Y es aquí donde la crítica al género en el arte se vuelve un problema puramente político, pues pese a las constantes intenciones de encasillar al arte de género bajo la categoría de multiculturalismo, el feminismo y el *queer* suponen no sólo la reivindicación de las mujeres y de las minorías sexuales en la esfera social, sino que implican también una propuesta política que busca desarticular las relaciones sociales y de poder que resguardan la mantención del binomio masculino/femenino.

Como sabemos, ya desde principios del siglo XX, pero más fundamentalmente durante la segunda mitad del mismo, el arte comienza a girar en torno a la crítica de la tradición artística en general. No es coincidencia que el feminismo y el *queer* se enmarquen en dicho contexto: la Postmodernidad les permite a las minorías sexuales no sólo repensar su lugar en la sociedad, sino que en el caso de las/os artistas, este es el momento ideal para el ingreso al campo artístico, que por primera vez desde el comienzo de la Modernidad se ve, hasta cierto punto, liberado de la institucionalidad.

Esto en concordancia con el hecho culmine de la crítica a los binarismos en el pensamiento posmoderno, la emergencia de las voces históricamente dominadas y reprimidas, y así mismo, la historia ya no como lineal y única, sino como un relato constituido de una explosión de culturas y testimonios particulares.

Desde un aspecto crítico, podemos considerar al arte como un procedimiento de producción simbólico-cultural que históricamente ha legitimado discursos hegemónicos de poder y que, en la actualidad, nutrido por teorías críticas y experiencias individuales, ha diversificado sus prácticas y posturas frente a la construcción de imágenes como expresión de sujetos sociales contextualizados y situados en diálogo permanentemente con las culturas dominantes y subalternizadas entre las cuales transitan.

Si tenemos en cuenta esto, podremos intentar definir de manera adecuada la vinculación entre el concepto de arte con el de género. Los estudios de género, junto a las aproximaciones tanto teóricas como prácticas del arte visual, nos han permitido un acercamiento hacia al mundo del arte desde una perspectiva distinta, la cual nos lleva a comprender en profundidad la importancia del repertorio simbólico que organiza nuestra cultura visual.

CAPÍTULO 2

La Representación del Género en el Arte.

2.1. CRÍTICA HISTORIOGRÁFICA SOBRE LA INVISIBILIDAD DE MUJERES EN EL MUNDO DEL ARTE

Lo que intentaremos ver en este capítulo es la diversidad de miradas respecto a lo que es el género, el feminismo, las teorías LGTBI y su relación con el arte. Sobre todo la posibilidad de realizar el ejercicio de preguntarnos hasta qué punto la figura de la mujer en la historia del arte ha sido intencionada desde una perspectiva ideológica, y de cómo justamente los movimientos feministas y de género más contemporáneos han trabajado en develar, por un lado ese entramado ideológico que subyace al mundo del arte en general, y que ha dejado a la mitad de la población afuera, y también buscar maneras de desentramarlo, es decir ofrecer alternativas distintas.

Desde hace un tiempo atrás, puntualmente a partir de los estudios feministas y los de género, se ha buscado otra manera de escribir la Historia del Arte. Este punto de vista será un vehículo para la circulación de aquellos conceptos e imaginarios que se han convertido en el denominador común de la aproximación con el arte y las manifestaciones culturales. A partir de estas teorías, quedó expuesta la condición de la mujer en el mundo del arte, como así también la desigualdad en la cantidad de nombres entre artistas hombres y mujeres. Y algo muy complejo también es el olvido de las obras de arte realizadas por mujeres en el siglo XXI, ya no como objetos de estudio, sino como productoras de arte.

Comprendemos que desde muchos siglos atrás, gran parte de la humanidad se encargó desde sus inicios en fragmentar lo femenino y lo masculino, creando así divisiones determinadas en sus funciones, actividades e ideologías. Como consecuencia de ello, o había que ser uno u otro, lo que cual propicio mayor distancia a la hora de las posibilidades que uno podía tener, a sus propios derechos. De esta forma si eras hombres tenías tales derechos y posibilidades, y si eras mujer tenías condicionamientos y limitaciones que el hombre no tenía.

Al respecto Patricia Mayayo, en su libro *Historias de mujeres, historias del arte*¹⁴¹ afirma lo siguiente:

... el pensamiento feminista ha denominado <<el techo de cristal>>: a pesar de que las mujeres occidentales han alcanzado en los últimos años un nivel de formación más elevado que el de sus contemporáneos varones y a pesar de que suelen triunfar más fácilmente en todos aquellos procesos de selección en los que prima la concurrencia meritocrática libre (por ejemplo, en un sistema limpio de exámenes u oposiciones), las mujeres se ven sistemáticamente excluidas o marginadas en los estamentos profesionales que funcionan mediante sistemas de cooptación (es decir, sistemas en los que son los que ya pertenecen al grupo los que eligen, <<cooptan>>, a aquellos que pueden entrar en él)¹⁴².

Es decir, la mujer estuvo condicionada por mucho tiempo a su condición de ser en su máxima expresión, sin tener la independencia necesaria para elegir su porvenir. Observamos que en el mundo del arte esto tampoco fue una excepción, los condicionamientos y las diferencias entre los géneros se manifestaron claramente. No saltan a la vista los nombres de artistas mujeres, así como los de los artistas hombres, más allá de que pueden haber vivido en la misma época, en los mismos lugares. Mayayo aclara: “A las dificultades objetivas (el llamado <<techo de cristal>> y otros mecanismos de discriminación), se añaden las que podríamos llamar <<subjetivas>>: la inseguridad, la incomodidad y la falta de motivación que experimentan muchas mujeres cuando se adentran en esferas de poder que han sido definidas en términos exclusivamente masculinos”¹⁴³.

Si partimos de la famosa pregunta de Linda Nochlin, veremos que hay una especie de primera respuesta que se hace presente a partir de los años ´70, no solamente teorizando, sino también llevando a la práctica un ejercicio creativo y bastante crítico. Lo que intentamos hacer es abrirnos a un pensamiento crítico respecto a las nociones de género, no solamente a través del campo artístico, sino también en general.

“El artículo que publicó en 1971 Linda Nochlin <<Why Have There Been No Great Women Artists?>> desempeña, como veremos, el papel de <<progenitor>> de la primera fase de la teoría y crítica del arte feminista. Es importante porque evalúa los intereses políticos en juego a la hora de construir la historia del arte, una disciplina predicada en las desigualdades económicas y éticas implícitas cuyas consecuencias negativas para las mujeres no resultan difíciles de apreciar”¹⁴⁴.

¹⁴¹ MAYAYO, Patricia. *Historias de mujeres, historias del arte*, Madrid: Editorial Cátedra, 2003

¹⁴² *Ibidem*, p. 12.

¹⁴³ *Ibidem*, p. 13.

¹⁴⁴ PHELAN, Peggy. *Art et féminisme*, Edición a cargo de Helena Reckitt, Londres: Editorial Phaidon, 2010, p. 21.

Influídas por el movimiento feminista de la década del 70, las teóricas del arte buscaron desentrañar una esencia femenina que se escondía en las obras de las artistas, estableciendo parámetros diferenciales entre la naturaleza femenina y la masculina.

Estas cuestiones propiciaron, en el campo de la disciplina la necesidad de integrar en un contexto cultural a las artistas mujeres, para lo cual se estudia no sólo las experiencias sociales, en la esfera pública y la vida privada, sino sus limitaciones educacionales, elementos que explican las ausencias femeninas en ciertas épocas.

Peggy Phelan¹⁴⁵ en su estudio *Art et féminisme*¹⁴⁶ plantea lo siguiente:

Desde mediados de los años setenta hasta finales de los ochenta, muchas artistas, influidas por el postestructuralismo, el psicoanálisis y la teoría de la situación subalterna de la mujer, repudiaron ciertos aspectos del primer arte feminista. Así, criticaron la celebración de la feminidad innata y la recuperación de la cultura femenina tradicional por considerar que estas confinaban a la mujer a esferas biológicas y culturales aisladas: pusieron en duda el potencial subversivo de lo <femenino>, por temor a que las mujeres quedaran relegadas al lado negativo del lenguaje, e impugnaron el énfasis depositado en la experiencia personal aduciendo que implicaba un individualismo externo y ajeno al subconsciente¹⁴⁷.

En principio en la Historia del Arte la mujer es Venus, Artemisa, María o Magdalena, objeto de construcción de deseo, amor o rechazo. Siempre como objeto de estudio, constantemente representada, según la época, y nunca como sujeto.

Como objeto de una tradición que no escribió, la mujer debe desarticular el orden discursivo, no sólo para desvelar sus jerarquías, sino para exhibir sus falencias. Algunas teóricas hablan de la necesidad de elaborar un metalenguaje, formado por relatos, figuras, y símbolos, que constantemente pongan en entredicho la tradición de los grandes discursos.

Nos centraremos en este capítulo, en primera instancia en hablar del rol y del lugar de las mujeres en la representación, más allá de la participación activa o no de las mujeres dentro del campo artístico. Al observar como se ha construido de alguna forma nuestra hipótesis de trabajo, la figura de la mujer, ha sido el resultado de una construcción social, que tiene que ver con una manera de mirar y una manera de por lo tanto reproducir.

Partimos de la base que las imágenes no son solamente reflejos de lo que sucede en el mundo, también en su manipulación pueden construir o imitar también ciertos patrones mediatizados del estereotipo, como en el fondo sucede con el cine, la literatura, las artes visuales, en dónde se construyen modelos posibles a seguir. Vemos como se configura a

¹⁴⁵Peggy Phelan (nacida el 12 de junio de 1948) es una estudiosa feminista estadounidense.

¹⁴⁶ PHELAN, Peggy. *Art et féminisme*, Edición a cargo de Helena Reckitt, Londres: Editorial Phaidon, 2010.

¹⁴⁷ *Ibidem*, p 21.

través de la historia del arte occidental, algunos estereotipos para la mujer que están básicamente matizados por el rol reproductivo, fuente de vida y fuente de conocimiento, conocimiento como metáfora del cuerpo. Cuando se empieza a crear esta diferenciación, sobre lo masculino y lo femenino, observamos que es algo que venía inscripto en los cuerpos, o por el contrario es algo que se ha perfilado justamente en estas operaciones de lenguaje ya sea histórico, narrativo, entre otros.

Luego nos interesa tomar el papel más activo no tanto de la representación de la mujer, sino lugar de la mujer como protagonista, para repasar brevemente algunas artistas que curiosamente tuvieron éxito en sus momentos de vida y sin embargo, no llegaron a nosotras en el estudio de la Historia del Arte. Pareciera que las producciones artísticas hechas por mujeres fuese un concepto únicamente contemporáneo, pero sabemos que esto no es cierto, ya que ellas vivieron en las mismas épocas que los hombres.

Al respecto Patricia Mayayo, señala lo siguiente: “...ni un solo nombre de mujer artista aparecía mencionado en el transcurso de las clases o en los manuales más consultados (tan sólo al llegar a la historia de las vanguardias históricas empezaron a asomar tímidamente la cabeza algunas creadoras). Tampoco eran muchos los nombres de las historiadoras del arte consignados en las bibliografías de curso. ¿Acaso no había existido ni una sola mujer artista hasta principios del siglo XX?”¹⁴⁸.

Realmente es necesario aclarar que sí hubo mujeres artistas anteriores al siglo XIX, sin embargo, jamás se mencionaron hasta un tiempo después. En primer lugar, no hay que olvidar que la historia que se escribió estuvo muy centrada en el hombre, y además fue escrita por el hombre, la historia del hombre, es decir con genitales masculinos, que dejó a un lado las personalidades femeninas más allá de sus habilidades y sus logros.

En segundo lugar, la ausencia de nombres de artistas mujeres en los libros de historia del arte, como así también de sus obras en los museos, nos hace pensar que su rol simplemente fue limitado a ser objetos de representación, o podríamos denominarlo como que solo fueron modelos o musas de algún gran artista. Nada más lejos de esta concepción. Si bien pueden haber tenido su lugar como objetos de representación, lo real es que las mujeres siempre tuvieron vida activa y constante como sujetos artistas, más allá de los obstáculos que tuvieron debido a su género para dedicarse al arte.

Existieron abadesas que iluminaban los manuscritos en sus monasterios, pintoras durante el Renacimiento y el Barroco, y también escultoras olvidadas, pero tan solo unas pocas

¹⁴⁸ MAYAYO, Patricia. *Historias de mujeres, historias del arte*, Madrid: EditorialCátedra, 2003, p. 11.

alcanzaron renombre y una buena posición social y económica y social. La historia del arte, se encargó de mantenerla en el olvido durante varios siglos. Recién a principios de 1970 distintas críticas, teóricas e historiadoras del arte, exploraron la ausencia de estas mujeres y reivindicaron no sólo su importancia como mujer, sino también su rol como sujetos artistas, con lo cual redescubrieron nombres importantes.

Nos centraremos en esa gran cantidad de nombres olvidados, que tienen esa intención de reivindicación, pero que también nos permiten analizar cómo se han hecho las reglas del juego en la historia del arte y la carga patriarcal que tiene el propio concepto de esto. Dentro de ello veremos algunas prácticas subversivas, de artistas más contemporáneos que empiezan a darse cuenta y sin tener un discurso básicamente feminista, a hacer estas operaciones de desmontaje.

Para cerrar este capítulo nos centraremos en la deconstrucción de los supuestos de género, es decir en cómo las artistas, dentro de la post modernidad empiezan no solamente a exigir un lugar como mujeres dentro del escenario de la historia del arte, sino que ponen en cuestión la exigencia de los demás géneros.

También veremos como la unión entre arte, ciencia y tecnología, funcionan como herramientas, para esta estructura que existe en la sociedad, que organiza al mundo en jerarquías y en divisiones de género, de clase, de raza. La tecnología ha permitido desatornillar esas estructuras, y a partir de ciertas prácticas basadas en tecnologías, en medios, en Internet, se ha intentado como remover este campo y liberar, es cierto que todas las tecnologías han permitido una apertura muy grande pero también están jugando muchas veces en el otro sentido, afirmando todavía aún más ciertos estereotipos, profundizando diferencias, que las diferencias no tienen problemas, el problema son las jerarquías que implican las diferencias.

Sin embargo, la práctica feminista y de género ha encontrado como ejercicio de subversión, ese activismo, un lugar para criticar el campo artístico desde adentro. Por ejemplo, la propia institución del arte en los museos, las galerías, se puede observar como desde la posición activista intentan desarmar esta pieza.

En palabras de Nelly Richard¹⁴⁹: “El feminismo designa el trabajo de desmontar los artefactos culturales y las tecnologías de la representación para construir significados alternativos a las definiciones hegemónicas que fabrican las imágenes y los imaginarios sociales”¹⁵⁰.

¹⁴⁹ Nelly Richard nace en Francia, en 1948. Es teórica cultural, crítica, ensayista, académica y curadora. Actualmente reside en Chile. Estudió Literatura Moderna en La Sorbonne, París. Se trasladó a Chile en 1970. En 1996 recibió la Beca Guggenheim. Ha publicado, entre otras: *La estratificación de los*

Esta frase es sólo una parte de nuestra hipótesis de trabajo, justamente hacer este ejercicio de desmontaje y ver cuáles son los significados que proponen, pero no sólo desde el feminismo, sino que vamos a ir más allá y lo enfocaremos desde los géneros. Lo importante es observar que es lo que los y las artistas, proponen para hoy en día.

Sin ir más lejos, el interés en esta temática de investigación para, es producto de todas las dudas que se generaron durante el estudio de la carrera de Historia del arte. Cómo ya lo dijo Nochlin y varias otras autoras, al pasar por el estudio de la Historia del arte, no suelen leerse nombres de mujeres artistas, ni de teóricas, menos de artistas LGTBI. La historia habla continuamente de aquellos artistas, de los grandes genios, como una pieza fundamental para narrar la historia del arte.

Es a partir de la Primera Ola del feminismo que realiza esta revisión de juicios de valor en donde se empieza a dar lugar a nuevos estudios de estas ausencias, y se observa como un artista se vuelve visible para la historia del arte tradicional. Y eso no sólo lo observamos en el mundo del arte, sino también en otras prácticas como la ciencia, la historia, entre otras. Es por eso que hemos incluido en este capítulo las producciones artísticas realizadas a partir del feminismo para poder comprender las prácticas que sobre la temática de género en su totalidad.

Desentrañar en principio la esencia femenina que se esconde en las obras de las artistas, permiten que en el contexto cultural se comience a integrar a las artistas mujeres, y así contemplar aquellos elementos que explican las ausencias femeninas en ciertas épocas, debido a sus limitaciones tanto en la educación y en la formación, como así también por su rol dentro de la esfera pública y la vida privada. Descubrir la historia de las mujeres en el mundo del arte nos permite comprender en totalidad esta disciplina, lo cual vemos necesario para lograr una correcta definición del arte y del artista en nuestra sociedad.

2.1.1. La voz de la emancipación

Recién en el año 1900, fines del siglo XIX, empieza a surgir una voz de emancipación femenina, sin embargo, nosotros escuchamos que esa voz viene de muy lejos, del año 1405. Fue Christine de Pizan¹⁵¹ quién escribió *La ciudad de las damas*¹⁵² (1405) y también otro

márgenes (1989); *Masculino/femenino: prácticas de la diferencia y cultura democrática* (1993), entre otros. <http://www.compartelibros.com/autor/nelly-richard/1>

¹⁵⁰ RICHARD, Nelly. *Feminismo, Género y Diferencia (s)*. Santiago: Editorial Palinodia, 2008, p. 66.

¹⁵¹ Christine de Pizan o *Christine de Pisan* (1364 -1430) fue una filósofa, poetahumanista y la primera escritora profesional de la historia. Su obra más conocida, *La ciudad de las damas* (1405) está considerada por algunas

texto llamado “*Canción en honor a Juana de Arco*” (1429) en donde valora el trabajo de Juana de Arco al ir contra la corriente de los mandatos sociales.

La ciudad de las damas es un texto que consiste básicamente en una imaginación desplegada de Christine de Pizan, al plantear una ciudad habitada únicamente por mujeres, curiosamente coloca en ella a personalidades reales que Christine conocía, es decir mujeres que ya existían, y que tenían un trabajo intelectual, artístico o místico importante. Con esto podemos observar como ha sido nuestra represión, la represión que se ejerce contra las mujeres, de manera tal que empieza a ser necesaria la imaginación, y en este caso como primer elemento destructor o subversivo de imaginar una ciudad solamente hecha por mujeres.

En palabras de Christine: “Me preguntaba cuáles podrían ser las razones que llevan a tantos hombres, clérigos y laicos a vituperar, a las mujeres, criticándolas de bien de palabra, bien en escritos y tratados... Yo que he nacido mujer me puse a examinar mi carácter...”¹⁵³.

Y agrega: “Me propuse decidir, en conciencia, si el testimonio reunido por tantos varones ilustres podría estar equivocado. Pero, por más que intentaba volver sobre ello, apurando las ideas como quien va mondando una fruta, no podía entender ni admitir como bien fundado el juicio de los hombres sobre la naturaleza y conducta de las mujeres”¹⁵⁴.

Observamos que ella en su texto no parte simplemente de una batalla por la liberación de las mujeres, sino que empieza a hacer todo un ejercicio que para su época es fabuloso, que tiene que ver con este entrenamiento de la autoconsciencia.

Vemos que Cristina de Pizan se detiene en esto de el por qué de los hombres se encargan de criticar el trabajo de las mujeres, que era una cuestión que ya estaba en su época. Al hablar de consciencia, está nuevamente el tema de la razón, no habla simplemente de una molestia natural, un enojo, un sentimiento, sino que está hablando desde un trabajo que examina su carácter desde la conciencia. Ella justamente pone en duda la autoridad de aquellos que estaban sancionados socialmente como varones ilustres. Christine no podía entender, no se podía sostener por los argumentos que ellos daban, ni admitir el juicio de los hombres sobre la naturaleza y conducta de las mujeres. Al observar este texto de un pasado tan lejano, nos damos cuenta que esa altura ya existía una crítica feminista, evidente y fuerte.

autoras como precursora del feminismo occidental y se sitúa en el inicio de la llamada “querella de mujeres” debate literario surgido en torno a la situación de las mujeres y su defensa frente a la situación de subordinación que marcaba la época.

¹⁵² PIZAN, Cristine. *La ciudad de las damas*. Madrid: Ediciones Siruela S.A., 1995.

¹⁵³ *Ibidem*, p. 15.

¹⁵⁴ *Ibidem*, p. 15

Luego de tener en cuenta esto, daremos un salto para enfocarnos en la reflexión feminista o protofeminista como algunos la suelen llamar, hacia la Revolución Francesa como hito dentro de la historia occidental. En la historia de la Revolución Francesa uno de los componentes que permitió la movilización de las capas del pueblo fue, justamente la lucha que dieron las mujeres. Aquí nos encontramos con que las mujeres siempre estuvieron presentes. Basta pensar en España, por ejemplo en los grabados de Goya se da cuenta de cómo las mujeres de una manera muy ruda fueron las que salieron a enfrentar a los franceses.

En la Revolución Francesa esto se hace bastante evidente, era una lucha que estaba dando el pueblo, y dentro de este las mujeres eran uno más, pero sin embargo, cuando estalla la Revolución Francesa, se escribe la carta de Derechos del Hombre. Comprendemos que hoy en día estamos acostumbrados a “el hombre” como genérico para usar hombre/mujer, y nos parece que siempre fue así.

En este momento una gran luchadora por la Revolución Francesa, Olimpia de Gouges¹⁵⁵, le pareció extraño y realmente se consternó cuando se encontró con esta Carta de los Derechos Ciudadanos del Hombre. Ella se sintió traicionada, al punto que al punto de tener que escribir una declaración de Derechos de la Mujer y de la Ciudadana. Lo triste de esto es que Olimpia terminó con su cabeza rodando tras la guillotina. Es decir que esta emancipación de los Derechos del Hombre, eran literalmente sólo del hombre. La propia Revolución Francesa, significó un principio de emancipación de todo sistema de opresión planeado desde la Edad Media, básicamente por el feudalismo, la aristocracia, y la Iglesia.

Con la misma crítica que planteamos en Olimpia de Gouges; Mary Wollstonecraft¹⁵⁶ escribe en 1787, *Reflexiones sobre la educación de las hijas*. Si nosotros lo analizamos desde una perspectiva de género, está lleno de estereotipos, y también se reflexiona sobre el lugar de las mujeres en un tono irónico.

En otro de sus textos hace una denuncia a un texto de Edmund Burke que estaba lleno de figuras estereotipadas, donde consideraba que ciertos atributos de lo bello estaban vinculados a lo femenino y ciertos atributos de lo bello están vinculados a lo masculino. Observamos

¹⁵⁵Olympe de Gouges (1748 - 1793) fue escritora, dramaturga, panfletista y filósofa política francesa. Autora de la *Declaración de los Derechos de la Mujer y de la Ciudadana* (1791). Como otras feministas de su época, fue abolicionista. Detenida por su defensa de los Girondinos fue juzgada sumariamente y murió guillotizada.

¹⁵⁶Mary Wollstonecraft (1759-1797) fue una filósofa y escritora inglesa. Considerada una de las grandiosas figuras del mundo moderno, escribió novelas, cuentos, ensayos, tratados, un relato de viaje y un libro de literatura infantil. En su obra *Vindicación de los derechos de la mujer* (1792), argumenta que las mujeres no son por naturaleza inferiores al hombre, sino que parecen serlo porque no reciben la misma educación, y que hombres y mujeres deberían ser tratados como seres racionales. Imagina, asimismo, un orden social basado en la razón. Con esta obra, estableció las bases del feminismo moderno y la convirtió en una de las mujeres más populares de Europa de la época.

como en este momento se permitía mirar las cosas en forma desnaturalizada, o sea, hay una tradición de las mujeres pensando, reflexionando sobre lo que significa este continuo desplazamiento de la mitad de la población, es una cuestión que obedece a una biología muy arraigada.

En 1804 el *Código Napoleónico*¹⁵⁷ afirma la incapacidad jurídica plena de las mujeres casadas, la prohibición de acceso a las escuelas y universidades, la prohibición de firmar un contrato de gestión de la propiedad, la exclusión total de los derechos políticos, la prohibición del trabajo sin permiso del marido, la imposibilidad de administrar su propio salario, el control del marido en la correspondencia de las decisiones, la prohibición de viajar al extranjero sin autorización, el castigo para el adulterio de las mujeres, no para los hombres, y por último, ni las madres solteras ni los hijos ilegítimos, tendrían ningún derecho.

Algo también que es interesante destacar es la frase *Proletarios del mundo uníos*, del famoso Manifiesto Comunista, este libro enorme que escribe Marx con Engels donde hacen una interpretación económica de la historia. Éste manifiesto termina con la frase: *Proletarios del mundo uníos*, pero lo curioso es que no le pertenece a Marx. Se dice que en realidad Marx la habría tomado de Flora Tristán¹⁵⁸. Ella fue otra intelectual de la época, mitad peruana, mitad francesa, era una mujer de letras. Tuvo una educación excelente, luego cayó en desgracia económica y estuvo obligada a vivir de lo único que sabía hacer que era escribir.

Ella es muy importante, ya que de manera temprana se da cuenta de la persecución que hay contra las mujeres, lo vincula de una manera bastante inédita tomando a esa generación de mujeres a una cuestión vinculada a la clase social; o sea, ella, desde un lugar que ha perdido los privilegios puede identificar desde ese lugar lo que significa esta segmentación social.

También forma parte de su vida, algo que la marca fuertemente y fue el hecho haber sido víctima de violencia por parte de su marido, lo que la empujó a llevar una lucha por la libertad de las mujeres y por la restitución del divorcio, que era una de las cosas que se habían acabado a partir del Código Napoleónico. Ella escribió muchos textos, que además de estar hablando de lo que significa la segregación de las mujeres, escribe sobre a segregación de la

¹⁵⁷ El Código Napoleónico llamado Código de Napoleón o Código Civil francés, es uno de los más conocidos códigos civiles del mundo. Denominación oficial que en 1807 se dio hasta entonces llamado Código Civil de los franceses, aprobado por Ley en 1804 y todavía en vigor, aunque con numerosas e importantes reformas. Creado por una comisión a la que le fue encomendada la recopilación de la tradición jurídica francesa, dio como resultado la promulgación del *Code civil des Français* el 21 de marzo de 1804, durante el gobierno de Napoleón Bonaparte.

¹⁵⁸ Flora Tristán (1803-1844) Flora Célestine Thérèse Henriette Tristán Moscoso Laisney. Franco-Peruana. Era militante socialista y feminista, ella fue una de las figuras más importantes del debate social en la década de 1840 y participó en los primeros pasos del internacionalismo. Escribió varios libros, entre ellos *La necesidad de dar una buena acogida a las mujeres extranjeras* (1835).

clase trabajadora, la discriminación de las mujeres extranjeras, como ayudarlas en países en donde son extranjeras, entre otros escritos.

Con todo esto podemos observar que los textos que venimos analizando, son actuales, y que lamentablemente nos sirven para darnos cuenta que si bien se ha avanzado mucho, no ha sido tanto en relación al año en que estamos analizando en que estos textos fueron escritos.

Algunas de las cosas que decía Flora Tristán, también desde un punto de vista muy lúcido: Obreros, tratad de comprender bien esto: la ley que esclaviza a la mujer y la priva de instrucción, os oprime también a vosotros hombres proletarios¹⁵⁹. Otra de sus frases: El hombre más oprimido puede oprimir a otro ser, que es su mujer. La mujer es la proletaria del proletario¹⁶⁰.

Observamos que su análisis es bastante feroz, ya que en esa época tiende, a relacionar entre clase y género, en el fondo es la consecuencia de un duelo de producción de un modelo económico concreto y tiene que ver aquí con la base de lo que se trae el Capitalismo.

Flora Tristán, con el tema de la raza, con la preocupación por el cuidado de las mujeres extranjeras, nos da la posibilidad de comprender que hay una serie de jerarquías de raza, de clase, de género que están todas absolutamente vinculadas como engranajes y que son las que permiten sostener y avanzar el modelo Capitalista que hoy conocemos.

Un poco más adelante, en el año 1869 John Suart Mill¹⁶¹ y Harriet Taylor¹⁶² escriben *La esclavitud femenina*, su debate se centraba sobre todo en el derecho al voto, el derecho a la educación de las mujeres y al cuestionamiento del matrimonio ya que acababa convirtiendo a las mujeres en objeto. Es necesario aclarar que el pensamiento de John Suart Mill empieza a considerar esta necesidad de liberación de las mujeres, a partir del voto fundamentalmente.

¹⁵⁹ TRISTÁN, Flora. *Programa socialista en L'Union Ouvrière (La Unión Obrera)*, Francia, 1840. En este documento plasma la necesidad de los trabajadores de organizarse y aboga por su "unidad universal" - la emancipación de los trabajadores debía ir unida a la emancipación de la mujer.

¹⁶⁰ TRISTÁN, Flora. *Programa socialista en L'Union Ouvrière (La Unión Obrera)*, Francia, 1840.

¹⁶¹ John Stuart Mill (1806-1873) fue un filósofo, político y economista inglés de origen escocés, representante de la escuela económica clásica y teórico del utilitarismo, planteamiento ético propuesto por su padrino Jeremy Bentham, que sería recogido y difundido con profusión por Stuart Mill.

¹⁶² Harriet Taylor Mill (1807-1858) fue una filósofa inglesa del feminismo, luchadora por los derechos humanos. Su segundo esposo fue John Stuart Mill, uno de los pensadores preeminentes del siglo XIX. Sus escritos pueden ser encontrados en *The complete works of Harriet Taylor Mill*.

2.2. CRÍTICA INTERPRETATIVA. LOS DISTINTOS ROLES DE LA MUJER EN EL ARTE.

2.2.1. La representación y la configuración de estereotipos

Entendemos que la palabra representación viene de re-presentar, volver a presentar, a mostrar, es mimesis. Dentro del mundo del arte, la representación está relacionada con un proceso de reiteración y modificación de uno o varios elementos, a través de la distorsión u omisión de ellos. La representación, implica que la persona construya simbólicamente las formas y los contenidos que constituyen el sistema social en el cual vivimos y somos. Estas construcciones simbólicas se plasman a través del lenguaje, las imágenes, los conceptos, y todos aquellos dispositivos de uso diario, que se articulan unos con otros para crear categorías de representación más extensas y complejas, como por ejemplo la raza, el sexo o la clase social. De esta manera comprendemos la representación desde el mundo en el que vivimos, en donde construimos modelos en los cuales somos sujetos sociales. Cada representación está cargada de historias, de costumbre o tradiciones y de referentes, y algo importante a tener en cuenta es que atraviesan nuestra posición sobre los universos simbólicos.

La historia del arte, determina las formas en que lo femenino particular se experimenta y se representa. Es por eso que la representación de mujeres, que se ha asociado a la noción de lo femenino, es atravesada por la experiencia de la corporalidad sexuada, socializada y construida ya sea en forma individual o colectiva. Es necesario tener una mirada crítica sobre la producción y consumo de las representaciones o imágenes asociadas a los conceptos de género.

Nos interesa hacer un recorrido a través de las distintas representaciones de la historia del arte de manera sucinta, e identificar justamente, esos estereotipos que intentan representar a la mujer, como así también en aquellos patrones de los significa ser mujer. Es decir que nos centraremos en el arte occidental y europeo como característico.

Es necesario tener en cuenta que aún hoy los estereotipos no han cambiado tanto. A esta altura del partido, son y se han actualizado algunos modelos, pero básicamente la manera o la etiqueta por la cual se observa a la mujer, sigue siendo similar. Algunas imágenes de la historia del arte pueden ejemplificar la mirada crítica que es posible realizar a las representaciones que sobre las mujeres se han realizado a lo largo de la historia.

Por eso es interesante pensar en la perspectiva de género no solamente como esta lucha por los derechos y la igualdad, sino también entender que tanto el feminismo como el género son

una especie de llave maestra que tratan de desatornillar esta estructura jerárquica que es la que sostiene a la sociedad y a la humanidad, que con distintos matices se puede ver que en otras culturas ha sido distinto, donde estas jerarquías no van en ese plano tan evidente.

No existe una cultura que sea horizontal, pero si existen grados mayores, que dependen del estado de consciencia que uno toma sobre estos temas y los comparte, tal vez llegue un momento en que la situación sea distinta.

Nosotros consideramos que esas corrientes son todas las que atraviesan la historia del arte, y esto lo debemos también a la manera de cómo se trata de transmitir desde un punto de vista historiográfico el mundo de las representaciones.

2.2.1.1. El rol reproductivo

Tomaremos como ejemplo esta famosa estatuilla que fue datada 20.000 años a.c, pero recién se encontró en Austria en el año 1908. Fue nombrada por quienes la encontraron como la Venus de Willendorf, pero ya hay un problema historiográfico en cuanto a su denominación. Consideramos que se le atribuye un grado del ideal de belleza que estaría basado en esta figura simbólica de la función que supuestamente la mujer habría tenido en esa época. Pero en realidad no lo sabemos, ya que en esa época no existía la escritura, con lo cual es muy complejo constatar ese tipo de dato.



7. Autor desconocido. *Venus de Willendorf*, 20.000 ac.

Sabemos que el tema de la arqueología feminista ha tratado de reescribir su historia. Existen casos en dónde si se encontraba un objeto, por ejemplo un mazo, en la tumba de una mujer se decía que era un mortero para moler el trigo. Sin embargo, si ese mismo mazo se encontraba en la tumba de un hombre se decía que era un arma.

Al observar este ejemplo, podemos darnos cuenta que esto está dado desde una especie de inconsciencia de género, es decir, no hay una conciencia de porque se le atribuye ciertas

características a las mujeres y ciertas otras a los hombres. Es algo que se ha transmitiendo con la historia y con la historiografía, y no debemos olvidar que también la historiografía, fue hecha por hombres durante mucho tiempo.

Las representaciones del arte que nosotros observamos, podemos entenderlas como una forma de reproducir ideologías, y para eso basta que revisemos como era la forma de representación en la Edad Media, en este caso como se representaba el cuerpo.

2.2.1.2. Fuente de conocimiento

Es necesario tener en cuenta que no la llamamos representación artística, ya que la noción de arte como lo comprendemos hoy en día, dista mucho de lo que existía en esa época. Tampoco existía la noción de artista sino que había alguien que sabía esculpir, o hacer vitrales, pero no existía la noción de artista como alguien distinto. En este período Dios es el único creador, y es por este motivo que no destacan grandes genios, como si lo harán luego en el Renacimiento. En todas las representaciones del Medioevo el fin era muy distinto a las al de hoy; el fin básico era la educación formal, era un fin adoctrinador.

La iglesia cristiana, como fuerza dominante en la vida medieval occidental, gobernaba la comunicación y la cultura, así como la religión y la enseñanza. La Iglesia ejercía el poder religioso y moral que daba forma a la expresión humana. La organización jerárquica de la Iglesia reforzaba las distinciones de clase en la sociedad; su dogma patriarcal incluía toda una serie de teorías sobre la inferioridad natural de la mujer cuya huella puede rastrearse hacia atrás, hasta la Grecia clásica y el Antiguo y Nuevo Testamento.

En efecto una de las características de representación en la Edad Media era generar respeto y a veces hasta cierto temor a dios, como así también transmitir aquello que decía la Biblia. Sin embargo la forma en que esto se representaba a través de la pintura, los vitrales, las pequeñas estatuillas, observamos que el cuerpo es un esbozo, sin detalles. No parecen individuos, ya que generalmente todos tenían el mismo rostro. Más bien parecen caricaturas, porque no existían. Según la constitución ideológica de la época, el cuerpo era la cárcel de espíritu.

Aproximadamente sobre el siglo XII la intensificación del culto a la virgen María produce una polarización de las representaciones de la feminidad en torno a la cual se construyen los discursos, que a través de la imagen pero también de ideologías, articulan los sistemas sociales y políticos en relación con el lugar de las mujeres. Lo femenino entonces tiene dos posibilidades: María o Eva. La primera, encarna un modelo positivo: la virtud, lo bueno y una negación de la corporalidad, mientras que Eva es la personificación del pecado, de la

carnalidad y de la ambición, es la feminización del demonio; su deseo de conocimiento es causante del sufrimiento humano con la expulsión del jardín del edén.

Por lo tanto vemos a su vez como la representación del cuerpo femenino y masculino tiene un carácter generalmente escuálido. Los cuerpos son delgados, débiles, y muestran esa diferencia con la sensualidad que antes se expresaba en la escultura greco latina. En este período se reproducen estos modelos ideológicos. Paulatinamente la mujer va a comenzar a tener cierto protagonismo, dentro de una dualidad, de una dicotomía. Por un lado tendrá un rol importante, a través de la figura de María, la mujer protectora, la madre; y como figura antagonica aparecerá Eva, la mujer desobediente. Estas dos retóricas que se van a repetir a lo largo de la historia.

Tomamos como ejemplo una de las primeras representaciones de Eva, en donde nos encontramos con estos primeros lugares protagónicos de la literatura religiosa. Eva fue la compañera que le asignan a Adán. Su delito fue comer, es decir tentar a Adán para comer del árbol de la virtud, del árbol de la sabiduría y el conocimiento. Condenan a Eva por desobedecer a su creador.

Justamente lo que se representa en la figura bíblica es esta idea de jerarquía, de que hay un señor poderoso que es superior a nosotros los inmortales. Justamente la estructura de la religión es una estructura a escala, de hecho hoy todavía nos referimos al Creador, generalmente como masculino. Esta figura opera desde el mito de la jerarquía, de que existe alguien superior a los demás. Es por eso que tomamos este ejemplo de la obra de Eva, ya que se manifiesta con una idea de convivencia y de complementariedad en las diferencias, en dónde pasa desapercibida en los relatos y en las interpretaciones que se hacen de la Biblia.

2.2.1.3 Fuente de vida

En la Edad Media la cultura a María empezará a aparecer paulatinamente tomando un lugar importante, también por ser una forma de consignar ese lugar para todas las mujeres, es decir todas las mujeres deberían aspirar a ser la madre, la protectora.



8. Duccio di Buoninsegna. *La Maestà*, 1308-1311. Siena.

Más adelante nos encontraremos con una virgen más amorosa que juega con el niño Jesús, en la que aparece ese rasgo particular el de la ternura, que será atribuido casi exclusivamente por mucho tiempo como un rasgo propiamente femenino y de la mujer.

También nos encontraremos con aquellas mujeres de ciertas intenciones emancipadoras, por ejemplo Juana de Arco, es decir las mujeres mártires, las Santas. Respecto a esta exaltación de las mujeres mártires, estas Santas que sufrían ciertos padecimientos, estos roles lo van a considerar como una manera de disuadir a las mujeres de tomar ese rol activo, ya que muchas veces eran tildadas de locas o esquizofrénicas. Es decir también había un rol aleccionador a cualquiera que intentara salirse de la norma.

Por otro lado el período gótico de los países nórdicos, aparecen una de las primeras representaciones de componente sexual con la tortura, una especie de placer que va a tener varios espectadores para observar estas escenas prohibidas, en donde se junta la flagelación, la tortura con el exceso de carne, que habla de una especie de sexualidad prohibida o desbordada. Por ejemplo el famoso *Jardín de las Delicias* de El Bosco.

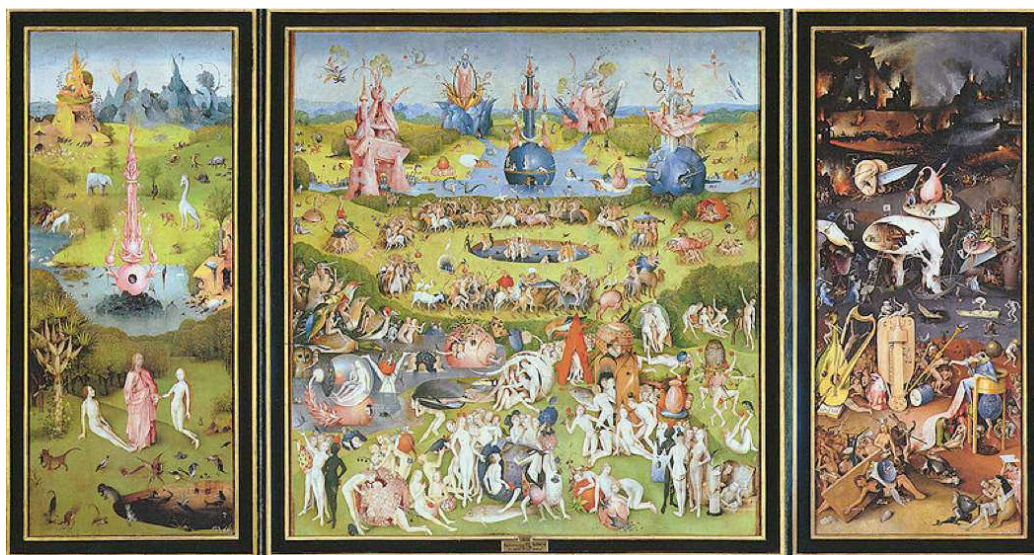
Generalmente la interpretación que se ha hecho de este cuadro, es que en el panel izquierdo se encuentra representada la Creación. En el panel central está el mundo actual de la época de El Bosco, y en el panel de la derecha se representa el infierno y el castigo por esta vida licenciosa que se vive en el presente. Según otras interpretaciones menos convencionales se observan que en el primer panel se representa una sociedad con un rol matriarcal, lo cual no significa que las mujeres mandaran, sino que en ese panel estaba contenido lo masculino y lo femenino en la figura de la mujer. Según las interpretaciones que se han hecho de este cuadro, es justamente el dinamismo que tenía en esta sociedad, en este inicio de esta sociedad matriarcal y donde él atribuye un rol activo que estaría dándole a Eva como una figura rectora, ya que está tomada de la mano del creador.

Por otro lado en el panel del infierno, lo que estaría representado la sumisión de la mujer forzada a un patrón masculino. Se observa la misma Eva que vemos en el primer cuadro, pero

aquí está representada bajo a figura de este pájaro con una especie de corona, que estaría caracterizando al Papa, en efecto está representando la distorsión del discurso cristiano dominado por el discurso imperial. Lo que plantea el Bosco es como hacen una relectura de la Biblia en donde las mujeres son además condenadas y sometidas. También en la parte derecha del cuadro, en esta representación de unas orejas y un cuchillo, se simboliza básicamente lo fálico. El Bosco está hablando de la imposición del patriarcado sobre la figura de una sociedad más igual. El exceso de testosterona, de agresividad, de resolver los conflictos mediante la sangre, mediante las armas. Desvirtuar, operar de acuerdo a las jerarquías.

Vemos como en la Edad Media el lugar de la mujer era absolutamente relegado, tenía un papel menor. No nos olvidemos que el conocimiento, se atesoraba solamente para algunos pocos, y reproduciendo esta figura jerárquica, solamente los hombres podían tenerlo. Entendemos que lo que buscaba mostrar El Bosco en este cuadro es justamente a la mujer humillada y reprimida bajo la figura masculina, la figura imperial que coopta, que secuestra la idea cristiana original.

Entendemos que esta puede ser una interpretación bastante polémica, que la mayoría de los historiadores no están de acuerdo, pero para nosotros nos parece muy útil por lo menos para pensar la historia del arte desde otra visión. Consideramos que vale la pena hacer un trabajo de exégesis de la cultura tratando de buscar también que elementos de género están implícitos ahí y cómo podríamos nosotros destramarlos, por ejemplo, al hacer también lecturas personales de la historia del arte.



9. Hieronymus Bosch. *El Jardín de las Delicias*. 1490-1500.

Es así que comprendemos que una lectura desde la perspectiva de género de la historia del arte, no trata solamente de buscar algunos elementos donde se observen a mujeres en roles

emancipados, sino también en poder cambiar la lectura posible que se va a tener de un cuadro. Otro análisis que podemos ofrecer, no necesariamente acotado a la idea de hombre y mujer, es observar cómo dentro de la historia del arte se han construido las dicotomías.

Para cerrar el tema de la Edad Media, podemos decir que se observa claramente como las representaciones imaginarias religiosas se manifiestan acorde a sistemas ideológicos que son los que imponen este esquema en donde la mujer toma un lugar sometido, es decir la mujer siempre se va a caracterizar por este lugar de subalternidad.

2.2.1.4 Musa y objeto de representación

Si hablamos de representaciones de mujeres sabemos que el período del Renacimiento es clave en ello. No sólo en esta época se inicia la idea del artista creador, del genio, sino también que se le da al arte cierta profesionalización. La mujer aparece como objeto de representación, como musa y modelo. En principio, abundaron las representaciones de mujeres a través de retratos que les realizaban de perfil. En su mayoría se trató de representaciones de bellas jóvenes con elegantes vestidos y joyas, algunas casadas, otras comprometidas y alguna que otra amante luciendo las insignias o las iniciales de los nombres de las familias de sus esposos.

Con el tiempo las representaciones de mujeres de ese período aparecen gran cantidad de veces caracterizadas a través de ninfas. Esta figura alegórica que representa una virtud, esta mujer como ideal de belleza, son consideradas frágiles, suaves, dulces, débiles. Estas ninfas, se pueden observar a través de varias obras de Sandro Boticelli. Según algunas historiadoras este tipo de características se observan al identificar por ejemplo, los distintos tules, los cabellos ondulantes, las figuras vinculadas a la naturaleza incomprensible, misteriosa, bella y fascinante. Es en el Renacimiento en donde la figura de la mujer generalmente toma este lugar, es decir la figura de alegoría en representación de fuerzas de la naturaleza. Podemos decir entonces que mujer y naturaleza son prácticamente sinónimo en esta época.



10. Sandro Botticelli. *El nacimiento de Venus*. 1485

Otro ejemplo de esto puede ser *Venus del espejo* de Diego Velázquez. Es un cuadro interesante porque exagera esta figura de la belleza femenina a través de la figura mitológica de Venus. Podemos darnos cuenta que es la primera vez que la mujer vuelve la mirada sobre sí misma, aunque también es mediada por la figura masculina que es quien la contempla.

En este período, también se pueden observar estas representaciones de la naturaleza junto a la caracterización de la belleza natural. Por ejemplo en la obra *Magdalena penitente* de Georges de La Tour. Vemos como ciertas figuras bíblicas se convierten también en imágenes alegóricas y representativas, de situaciones que empezaban a preocupar de manera creciente a la sociedad de su época, como es el caso del tema de la muerte en un momento de la secularización creciente social. Por ejemplo al observar la siguiente imagen, vemos la figura de María Magdalena emparentada justamente a lo prohibido, lo misterioso. Y se observa a la muerte como una preocupación, por el simple hecho de que en ese momento la religión ya no otorga todas las respuestas.



11. Georges La Tour. *Magdalena Penitente*. 1638

2.2.1.5. El rol doméstico

Como hemos escrito en puntos anteriores, el tema del rol de la mujer, se la puede ver representada en lugares a los que se les ha atribuido el rol natural a la mujer, lo que sería ese espacio domestico, o sea la mujer como alguien que preocupa del hogar. Esta separación de las esferas de lo público y lo privado permanece intacta y sus representaciones se consolidan durante el siglo XIX; las mujeres virtuosas son las que permanecen en el hogar y cuya felicidad y realización depende de la felicidad y realización de sus familias, ellas son el soporte emocional del hogar y su papel en el mundo se limita a ser hija, esposa y madre.

Por ejemplo si tomamos el cuadro denominado *La Lechera* de Jan Vermeer, observamos que además de mostrar el espacio doméstico como un lugar protegido, armónico y acogedor, nos damos cuenta como se trata de un espacio en donde la mujer tiene su propio mundo, todo a su alcance, sin tener la necesidad de salir allí. Junto con este rol útil que se le asigna a la mujer, podríamos decir además se le atribuye el ser cuidadora de los niños, de la casa, del buen hogar, esta mujer como soporte el hogar, pero también con cierto aburrimiento. En síntesis este espacio de la mujer sometida, que también se aburre.



12. Jan Vermeer. *La lechera*. 1660.

2.2.1.6. La afectación masculina y la rudeza femenina

Otra de los temas que nos interesa analizar es el momento en el que se empiezan a construir las cualidades de lo femenino y lo masculino, asociado a la afectación en el caso de lo femenino, y a la rudeza o el vigor en el caso de lo masculino.

El crítico del arte y guionista William Howard escribió un tratado de la belleza en un tono bastante irónico. Toma el período histórico del Rococó y muestra la sociedad de ese momento, caracterizada por las pelucas empolvadas, los trajes sofisticados, en donde los hombres utilizaban esos zapatos en punta, los labios con rubor, sus manos podían mostrar cierta actitud femenina. Pero en esa época, estas cualidades no eran ser femenino, sino que significaba ser elegante y refinado. Es decir lo femenino atribuido a la afectación es algo que vendrá después. Luego se construirá esta idea de que lo femenino es lo afectado. Él habla de cómo la belleza se caracteriza por la letra “S”, es decir por lo sinuoso, lo aparatoso, lo rebuscado. Por otro lado el tema de la virilidad la explica conformada por una línea recta.



13. Jean Honoré Fragonard. *El columpio*. 1767

En la época del Rococó encontramos que la belleza se ve reflejada a través de querubines, de cupidos, está asociada a la afectación, a la belleza excesiva, cursi, empalagosa de la época, a esta necesidad de llenar el vacío propuesto por la secularización de una época.

Justamente el rococó es una época en donde la religión de alguna manera está en declive, con lo cual ese vacío espiritual se empieza a llenar de adornos, de ornamentación, todo es empalagoso y lleno de colores. Y esto no era algo propio de las mujeres, sino que también incluía a los hombres, por lo menos en esa época en Francia.

Observamos también, que en el Rococó, las mujeres tenían un rol social un poco más importante. Si bien no tenían unos cargos públicos, si tenían una participación social importante. Por ejemplo, si observamos el cuadro *Marquesa de Pompadour* de Francois Boucher nos muestra a esta mujer que era básicamente una cortesana. Es decir la amante de alguien de la corte, pero se caracterizaba además por tener un papel intelectual importante, por ser una mujer instruida, por participar en las conversaciones, incluso participaba a nivel

político. Observamos en su mesa de velador una pluma y ella está sosteniendo un libro, es decir que hay una serie de rasgos que nos hablan de una mujer inquieta intelectualmente, junto con el glamour que ella despliega por su belleza.



14. Francoise Boucher. *Marquesa de Pompadaur*, 1756.

Otra de las cosas interesantes de esta época, que generalmente es un período que se mira con desprecio, es la aparición del desnudo, no como una alegoría, no como la representación de la naturaleza, o de una diosa griega, o de una virtud. Sino que en el rococó vemos las representaciones del desnudo de una mujer a través de poses sensuales, lo que demuestra que ya no es una mujer irreal. Nos encontramos con esa sensualidad escondida, que se lleva fuera del matrimonio y de las normas que la iglesia quería imponer, donde paulatinamente se observa luego, la sumisión de la mujer hacia el hombre.

Consideramos que vale la pena revisar cuales son los subtextos que se tiene de una época tan despreciada por la historiografía. De hecho la palabra rococó es una palabra, una especie de adjetivo despectivo que se utilizó para referirse a esta época. Este nombre se utilizó por primera vez en la época que nosotros llamamos Neoclásico, es decir un período en donde se comienza a decir que lo femenino tiene las cualidades utilizadas de la época del Rococó; y que lo masculino está vinculado a la rigidez, a las líneas duras, a la mirada fija, a las armas. Es decir que es en el Neoclásico cuando se empieza a formar esta idea dicotómica entre lo masculino y lo femenino.

En este período las representaciones visuales son acorde a las ideologías de la época. Se puede observar el cambio radical a través de las mismas. Si bien en el Rococó, se observaban todas las figuras afectadas, amaneradas, vemos como en la época Neoclásica nos encontramos con otro tipo de representaciones en donde se remarca la virilidad, la fuerza. Podemos

observar por ejemplo en la obra *La muerte de Sócrates*, realizada por Jacques Louis David, en la representación se ve a Sócrates quien caracteriza esta idea de la razón, de la sabiduría, de la racionalidad. Por otro lado nosotros sabemos que Sócrates murió viejo, sin embargo vemos en este cuadro que su cuerpo es completamente joven, en dónde sus músculos están definidos. Parece una persona con vitalidad, no a punto de morir.



15. Jacques Louis David. *La muerte de Sócrates*. 1787

Aquí vemos ese concepto de idealismo, que no tienen nada que ver con la realidad de nuestros cuerpos. Es el artista quien busca exaltar y representar los cuerpos de estas figuras, que distan completamente de la realidad. Y esto, puntualmente es lo que va en consonancia con la ideológica de su época.

Comprendemos que lo que se busca recuperar a fines del siglo XVIII y principios del siglo XIX es esta idea de Estado, en donde solamente unos pocos ilustrados son los que pueden gobernar, y es por eso también que también se reproduce a un nivel pictórico. Jacques Louis David, va a rescatar los ideales de la razón, de la sabiduría en el cuadro *El Juramento de los Horacios*. Este cuadro ícono del neoclásico, nos permite observar de manera evidente esta separación estereotipada entre lo que significan ser hombre y mujer. El relato de este cuadro ya todos la sabemos, pero para resumir es la historia de dos pueblos que se enfrentan, en donde los maridos de las mujeres eran del otro pueblo. Es un enfrentamiento entre cuñados, lo que se buscó transmitir es que lo que debe primar del Estado, es decir, que no importa que sus maridos maten a sus hermanos en razón del una idea racional del ejercicio de poder.



16. Jacques Louis David. *El Juramento de los Horacios*. 1784

El siglo XVIII construye como ideal de la feminidad burguesa a la mujer que es madre. La pintura histórica que alcanza su punto culminante en este periodo representa el lugar de las mujeres en la Revolución Francesa. Esta obra David, retrata claramente la división entre el deber, el honor y la lealtad a la patria. Entre el mundo de lo público y político: encarnado por los hombres guerreros; y el mundo sentimental, emotivo, familiar y privado: representado por las mujeres y sus niños.

La figura de la mujer en el siglo XIX seguirá siendo aquella que obedece a un ideal de la época, a una idea cultural, en vez de a una mujer real. Los cuerpos desnudos tanto de hombres como de mujer, en esta época toman esa apariencia que simbolizan algo pecaminoso, el infierno. La mujer normalmente toma ese lugar de sumisión al ideal masculino. La mitología de esa época era bastante rica, luego fue más específica con sus representaciones visuales. El interés en la representación neoclásica estaba en dar cuenta de esta idea en donde los conceptos y los ideales van a oponerse a cualquier tipo de sensualidad o de exaltación de los sentidos, lo que estaría asociado también a lo femenino como es esa pulsión de la naturaleza reprimida.

Tomamos este famoso cuadro de Gustav Courbet, llamado *El origen del mundo* ya que es un cuadro que aún hoy no deja de sorprender a ciertos espectadores y logra una inquietud en la mirada difícil de comprender. Sin embargo, tomamos este ejemplo ya que es un cuadro que muestra a una mujer real, que de alguna forma es lo que le interesaba a Courbet: acercarse no al idealismo típico del neoclásico sino al realismo.



17. Gustav Courbet. *El origen del mundo*. 1866.

Este cuadro estuvo guardado por mucho tiempo, y no fue de conocimiento público hasta el año 1988. Fue una obra que pasó de mano en mano, y luego por un comerciante turco terminó en Rusia. Posteriormente cuando lo encontraron lo querían quemar porque resultaba ofensivo. Pero parece que luego alguien se opuso, lo rescato expresó que en esta obra está representada la mujer del pueblo, la mujer obrera. Y fue por ese simple hecho que el cuadro se salvo. Con los años, llegó a las manos de la compañera del psicoanalista Lacan. Se dice también que él lo tenía escondido, cubierto con una cortina en su cuarto de baño, y que como Lacan no pagaba sus impuestos, fue embargado por el estado francés quién se hizo acreedor de este cuadro para el Museo del Louvre. Esta obra tampoco fue expuesta en esa época, sino que se mostró recién en el año 1988 en una exposición en New York.

Tomamos este ejemplo por varios motivos. En primer lugar para darnos cuenta cómo la representación de la mujer real en la pintura, tarda tanto tiempo en aparecer. Por otro lado, entender, que todavía la mujer sigue siendo objetos de metáfora, de alegoría, pero pocas veces es un personaje real. La apropiación del cuerpo femenino como objeto y tema de representación se prolongó hasta el siglo XX. En este periodo se presenta al artista-creador masculino como conquistador de un territorio que hay que dominar, territorio que se equipara metafóricamente a un cuerpo femenino. A la mujer la representan a través de roles, estereotipos, y no caracterizando personalidades en concreto. Sólo es así en la representación de retratos que como sabemos tenían otro fin. Es por eso que consideramos que las mujeres como sujetos reales no aparecen, sino que florecen como sombra.

Con los ejemplos tomados, nos damos cuenta que si aparece la mujer en las representaciones artísticas, justamente es para la mirada de un sujeto que narra la historia. Incluso en la literatura más contemporánea podemos observar cómo esta tipificación de la mujer, efímera y misteriosa se va reproduciendo. En la literatura el narrador habla a los hombres. Es decir que

a una lectora mujer le está hablando como si una fuera un hombre, y es así que sucede que las mujeres se tienen que identificar con el sujeto masculino para ser sujeto. Esto también hoy lo vemos en la política. Las mujeres que llegan a cargos políticos importantes, tienen que travestirse, tienen que ser masculinas para poder tener un lugar activo.

Consideramos que es muy complejo, ya que si nos ponemos a observar como se ha construido la historia, vemos que la mujer ha sido el proletario o bien como decía Betty Davis, que la mujer ha sido el negro del mundo. Con esto vemos, que como mujeres siempre estamos en este lugar en donde tenemos que justificar nuestra entrada a la sociedad, nuestra recepción como creadoras, nuestra aceptación como seres de habla. Es decir siempre estamos en ese lugar de debilidad, o de la no racionalidad, del cuidado.

Es por eso que creemos que todavía queda mucho por hacer en el plano de la representación, que como vemos en el fondo se solidifica la ideología, que está plasmada en nuestros quehaceres, en nuestras representaciones; y es ahí cuando se instala de manera inconsciente para muchos, incluso se ubica para nosotras mismas. El feminismo y el género, entre otras cosas, trata de combatir el machismo interior de las mujeres, de cómo desarmar ciertos estereotipos que al final lo que hacen es hacernos menos libres. Por supuesto que una mujer puede querer estar en la casa, cuidar los hijos, lavar la ropa. Pero lo importante es que sepa que no es lo único que hay, sino que sepa que se puede elegir, que no sea la única opción, sino que obedezca a una decisión de cómo uno se quiera construir como sujeto.

Justamente lo que hacen los estereotipos que se van creando a nivel mediático es reforzar y enviar ciertos mandatos. Justamente lo que nosotros tenemos que hacer como artistas, como creadoras, como profesoras o como lo que seamos, es justamente tratar de promover una diversidad de referentes, una pluralidad de imágenes.

Por ejemplo el valor que tuvieron las teorías *queer*, en donde vemos que este rol de la feminidad, el glamour, los brillos, también podía ser algo que fuera ocupado por un hombre. Este rol que tuvo en un momento la teoría *queer*, que con el tiempo se fue convirtiendo en otro estereotipo más vendible y politizado, justamente permitía a ciertas personas ser lo que elegían ser, pero lo contraproducente es que internamente se los convierten en otros compartimentos estancos.

Respecto a todo lo que implica la imagen deseable. La anorexia, la bulimia, el cuerpo y los complejos, es necesario el trabajo deconstructivo desde el género y el feminismo, para liberar, no sólo a mujeres, sino también a hombres de tener que padecer esto, de obedecer a un patrón de chico guapo, bello, musculoso, inteligente o con dinero, que serían los mandatos que también se le exigen a los hombres. En una sociedad machista, todos sufrimos, excepto

algunos que son los que tienen el poder y que lo ejercen de excelente forma a través de los medios.

En este apartado veremos las primeras mujeres que empiezan a deconstruir ciertos estereotipos, generalmente usando herramientas como la ironía, la parodia que van de la mano no solamente de delatar este orden jerárquico de género sino también delatar un orden jerárquico de la propia noción de arte que es lo que se ve en el texto de Nochlin. También nos interesa cuestionar la noción del sistema del arte, la noción de genio, de autor. Vemos como el feminismo y las teorías de género incorporan una mirada crítica al sistema de arte, al sistema social, al capitalismo y a la colonialidad que sigue inscripta en nuestros cuerpos.

En palabras de Peggy Phelan: “Las artistas y teóricas de los años ochenta intentaron concebir la razón como algo más que una categoría <<adicional>> de diferencia que debe anexarse a una lista de calificativos (<<diferencias de clase género y raza>>)”¹⁶³.

La escritora Gloria Anzaldúa¹⁶⁴, de origen sudamericano aunque nació en Estados Unidos, en su libro *La consciencia de la mestiza*¹⁶⁵ habla de la herida colonial, de cómo quedan en los propios cuerpos ciertos complejos de inferioridad por tener rasgos indígenas o rasgos negros. Nosotros consideramos que toda esta situación está vinculada también a esta segmentación, a esta dicotomía que se ha armado con el tiempo, que ha sido la gran imposición de la cultura occidental.

Según Andrea Giunta:

Podemos sostener que en el arte latinoamericano se ha consolidado un linaje artístico materno tan visible como el exclusivamente paterno que primaba hace unos veinte años. A la pregunta acerca de si ha habido buenas artistas mujeres en América Latina, se respondió con exhibiciones antológicas y con libros que destacaron no tanto el hecho de que fuesen mujeres (... hoy gozan de reconocimiento Lygia Clark, Mira Schendel, Gego, Tina Modotti, Lygia Pape, Ana Mendieta, Rosângela Rennó, Ana María Maiolino, Doris Salcedo, Liliana Porter) sino su radical aporte al arte más experimental y transformador desde los años cincuenta del siglo XX hasta el presente¹⁶⁶.

¹⁶³ PHELAN, Peggy. *Art et féminisme*, Edición a cargo de Helena Reckitt, Londres: Editorial Phaidon, 2010, p. 24.

¹⁶⁴ Gloria Evangelina Anzaldúa (1942 -2004), fue una académica, activista política chicana, lesbiana, feminista, escritora y poeta.

¹⁶⁵ ANZALDÚA, Gloria. *La conciencia de la mestiza*, San Francisco: Editorial Spinners, 1987.

¹⁶⁶ GIUNTA, Andrea. *Escribir las imágenes. Ensayos sobre el arte argentino y latinoamericano*. Bs. As.: Siglo XXI Editores, 2011, p. 29.

2.3. REIVINDICACIÓN DE AQUELLOS NOMBRES OLVIDADOS

Cuando hablamos de reivindicación significa que en este apartado sólo haremos un resumen de lo que prácticamente ya se ha estudiado en la historia del arte sobre la mujer, ya sea como objeto de representación o sujeto creador de arte. Haremos una corta introducción para luego adentrarnos en lo que ha sucedido en el arte contemporáneo, tanto con las mujeres, como con las minorías sexuales.

2.3.1. *Las primeras artistas mujeres*

En este apartado nos dedicaremos a analizar y a repasar algunos de los nombres olvidados que han quedado al margen del relato histórico, y por lo tanto no solamente han quedado en el olvido los nombres, sino también una serie de prácticas. Este genera como consecuencia una especie de círculo vicioso, maligno, de falta, de ausencia de referentes, de mujeres en la Historia del Arte, la historia del pensamiento incluso, en la historia de la cultura. Es necesario tener en cuenta que en la Edad Media todavía existe una especie de separación de las mujeres con los hombres respecto a las representaciones, pero se construirá discursivamente recién en el Renacimiento.

Es por eso que intentaremos hacer aquello que propuso Linda Nochlin en su libro, con el riesgo justamente que tiene de solamente nombrar y rescatar algunas excepciones de mujeres, pero creemos que es necesario tener en consideración que existieron; o sea darles una valoración en un medio que estigma a la imagen de la mujer como un sujeto público. De alguna manera esto nos ayudará en los próximos capítulos a comprender el estado de la cuestión de esta investigación.

La relación entre arte y mujeres artistas empieza a tejerse mucho antes de la aparición misma de los feminismos como fenómeno social y como propuesta política. De este modo podemos encontrar estas miradas y posturas críticas, en las obras de mujeres artistas incluso desde la Edad Media; mujeres que a través de sus creaciones desafiaron los límites sociales impuestos a su condición sexual.

Según Mayayo:

En primer lugar, descubrí con fascinación que existía, desde el Medievo, una larga lista de mujeres artistas de notable interés, cuya historia (como lo ha sido, en general, hasta hace muy pocos años, la historia de las mujeres) había sido sistemáticamente ignorada en el discurso oficial. Empezar a tirar del hilo de esa historia olvidada no era solo reparar una omisión intolerable (lo que hubiera constituido por sí solo un motivo de suficiente peso),

sino que suponía... cuestionar muchas de las categorías (categorías como la de <<genio artístico>>, <<calidad>> o <<influencia>>) sobre las que asentaba la disciplina de la historia del arte en su conjunto¹⁶⁷.

Si hablamos de Historia del Arte propiamente dicha, nos podemos referir a este viejo tapiz, que data del año 1066. Se observa aquí representado un episodio bélico que narra la conquista de Inglaterra en el año 1066 por las tropas normandas de Guillermo “El bastardo”. Este tapiz es bastante grande, mide aproximadamente 70 metros x 0.50 cm., es conocido como el tapiz de Bayeux, y fue realizado por la Reina Matilde o de Bayeux¹⁶⁸.

Lo que significa la creación en general, deja afuera ciertas disciplinas. No sólo la Historia del Arte, sino también la Estética, hacen a un lado una serie de prácticas como por ejemplo la tapicería, considerada un arte menor y por lo tanto adquiere otro adjetivo que es el de artesanía. Deja de lado esta idea autoral y esta idea de trascendencia. Sin embargo, este enorme vestigio de tapicería está firmado, visado y autorado por una mujer. A Matilde la podemos considerar como la primera mujer artista.



18. Reina Matilde. Tapiz de Bayeux. 1066.

¹⁶⁷ MAYAYO, Patricia. *Historias de mujeres, historias del arte*, Madrid: EditorialCátedra, 2003, p. 12.

¹⁶⁸ Reina Matilde o de Bayeux reina consorte de Inglaterra de 1066 a 1083.

Otras de las grandes recuperadas, es decir como sujeto o personaje plenamente identificado en las artes visuales, fue la abadesa Hildegarda Von Bingen¹⁶⁹. Ella estuvo recluida en un convento y durante el día se dedicaba a hacer este tipo de iluminaciones, pinturas que estaban en los libros y qué servían cierto para acompañar textos ejemplares.

Es interesante como Hildegarda, para poder realizar este tipo de obras, tuvo que recurrir a distintas calumnias, que de alguna forma son las que nosotros vemos que se repiten en muchas mujeres para hacerse un lugar en el espacio público o de un trabajo como gerente, presidente, entre otros. En el caso de Hildegarda, para hacer este tipo y mostrarlas entre sus pares de la Iglesia, se justificó al decir que no eran invenciones de ella si no que eran visiones otorgadas directamente por Dios. Es decir que gracias a eso fue que el Papa la autorizó a desarrollar lo que en el fondo su propio arte.

Podemos decir que es un arte bastante delicado, incluso surrealista. El trabajo de Hildegarda, posee un despliegue de colores con gran imaginaria. Ella además era estudiosa, no solo de los textos bíblicos, sino también se dedicó a estudiar botánica, las propiedades medicinales de las plantas. De hecho algunos especulan que estas visiones también serían productos de haber ingerido ciertas sustancias psicotrópicas a partir de esta experimentación que ella hacía con estas plantas medicinales.

Lo que sí queda claro, es que su trabajo siempre fue mirado bajo sospecha por el hecho de ser mujer. Hildegarda no solamente se dedicó a la botánica, al estudio de las plantas, a la ilustración de estas iluminaciones, sino también a la música, de hecho una de las composiciones más maravillosas que podemos encontrar de la época medieval se le deben a esta abadesa.

Existen investigaciones que explican que quizás estas quedaron relegadas no por la cuestión de género, sino porque realmente no fueron tan buenas. Es un argumento atendible, pero si lo comprobamos de parte de los teóricos del arte y la Historia del Arte, que se dedica a las artes visuales, ese argumento no resiste porque las obras de estas mujeres realmente no tenían diferencias cualitativas con el trabajo de sus pares masculinos. Con esto nos damos cuenta que hubo una manera enfática, una discriminación negativa solamente por el hecho de ser mujer. Si tuviésemos que hacer una comparación del icono gráfico del trabajo de la mayoría de los artistas que en esa época trabajaban haciendo las iluminaciones, el trabajo de Hildegarda se distinguía básicamente también por tener una viveza en los colores, a diferencia de cierta austeridad, o composición más hierática, más sobria que los hombres.

¹⁶⁹ Hildegarda Von Bingen fue abadesa, líder monacal, mística, profetisa, médica, compositora y escritora alemana.

2.3.2. El desarrollo de las “sujetos artistas” entre los Siglos XV al XIX

En el Renacimiento nos encontramos con varias mujeres artistas, y entendemos que esto va de la mano del cambio de época. Es necesario aclarar que tampoco tenemos tanta evidencia de la Edad Media, porque tampoco existen datos de hombres en ese período. Desde el punto de vista de la noción de artista, tal cual conocemos hoy en día, no existía en aquellos años. Por lo tanto los artífices que hacían las iluminaciones, los vitrales o la orfebrería, no firmaban su trabajo producido. Es decir que no existía la noción de autor, el autor es una figura que se crea recién de manera temática a partir de la modernidad, del Renacimiento, del siglo XV dC.

Es por ello que comprendemos que no existía tanta evidencia de artistas mujeres, porque la noción de artista básicamente no estaba. Es en el Renacimiento que aparece la noción de artista, de artista como autor que posee un determinado genio para hacer lo que hace. Esto también será paulatino, no será de la noche a la mañana.

Según Linda Nochlin “(...) se entiende que el Gran Artista es, por supuesto, alguien dotado de “Genio”. El Genio, por su parte, se concibe como un poder misterioso y atemporal, que de alguna forma impregna la persona del Gran Artista”¹⁷⁰.

El concepto de genio que implica una profunda diferencia con las artistas mujeres, ya que esta idea opera solamente para artistas varones, involucrando el acto de creación como así también las producciones artísticas, contribuye con ciertos elementos que ayudan a entender la situación de subordinación de las mujeres dentro del ámbito de las artes visuales.

En palabras de Mayayo: “En efecto, basta examinar, desde una perspectiva histórica, el concepto de “genio” para darse cuenta de que se trata de una categoría cargada de contenidos de género o, dicho de otro modo, que en la cultura occidental la genialidad se ha visto tradicionalmente asociada a la masculinidad”¹⁷¹.

Y agrega: “El mito del artista genial (y, junto a él, el de la “obra maestra”) es un concepto central en la historia del arte: central para forjar una narración evolucionista que concibe la historia como una sucesión de grandes nombres, regida por la lógica de la innovación y del progreso...”¹⁷²

Podemos decir que es desde el Renacimiento que la relación entre la creación artística y lo masculino queda manifiesta. Es necesario recordar que el artista comienza a realizar sus obras de manera individual y deja en claro la autoría de las mismas a través de su firma, con lo cual

¹⁷⁰NOCHLIN, Linda. *Why have there been no great women artists*. Nueva York, Publicación de la revista Arts News, 1971

¹⁷¹MAYAYO, Patricia. *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Cátedra, 2003, p. 145.

¹⁷²*Ibidem*, p. 145.

nace la idea que las capacidades son las propias de un genio. Así mismo, las condiciones sociales y económicas de este período permitieron un crecimiento en el circuito artístico, generando el comercio de pinturas y esculturas para embellecer sus ciudades y decorar sus hogares, lo que provocó un incremento de artistas de capacidades mágicas para la creación de obras sublimes. Según Nochlin: “En el Renacimiento, un artista no era célebre por su gran genius, sino por su ingenium superior”¹⁷³. Luego este concepto se prolongará hasta las vanguardias.

En otras palabras podemos decir que el genio es un don, es un regalo que la naturaleza proporciona a la persona, al artista, para que pueda crear objetos bellos. Ese talento, esa capacidad es absolutamente innata (no producida, sino que nace con la vida) y, mediante ella, el artista se comporta en la creación de objetos bellos como si fuera naturaleza. El artista es así una naturaleza creadora.

Hemos dado inicio a este relato, para preguntarnos dónde se ubican las mujeres artistas en la noción de genio. *¿Existe o no un lugar para ellas?* Da la sensación que las mujeres no tenían la capacidad de crear obras de arte que estuvieran a la altura de aquellas realizadas por Rafael o Leonardo. Será que la naturaleza, sólo les había otorgado la capacidad de reproducir a la especie humana, es decir de ser madres. Esto se observa claramente en muchos estudios de la Historia del arte, en donde no aparece el nombre de ninguna artista, y los que asoman no son equiparables con los nombres de los grandes artistas que aparecen inmortalizados a través de cada una de sus obras. Únicamente aparecen algunas excepciones, mujeres virtuosas que lograron alcanzar obras de excelente calidad a través del aprendizaje de algún maestro, o por condiciones artísticas traspasada por la propia herencia familiar, ya sea porque existe un padre o un hermano artista a su alrededor.

“Se trata de demostrar que hay otros parámetros de evaluación histórica, otras categorías de juicio estético que nos permiten reconocer a las grandes mujeres artistas del pasado. Es necesario recuperar las obras de estas mujeres, develar sus trayectorias individuales y situarlas en el marco general de las tradiciones de creatividad femeninas. Estas tradiciones son diferentes de las de los varones, porque estos últimos no se han visto obligados a enfrentarse a la retórica de la exclusión cada vez que decidían embarcarse en la aventura de la creación.”¹⁷⁴

Por otro lado es necesario tener en cuenta que la exclusión de las mujeres en la pintura y la escultura, se debió al hecho que ellas estuviesen impedidas de acceder a la formación de ellas,

¹⁷³NOCHLIN, Linda. *Why have there been no great women artists*. Nueva York, Publicación de la revista Arts News, 1971

¹⁷⁴MAYAYO, Patricia. *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Cátedra, 2003, p. 147.

teniendo que conformar al ámbito del hogar y dedicarse así la producción de artesanías. Además en este período la importancia de la mujer estaba dada en el rol de representada y no en el de mujer productora de arte.

Al comprender que no tuvieron acceso a la educación artística, observamos que quienes podían desarrollar sus habilidades pictóricas por ejemplo, eran solamente aquellas mujeres que pertenecían a la nobleza y que podían darse el lujo de tener una instrucción con maestros pintores. En las primeras escuelas que se permitió que las mujeres accedieran a la educación artística, se las excluía de las clases de dibujo con modelos, ya sean masculinos o femeninos. Se consideraba que estas clases podrían resultar nocivas y una mala influencia para las estudiantes. Con el tiempo, se permiten clases de dibujo del cuerpo humano con modelos masculinos exclusivamente para mujeres, pero se establecen determinadas condiciones sobre cómo debían desarrollarse dichas clases.

Muy simple sería decir que las mujeres eran incapaces de entender la nueva pintura, pero cierto es que al establecerse la visión pictórica basándose en principios científicos enseñados solamente a los hombres, esa pintura se organizaba cada vez con más arreglo a las expectativas y las convenciones masculinas. El pintar pasó a ser una más de una creciente lista de actividades en las que la mujer tenía conocimientos intuitivos, pero no aprendidos, y acuyas leyes no habían tenido acceso. La educación que el humanismo pretendía no incluía las matemáticas, la retórica ni las ciencias.

Existieron grandiosas mujeres dedicadas a la pintura, entre ellas: Sofonisba Anguissola, Marietta Robusti, Artemisia Gentileschi, Lavinia Fontana y Elisabetta Sirani. También las hijas de los propios artistas, podían tener acceso a algún aprendizaje. Por ejemplo es el caso de Tintoretto y su hija Marietta Robusti pintora italiana del siglo XVI, que sabemos que muchos de su cuadros eran firmados por Tintoretto, siendo en realidad de ella. Él los firmaba como una manera de poder mostrarlos. Pero al seguir indagando en ella, nos damos cuenta que su caso demuestra cómo los procesos creativos de mujeres que trabajaron bajo la estructura de taller familiar, favorecen a su propia invisibilización.

Además de su padre, Marietta trabajó con sus dos hermanos hombres que también desarrollaban tareas en el taller dirigido por su padre. Ella murió muy joven, y no tuvo reconocimiento durante toda su vida, el reconocimiento fue sólo para su padre. Su muerte temprana colaboró aún más en desdibujar su lugar como artista. Más allá de esto, existen fuentes de los siglos XVI y XVII que han reconocido su talento individual y la importancia de su participación dentro de la producción del taller, actuando no como una ayudante más que

preparara los fondos o detalles menores, sino que colaboraba en la finalización de las figuras centrales de las obras.



19. Marietta Robusti. *Autorretrato*.1580

La artista que a diferencia de Marietta Robusti (Tintoreta), si tuvo un reconocimiento en vida, fue Lavinia Fontana, que pudo ejercer como artista y sus trabajos fueron realmente valorados. Es su caso, Lavinia tuvo un buen pasar como pintora, esto lo vemos reflejado en su autorretrato a través de su actitud activa, con una pluma en su mano y un papel.



20. Lavinia Fontana. *Autorretrato*.1577

Además de esto, si revisamos sus pinturas, observamos como respetaba ese canon académico de la época, una cierta tendencia a privilegiar a unos personajes sobre otros. Si bien, dentro de la pintura de su época, la representación de pinturas mitológicas era un escándalo, vemos que ella optó justamente por la representación de personajes femeninos que encarnan personajes mitológicos, como es el caso en particular de Minerva. Minerva era la diosa de la guerra, es decir justamente ocupaba un rol que en lo habitual no es asociado a la idea de lo

femenino. Es decir la mujer justamente estaría en contra de este lugar de la guerra, tomaría un espacio más pacífico, temas no belicistas. Es entonces Lavinia Fontana, en cambio quién le dará en sus trabajos el lugar a ello. Ella entendía su actividad artística en la sociedad, donde todavía siendo mujer ser artista era una excepción.



21. Lavinia Fontana. *Minerva*. 1613.

Comprendemos que al día de hoy nos encontramos con un montón de mujeres que estaban trabajando en el arte, pero también entendemos que aún no llegaron todos estos nombres a nuestros libros. Este punto, no lo observamos solamente en la historia, o en el arte, sino que también lo encontramos en el trabajo de las mujeres en prácticas como la ciencia. No existen 3 o 4 mujeres científicas en el siglo XIX, sino que estaríamos hablando como de 1000 mujeres, lo que sucede realmente es que no han sido documentadas.

Otra artista importante es Sofonisba Anguissola¹⁷⁵, la cual nos resulta bastante interesante ya que notamos en ella esta noción de artista, que para nosotros todavía era una generalidad bastante borrosa y no estaba claro lo que significaba ser artista. Existe uno de los rasgos que da cuenta de cómo se empieza a tener autoconsciencia de ser artista, y esto será a través del autorretrato. Es decir, yo soy artista y me estoy pintando.

¹⁷⁵ Sofonisba Anguissola fue una pintora italiana considerada la primera mujer pintora de éxito del Renacimiento.



22. Sofonisba Anguissola. *Autorretrato*. 1556.

Sofonisba Anguissola realiza este retrato de sus hermanas con este juego de ajedrez. Lo que observamos es a estas niñas, haciendo un juego que también es asociado generalmente a un juego de hombres, una recreación que habla de estrategias, de tácticas. Consideramos desde una perspectiva lúdica, que estas chicas no están necesariamente compartiendo una ocasión de bordado. Esto demuestra la ironía con la que puede haber trabajado Sofonisba.



23. Sofonisba Anguissola. *El juego de ajedrez*. 1555

Otra artista muy importante y que también será conocida por su carácter y por los acontecimientos que le sucedieron en su vida, es Artemisia Gentileschi¹⁷⁶. Su vida estuvo marcada por un episodio bastante traumático. Su padre, el pintor romano Orazio Gentilischi, con quien empezó sus estudios artísticos y a desarrollar obras a muy temprana edad, la lleva a estudiar y a perfeccionarse al taller de un artista amigo para que fuera su nuevo maestro. Agostino Tassi, es quién le brindará clases de arte y perspectiva a Artemisia. La relación con este pintor resultó ser muy dolorosa y complicada, ya que él abusa sexualmente de ella, lo

¹⁷⁶ Artemisa Gentileschi fue una pintora barroca italiana.

cual le provocará un trauma por supuesto, y la lleva a un proceso judicial por violación. Además de esto el hecho de que su nombre estuviera en boca de todos, trajo consigo consecuencias muy dramáticas en su vida, ya que fue obligada a casarse con un desconocido e irse de Roma.

Un punto lo interesante para ésta época, es que ella se atreve en esa época a hacer una denuncia, situación que hasta el día de hoy nosotros sabemos lo difícil que es para muchas mujeres hacer una denuncia de maltrato o de abuso sexual. En aquellos años, este tipo de situaciones era más complejo aún, ya que la mujer que decidía hacer una denuncia, debía pasar primero por una serie de cuestionamientos interminables, segundo le realizaban varios exámenes médicos, luego debía enfrentarse a careos con el abusador.

Seguramente esto explica la temática que luego Artemisia Gentileschi desarrolla en su obra, sublimando en el fondo su padecimiento. A partir de motivos de corte bíblico o mitológico, Artemisia muestra su dolor y su vivencia. En su obra *Susana y los viejos* vemos la incomodidad de la mujer, queriendo escapar ante estas figuras masculinas.



24. Artemisia Gentileschi. *Susana y los viejos*. 1610.

También de una manera mucho más enfática, y más cruel en la obra *Judith decapitando a Holofernes*, se observa desde un lugar más sangriento y fuerte. Por esto mismo decimos que probablemente sea una forma de sublimar y de representar su propio padecimiento. A través de la excusa de recurrir a estas figuras literarias notamos en términos icnográficos que el cuerpo robusto que veíamos en su autorretrato trasladado probablemente a esta Judith decapitando a Holofernes que podría ser este maestro que abusó de ella.



25. Artemisia Gentileschi. *Judith decapitando a Holofernes*. 1610

En esta obra vemos todos los recursos típicos del barroco, muy cercanos a la obra de uno de los grandes representantes de esa época, Michelangelo Merisi da Caravaggio. Es decir que son cuadros de gran teatralidad, los personajes se vuelven teatrales, como así también se ve gran crudeza y realidad, en dónde si observamos los cuerpos, el claroscuro pone en detalle las prominentes venas, la carnalidad de los cuerpos, las marcadas arrugas, entre otros detalles.

Consideramos que Artemisia Gentileschi lo que hace es quizás representar su propio drama, y con esta representación vemos lo teatral, como así también lo realista. En sus obras prevalece la figura femenina enorme, grandiosa y fuerte; aportó también nuevas lecturas de temas bíblicos y mitológicos.

Se especializó en la copia del desnudo femenino, trabajo que significó un rompimiento para la época y para la mujer artista. Sus obras son reconocidas por romper con aquellas convenciones que tenían las mujeres que se dedicaban al arte en su contexto social e histórico. Hoy han sido reconocidas como precursoras de posturas feministas, proporcionando novedosos puntos de vista sobre la representación de la mujer.

Con todo lo relatado nos damos cuenta, de que todo el trabajo de las feministas desde los años '70, es decir desde el texto de Linda Nochlin en adelante, han realizado este trabajo arqueológico, de recuperación de artistas mujeres. Es notable como los números van creciendo, y retrospectivamente se encuentran cada vez más nombres olvidados.

Ya en 1810 podemos observar este cuadro, que justamente le sirve a Linda Nochlin para escribir su texto. Vemos como ejemplo este otro cuadro a Marie Charpentier¹⁷⁷, pero que últimamente se le atribuye a otra pintora, es decir a Denise Villers¹⁷⁸. En efecto son cuadros que en su momento la crítica la historiografía despreció, pero en realidad no había ninguna razón estética para ello, en relación a los cuadros de los hombres que sí entraban dentro del relato historiográfico.



26. Charpentier/Villers. *Mujer joven pintando*. 1810.

Ya hacia 1880 tenemos otra artista española de gran importancia, ella fue Eva González¹⁷⁹. De origen español pero vivió en Francia. En esta época, las mujeres con mucho esfuerzo aún no entraban a las academias, y eso era una de las grandes desventajas que tenían, ya que muy pocas logran entrar. En su obra coquetea entre lo que sería una especie de post impresionismo con el impresionismo. A pesar de todo en el impresionismo surgieron también varias figuras de mujeres artistas como Berthe Morisot¹⁸⁰ y Mary Cassat¹⁸¹.

¹⁷⁷ Marie Charpentier fue una pintora francesa. Se especializó en escenas de género y retratos, principalmente de niños y mujeres.

¹⁷⁸ Denise Villers fue una pintora francesa que se especializó en retratos.

¹⁷⁹ Eva Gonzalès fue una pintora impresionista francesa de origen español y monegasco.

¹⁸⁰ Berthe Morisot fue una pintora impresionista francesa.

¹⁸¹ Mary Cassat. fue una pintora y grabadora estadounidense.



27. Eva González. *La cabalgata*. 1880.

La artista Mary Cassat plantea una nueva configuración al problema la representación femenina. Varias de sus obras rompen con la tradición de mujeres representadas solamente para ser contempladas, y establece cuadros en donde las mujeres se encuentran en posiciones más activas y relacionándose entre ellas a través de la mirada. Estos cuadros permiten que el espectador se sienta involucrado en la composición, además de tomar conciencia del poder que tiene su mirada.

De la misma manera lo hace Berthe Morisot, conocida como una de las grandes pintoras del impresionismo, ella tenía la misma tendencia que los pintores de su época, que iban a pintar al aire libre con su propia tela y caballete. Ella se dedicó a pintar escenas íntimas que están marcadas por el universo de lo que entonces eran los espacios de acción de la mayoría de las mujeres. Son cuadros de mucha belleza, generalmente de grandes dimensiones, con una paleta cromática bastante rica. También hizo algunas obras de estilo post-impresionista, en los cuales mostraba escenas íntimas, situaciones en donde no existían aparentemente grandes episodios. Es decir que estamos hablando de mujeres comunes y corrientes.



28. Berthe Morisot. *La cuna*, 1872.

A finales del siglo XIX y comienzos del XX surgieron varias mujeres artistas, dentro quizás de las más famosas a nivel mediático, tomamos a Camille Claudel. Ella fue una importante escultora francesa que en realidad no pasará a la historia por sí misma, sino por haber sido la amante y la musa inspiradora del escultor Auguste Rodin.

Además de eso, el hermano de Camille fue un gran escritor y será él quién va a describir la biografía de su hermana. En su relato cuenta la relación tormentosa y apasionada de su hermana con Rodin. La relación entre Rodin y Camille Caludel, surgió cuando ella fue su alumna. Trabajó en su taller y colaboró como aprendiz en los trabajos que él estaba desarrollando. Las búsquedas artísticas de ambos están diferentes, mientras la meta para Rodin era él el naturalismo, ella avanzó hacia una escultura casi expresionista, cargada de simbolismos.

Al tiempo se separa de Rodin, lo que le trajo un período de gran actividad en su producción escultórica. Se dedica a esculpir una serie de pequeñas obras en donde representa a distintas mujeres que están como pensativas junto al fuego. Recibe excelentes críticas sobre esta producción. Existen algunas investigaciones que explican que con el tiempo, Camille destruye todo lo que esculpe, porque cree que Rodin le robará la obra y la firmará como si fuera de su autoría.

Ella termina en muy malas condiciones y bastante trastornada a nivel mental por los sucesivos desprecios de su amante Rodin, y también por la incompreensión de su propio arte. En 1914 es internada en un centro psiquiátrico en París. Allí el resto de su vida hasta que muere a la edad de 88 años, en el año.

Más allá de que simplemente haya sido una mujer haciendo esculturas, es interesante ya que su manera de hacer arte era distinta. De esta forma podemos entender lo complejo del relato de la época, que no sólo era escultora, sino que lo que hacía lo hacía de otra manera, ya que iba en contra del canon establecido, de una fórmula, y esto era también muy difícil de defender en aquel entonces, ya que se podía interpretar como un acto de digresión.

De hecho, el canon, la norma en el trabajo de Claudel en relación a la escultura se caracterizaba por qué el cuerpo por ejemplo, no era este perfecto, matemático y rígido cuerpo, sino que era una figura de brazos largos, que mostraba un componente mucho más expresivo que representativo. No buscaba la mimesis, ni engañar al ojo, pintura, sino que había una intención de expresión de aspectos. Además se puede observar en sus obras aquello subjetivo en los personajes que ella esculpía, qué es lo dicen luego algunas biografías, que la rabia que ella sintió por Rodin, no era sólo por no quererla como amante, sino que en el fondo, él no

valoró la influencia que ella misma tuvo en su propio trabajo, qué será lo que veremos repetido en muchas de las ocasiones a lo largo de la historia del arte.



29. Camille Claudel.

Según Phelan:

La revisión feminista de la historia del arte dio comienzo con la publicación del artículo de Nochlin. Respondiendo a su propia pregunta, Nochlin reafirma fríamente que <el fondo de la cuestión es que, por lo que sabemos, no han existido grandes mujeres artistas, aunque sí ha habido muchas muy buenas y muy interesantes cuya obra aún no se han analizado y reconocido como merece>. Aludiendo a las trabas institucionales y estructurales, que incluyen desde la falta de acceso a modelos para realizar dibujo al natural hasta un sistema patriarcal de Educación y de mecenazgo de las artes que hizo sumamente difícil, si no imposible que las mujeres alcanzaran el pabellón de la genialidad¹⁸².

2.3.3. *El ámbito público y la fotografía*

Es en el siglo XIX donde vemos la aparición de más mujeres en el ámbito público, y existió un factor que modificó completamente el terreno de las Artes, la aparición de la fotografía. La fotografía lo que hace es liberar a la pintura de esa obsesión por la mimesis que se tuvo desde el Renacimiento, es decir esto de representar el mundo tal y cual aparece.

En paralelo la fotografía aparece en Inglaterra, Andes Talbot en Inglaterra, inventando algo similar, y mucho más cercano a lo que conocemos hoy día como fotografía, que no era sólo esa plancha mental como es el caso del daguerrotipo de Louis Daguerre. Por otro lado, en Brasil, también estaba Hércules Florence, inventando la fotografía al mismo tiempo. Podríamos decir que la fotografía tenía que aparecer, tenían que inventarla, porque era una

¹⁸² PHELAN, Peggy. *Art et féminisme*, Edición a cargo de Helena Reckitt, Londres: Editorial Phaidon, 2010, p. 35.

necesidad de la época. Es en el siglo positivista que aparece la fiebre por documentar todo, es entonces ahí que surge la necesidad de la invención de la fotografía.

En principio la fotografía tenía en el terreno de las artes este carácter de imitar paradójicamente lo que estaba haciendo la pintura. A medida que la fotografía empieza a ser apetecida, comienzan a haber más productores de fotografía que desafían la patente francesa, y se convierte Incluso en una especie de juguete, para las clases altas por supuesto.

Este juguete es recibido por un ama de casa conocida como Julia Cameron. En ese momento ella tenía aproximadamente 40 años, sus hijas ya crecidas y ella estaba bastante aburrida de estar en el hogar. Su marido le regala una cámara de fotos y ella empieza a jugar, comienza a realizar algunas cosas distintas, para lo que se hacía con la fotografía en su momento. Ella empieza a explorar con la cámara, y cuando empieza a mostrar su trabajo públicamente muchos despreciarán su labor básicamente porque dirán que es una mala fotógrafa, por utilizar una iluminación débil, por desenfocar, por utilizar motivos que eran raros para su época.

En realidad lo que estaba haciendo Julia Cameron es trabajar con el desenfoque, le interesaba trabajar con la luz débil, porque lo que le importaba era transmitir una atmósfera, sugerir una teatralidad que es emparentada con el universo onírico, antes que con el universo de lo visible, de lo real. Esto nos parece fantástico, porque lo que está haciendo Julia Cameron en el fondo es, lo que muchos de lo que los fotógrafos de su época no eran todavía conscientes.

Justamente Julia Cameron vio que la fotografía es un lenguaje, que puede ser apropiado y manipulado de distintas maneras.



30. Julia Cameron.

Otro nombre olvidado y desconocido dentro de lo que es la historia de la fotografía, es Hanna Maynard, de origen inglés, que vivió en Canadá y tuvo un estudio fotográfico, donde se dedicaba únicamente a retratar a la gente de su pueblo, pero de manera personal, más

individual e íntima. Ella también, empieza hacer trabajos más autorales, se retrata incluso a sí misma en bicicleta. Es necesario recordar que en esa época la bicicleta fue un símbolo de emancipación para las mujeres.

Pero aún más interesante que eso, si bien estas fotos son a color, veremos como ella realiza en su propio estudio fotográfico estos fotomontajes que son absolutamente fascinantes. Ella realiza estos fotomontajes desde un lugar bastante lúdico, porque además se está representando a sí misma en varios roles, como por ejemplo el rol de señora de su casa, la mujer en el trabajo, entre otros.

El trabajo de Hanna Maynard es realmente fabuloso en términos técnicos y estéticos, y consideramos que también en términos conceptuales, ya que otorga ciertos espacios de humor que nos parecen bastante necesarios, y que veremos que será una tónica además a lo largo del siglo XX, que la mayoría de las mujeres que están trabajando desde este discurso disruptivo, van contra el canon, y hacen esta apropiación feminista de recursos tecnológicos, y de los propios lenguajes artísticos irán siempre generalmente, desde la parodia al sentido del humor, que consideramos también que es una herramienta corrosiva más fuerte que la denuncia simplemente.



31. Hanna Maynard

También en Italia, existió otra fotógrafa que se ganaba la vida con esta actividad, a través de su estudio, Constanza Diotavelli fue una fotógrafa de sociedad, pero de manera clandestina hará algunos fotomontajes en donde lo hace es que utilizar una fotografía de una prostituta y hacer este montaje poniéndole el rostro de la reina María Sofía de Borbone, como una forma de hacer una crítica política. Lo mismo hace con un fotomontaje que hace partir de una fotografía que toma de la prensa del Papa, y luego lo convierte en ésta exposición en donde pone el rostro del Papa haciéndole cosas a una monja en sus órganos sexuales.



32. Constanza Diotavelli, Fotomontaje de la Reina Sofía de Bourbone.

Consideramos que la fotografía fue bastante más abierta para mujeres, ya que su objetivo era menos agobiado de que estaba en la lectura. Crear algo nuevo, entonces permitía también una apropiación de ese lenguaje de una manera más libre, pero libre entre comillas, ya que estos trabajos que realizó Constanza Diotavelli de manera clandestina, cuando fue descubierta le significaron la cárcel por supuesto.

También vamos a encontrar que, en estos estudios fotográficos muchas de las mujeres, es decir muchos de los que trabajaban en estos estudios, por ejemplo hacían fotografía pornográfica y existían distintos estereotipos sexuales. Si bien esto es interesante, es algo que ha sido absolutamente negado por mucho tiempo, por la historia de la fotografía de hecho.

Ya a finales del siglo XIX muchas mujeres están utilizando la fotografía como un medio de auto representación subversivo, es el caso de Frances Benjamin Johnson, qué hace un autorretrato que lo titula "*La mujer nueva*". Al verlo hoy en día preguntarnos *¿Qué tiene de mujer nueva?*, pero sin embargo, vemos otros elementos significativos para esa época, símbolos de emancipación, como por ejemplo la forma en que está sentada, también hay una jarra como de cerveza, pero lo que más llama la atención es este cigarro que tiene en la mano que curiosamente para esa época va a ser un símbolo de emancipación.

Consideramos que el cigarrillo fue una alegoría que tiene que ver con esta idea de la improductividad, es decir sea el cigarro es algo que se consume y que no aporta nada, es como un elemento que sólo da placer para quien fuma, pero no deja nada, no es algo que alimente. Justamente si pensamos en una de las figuras que veíamos anteriormente, el estereotipo por el cual es valorada la mujer, es por su carácter productivo, es decir la mujer que engendra hijos, la que cuida el hogar, al marido, a los niños, la que repara, o sea la mujer se define por su utilidad a un plan mayor, donde el jefe es el hombre. Es por eso que esta figura de una mujer fumando que nos presenta Frances Benjamin Johnson, nos muestra que lo que está haciendo

es darse placer solamente a sí misma, un placer que huele, una placer infértil que al soltar el humo lo tira hacia el exterior, hacia los demás, sin importar nada. Es por eso que es símbolo de emancipación total. Es una imagen en donde se muestra desafiante, en libertad y autonomía, en donde ella decide fumar como resistiendo al entorno.



33. Frances Benjamin Johnson, *La mujer nueva*, 1896.

Frances Benjamin Johnson no solamente se quedó en la auto-representación de sí misma, sino que más bien tuvo un trabajo más documental que artístico, en el cual toma esta fotografía de mujeres en una biblioteca, justamente tratando de sacar el estereotipo de la mujer solamente recluida en el espacio doméstico, como hemos visto en obras anteriores. Una de las primeras formas de emancipación era el acceso a la educación, situación que se les negó durante demasiado tiempo a las mujeres.

También hemos tomado como ejemplo esta fotografía de Francis Benjamin Johnson donde esta justamente con la bicicleta, pero lo que más nos llama la atención es que creemos que es la primera fotografía de travestismos, que por lo menos nosotros hemos chequeado. Es la primera foto que sale una mujer vestida de hombre, que a la vez tenía este componente humorístico pero también habla de la emancipación. En un primer momento quizás de este protofeminismo, se veía la necesidad de liberarse de cierta clase de hombre, de escapar a un condicionamiento que las dejaba en un lugar siempre subalterno.



34. Frances Benjamin Johnson, *La bicicleta*, 1890.

Ya en 1900 vemos esta fotografía llamada *Harriet Thorne* que nos parece bastante curioso ya que es la primera fotografía de un desnudo masculino realizada por una mujer.

Para ser sinceros debemos decir que nos parece interesante esto, aunque no conocemos, exactamente las condiciones en que se hicieron estas fotografías de Francis Benjamin Johnson y de Harriet Thorne, ya que ninguna de las dos eran fotógrafas artistas. Hay que tener en cuenta que en esa época, todavía la noción de artista fotógrafo no existía, es decir no estaba así. La Estética y la Historia del Arte ponen estas murallas que separan las disciplinas que pertenecen o no al mundo del arte. La fotografía por mucho tiempo no fue considerada un arte, recién en el año '20 empieza a ser considerada como un arte más.



35. Harriet Thorne, *Man in shower*, 1900.

También vemos otras fotografías que juegan con este concepto de emancipación y auto representación, como así también con la idea de lo que podríamos denominar disidencias sexualmente. En este caso, por 1910 observamos la fotografía de Maria Likarz adoptando este aspecto más masculino.



36. Maria Likarz

En paralelo a esto, otras fotografías reforzaban esta idea de lo femenino, desde una estética que primo desde finales del siglo XIX inicios del siglo XX, desde el pre Rafaelismo hasta un Art Nouveau, y un Art Decó, utilizando también esta figura de la mujer como si fuera un Dios. Por ejemplo en esta fotografía de Adelaide Hanscom y Blanche Cumming. Juegan y refuerza esta idea de maternidad, y trata de darle un lugar de importancia visible, reforzaba esta idea del estereotipo femenino más dulce.



37. Adelaide Hanscom y Blanche Cumming, 1912.

Es así que vamos a encontrar con muchas fotografías, tanto en el siglo XIX como a inicios del siglo XX, la mayoría bastante depreciadas e ignoradas.

En el inicio del siglo XX, en la década del '20 aparecerán muchas mujeres fotoperiodistas que conscientes de ese lugar que siempre estuvieron las mujeres, comenzaron a darle visibilidad a los roles femeninos, a los roles profesionales que las mujeres iban conquistando paulatinamente. Es el caso de Cristina Broom que trabajó como fotoperiodista dando cuenta así de las mujeres que eran bombero, del trabajo de constructoras, u algún otro. Mostró también el recurso del fotomontaje, que era un medio bastante emancipado en la época.

2.4. LA REPRESENTACIÓN EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

Al continuar con la lectura de los nombres olvidados podemos observar que a principio del siglo XX, las mujeres comienzan a tener más oportunidades a nivel cultural. Esto en base a que dejan de estar recluidas, poseen mayor libertad, son admitidas en los circuitos profesionales del mundo arte y comienzan a representarse así mismas. Luego de la Primera Guerra Mundial, los artistas, no sólo las mujeres, sino también los hombres, crean imágenes volcadas a la creación del diseño, como así también al arte utilitario.

Es así, que aquellas expresiones asociadas a lo femenino denominadas como artes decorativas, es decir el tejido, la cerámica, los objetos de arte para el hogar, el diseño de decorados para teatro, el diseño de ropa, entre otros, se convierten en las creaciones más importantes del mundo artístico europeo. Esto influyó en forma positiva en aquellas mujeres artistas.

Artistas de origen ruso como Sonia Delunay (1885-1979), Natalia Goncharova (1881-1962), Olga Rozanova (1886-1918), Liubov Popova (1889-1924) y Varvara Stepanova (1894-1958), participaron de esta nueva mirada del diseño y de las artes aplicadas. A través de propuestas estéticas novedosas, se convirtieron en referentes del arte de vanguardia.

Es necesario poner en claro que en el siglo XX, el arte iba evolucionando o iba cambiando mejor dicho, los estilos de la mano de las ideologías de la época, siendo por un lado una caja de resonancia de los cambios sociales y políticos, pero siempre reforzándolos o construyendo esos ideales. Es decir que era como un espejo de lo que estaba sucediendo, y también se reforzaban esos ideales en el gran cambio que nosotros notamos en el siglo XX. Fue como una especie de autoconsciencia de la artista en el lugar histórico que ocupaba, y que ya no

simplemente repite esos modelos, sino que también los transforma. Es decir que llegaron a utilizar tal vez los mismos elementos, pero los revirtieron e hicieron otras cosas.

Es ahí en donde aparecerán en el siglo XX todos los ismos, es decir las conocidas vanguardias, que obedecían a ésta ruptura que ofrecía la posibilidad de observar las cosas desde otras dimensiones, y dar cuenta de la ruptura con otro objetivo que ya no era simplemente hacer un espejo de lo real, sino que simplemente centrarnos en lo que estaba por dentro de la tela. Lo que querrán hacer las vanguardias es transformar lo social, no solamente modificar el campo artístico, sino las relaciones de producción, las mentalidades a partir de las distintas estrategias que van a ser lo que van a caracterizar a cada una de las distintas vanguardias.

Las vanguardias de principio del siglo XX, se caracterizaban por romper drásticamente con el pasado y por mostrar una agresividad plástica a través de cada uno de sus movimientos. Más allá de poseer ese perfil androcéntrico sobre el artista y el concepto creación artística, dejó lugar para que aparecieran gran cantidad de artistas mujeres, no como figuras centrales, pero sí tenían un lugar allí en Expresionismo, el Fauvismo, el Cubismo y el Surrealismo. Con el tiempo fueron haciéndose visibles las siguientes artistas: Tina Modotti, Dora Maar, María Gutierrez Blanchard, Frida Kahlo, Kate Kollwitz, Gabrielle Muntz, Leonora Carrington, Meret Oppenheim, Paula Modersohn-Becker, Georgia O'Keefe, entre otras.

En de las vanguardias, también existieron artistas que tenemos en cuenta por sus prácticas sobre de la perspectiva de género y el feminismo, dentro del Cubismo como así también en el Dadaísmo. A través de al relato de la ruptura cubista de la representación encontramos entre sus protagonistas principales artistas a Sonia Delaunay que nombramos en párrafos anteriores, y María Blanchard, quiénes a través de su producción se encargan de realizar una mirada al cuerpo, que responde espontáneamente, más allá de los estímulos del movimiento y color que proponen sus contemporáneos cubistas.

2.4.1. Aquellas prácticas subversivas

En el movimiento dadaísta, en el llamado anti-arte, el sentido del desapego al canon se da de una manera mucho más insurrecta, desobediente. Dentro del Dadaísmo nos encontramos con el trabajo de la parodia y la apropiación como una constante, que es lo que nosotros observamos en el trabajo de género y feminista lo largo del siglo XX.

Una de las artistas que nos interesa es Hanna Höch, quién se aleja de aquellos estereotipos dados en la publicidad y examina las nociones de género y de clase. Critica en forma

constante el etnocentrismo occidental y la construcción cultural de lo femenino, y lo hace a través las técnicas del *collage* y el fotomontaje, quita a la fotografía su carácter autónomo para utilizarla como reproductora de ideologías.

Höch realiza estos interesantes collage, donde no solamente reflexiona sobre el rol de la mujer, sino que también incluso sobre las características raciales, que es un tema que quizás recién hemos recuperado desde los años '80 en adelante. Esta artista se encaró de mostrarnos distintos engendros que podríamos decir que eran la recombinação de distintos ideales de belleza, distintas culturas, e ironizando con los títulos que le colocaba a sus collage.

Hannah Höch hará estas mezclas entre las Venus de la pintura occidental, con las Venus de las representaciones en este caso africanas. Podríamos decir que su trabajo es la vertiente más política del dadaísmo, y particularmente feminista del dadaísmo. Mientras Heartfield¹⁸³ hacia estos fotomontajes donde mostraba a Hitler como un simio sobre el mundo, o bien de su estómago lleno de monedas de oro, Hannah Höch realiza estos fotomontajes interesantes en donde mostrará el lugar de la mujer en la vida pública, es decir que significaran la apertura de la mujer siglo XX.



38. Hanna Höch. *Media Casta*. 1926.

El modernismo colaboró en elevar aquellos valores universales y verdades absolutas lo que trajo como consecuencia la obstaculización de propuestas populares dentro de la política de aquellos conceptos de género, raza y clase. De todas formas, sobresalen algunos nombres perdidos de artistas que arrasaron con los valores impuestos de la época a través de sus producciones rupturistas. Entre ellas Georgia O'Keeffe (1887-1986, E.E.U.U.), Suzanne Valadon (1867-1938, Francia), Tamara de Lempicka (1898-1980, Polonia), Käthe Kollwitz

¹⁸³Heartfield fue artista alemán del período dadaísta, especializado en el fotomontaje.

(1867-1945, Alemania), Remedios Varo (1908-1963, España), Leonora Carrington (1917-2011, Inglaterra), Amelia Peláez (1896-1968, Cuba), Tarcila Do Amaral (1886-1973, Brasil) y Frida Kahlo (1907-1954, México).

Otra de las grandes artistas de esa época fue Claude Cahun, quién inventó su nombre para hacerlo lo más neutro posible. Será una de las primeras artistas que declaró su lesbianismo de manera pública. Podemos decir que junto a la artista estadounidense Romaine Brooks (1874-1970), ambas son artistas cuya obra y vida generaron rupturas frente a la representación y autorrepresentación de las mujeres, jugando con la figura de la *garçonne*, es decir con características masculinas, voluntariamente adoptadas, como estrategia política de desestabilización de las convenciones tradicionales de la feminidad y la sexualidad.

Según Patricia Mayayo: “Debido a su insistencia en la vertiente más visual o teatral de la identidad de género, las teorías de Butler han ejercido un impacto considerable en el ámbito de la historia del arte: se explica así el interés que ha suscitado el problema del travestismo, la androginia o el transexualismo en la crítica artística de los últimos años o el <<descubrimiento>> reciente de la escritora y fotógrafa francesa Claude Cahun”¹⁸⁴.

Cahun, jugará fuerte con esta idea de travestismo a la figura masculina, lo que nos parece interesante es como ella también se traviste pero a los distintos estereotipos, que empezaban a ser comunes en las representaciones mediáticas de la mujer a nivel político, por ejemplo el caso de la protagonista de la película muda de la época. Claude Cahun también podríamos decir que se anticipa a otra famosa artista de los años '70 y '80 que es Cindy Sherman.



¹⁸⁴ MAYAYO, Patricia. *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Cátedra, 2003, p. 121.



39. Obras de Claude Cahun.

Cindy Sherman hará una serie de autorretratos donde ella se representa como si fuera personajes de fotogramas de películas hollywoodenses, donde también la mujer tiene como veíamos en algunos puntos atrás ciertos estereotipos, o roles bastantes marcados de los que cuesta mucho salir. Esto mismo que hace Cindy Sherman, y por lo cual es muy famosa Claude Cahun lo habrá estado haciendo en los años '20 y su trabajo también recién empezará a ser conocido recién desde los años '80, y tener más notoriedad en los años '90 gracias a un par de exposiciones que se hicieron sobre su trabajo. Utiliza la fotografía como un medio para representar desde otro punto de vista. Realiza autorretratos en los cuales trabaja desde la teatralización.

Aquí podemos empezar a usar algunos términos, como por ejemplo el concepto de performatividad que será un término utilizado por las teorías de género más contemporáneas. Se trata de entender cómo el género no es algo que viene dado biológicamente, sino que es algo que es construido culturalmente. Es decir que si nosotros si nos comportamos como nos comportamos, como mujeres por ejemplo, es porque hemos aprendido, porque nos han enseñado a portarnos de esa manera. Observamos que esto de una manera bastante anticipada a todas las teorías de género, podríamos decir que las contemporáneas de los años '70, estas artistas nos estaban haciendo vivencia a través de estas fotografías, cómo la diferencia entre sexo y género no es natural, sino que es una cuestión cultural, es ahí cuando se podría decir que estamos performatizando.

Y eso no solamente lo estaba haciendo la propia Claude Cahun, sino que ya nuestro querido Marcel Duchamp con esta famosa fotografía tomada por Man Ray, donde él se pone esta ropa, y esto Duchamp lo dice enfáticamente, no es que se disfrace de mujer, sino que él crea, su

lado femenino, su alter-ego femenino, con este personaje que es *Rose Selavy*. Crea su nombre con este juego de palabras del francés *-c'est la vie-* así es la vida.



40. Man Ray. *Rose Selavy*, 1921.

Esta fotografía no es algo que él haya hecho para colgar en una galería, sino que tenía este carácter disruptivo ya que la misma iba dentro de un libro como una publicidad de perfume, buscaba jugar con esta idea de apropiación de parodia, de engaño, que serán como dijimos anteriormente, las herramientas más comunes que veremos dentro de todo lo que es el trabajo artístico de la teoría de género y del feminismo.

Otra artista que fue ignorada durante mucho tiempo fue Dora Maar, quién fue más reconocida por sus amores básicamente que por su obra. Dora Maar, que fue una de las amantes de Pablo Picasso, y al igual que Camille Claudel, terminó sus días bastante mal. En el caso de Dora, terminó con el síndrome de Diógenes¹⁸⁵ encerrada por años en su casa de París. Ella fue pintora y también fotógrafa. Su obra era bastante interesante, ella hacía un trabajo surrealista, pero no el surrealismo de Dalí, sino más bien ella buscaba en lo cotidiano elementos para conectar con ese mundo más onírico surreal. Respecto a sus fotografías, podemos decir que han sido bastante ignoradas.

¹⁸⁵Síndrome de Diógenes: es un trastorno del comportamiento que afecta, por lo general, a personas de avanzada edad que viven solas. Se caracteriza por el total abandono personal y social, así como por el aislamiento voluntario en el propio hogar y la acumulación en él de grandes cantidades de basura y desperdicios domésticos.



41. Dora Maar. *Mendigo ciego*, 1934

Otra gran artista, también muy ignorada fue Elsa von Freytag-Loringhoven. Ella era una poeta, performer y coleccionista de objetos encontrados.

En una biografía de Marcel Duchamp escrita por Calvin Tomkins, Marcel la describe de la siguiente manera: “La rubia cuarentona y antigua belleza que fue la baronesa se mudó al Greenwich Village, se puso a trabajar como modelo de artistas y decidió dar rienda suelta a sus galopantes excentricidades en el vestido y maquillaje: barra de labios negra, cráneo afeitado, prendas voluminosas a las que cosían pájaros disecados, latas de conserva estrujadas y demás talismanes extraños”¹⁸⁶.

Podemos decir que Elsa, era una auténtica dadaísta, que en efecto no hizo obras concretas, es decir claro no tenemos un objeto en concreto hecho por ella, pero lo que Elsa hacía era vivir su vida desde esta perspectiva completamente dadaísta, y consideramos que es justamente este tipo de situaciones artísticas que la historia del arte, incluso la contemporánea, parece no prestar la suficiente atención en el momento de narrar.



42. Elsa von Freytag-Loringhoven.

¹⁸⁶ TOMKINS, Calvin. *Duchamp*, 2006, p. 187

Desde la mirada en ha trabajado la historia del arte, sobre las obras, los artistas, grandes genios, y de objetos artísticos, no se ha tenido en cuenta el trabajo historiográfico desde la teoría de género. Quizás justamente, se debe poner atención a lo que está en los bordes, a lo que no ha sido considerado porque no entra básicamente en el mercado también.

Otra de las cosas que hacía Elsa von Freytag-Loringhoven, ella buscaba objetos en la cotidianidad de la vida callejera, imágenes surrealistas, como esculturas encontradas, por ejemplo el caso de esta obra que se llama “God”, son simplemente unas cañerías, objetos encontrados. Suponemos que son *ready made* al igual que los que realizaba Marcel Duchamp bueno. En efecto, Elsa fue una gran admiradora de Duchamp, incluso se atribuye que el famoso urinario de Duchamp, aquel objeto que terminó convirtiéndose en una especie de pieza que dejó en jaque a Duchamp y a la historia del arte, qué ocasionó esta debacle qué significa el arte contemporáneo hoy en día; se dice que ese urinario habría sido un regalo que le dio Elsa von Freytag-Loringhoven al propio Marcel, del cual estaba ella enamorada, en realidad enamorada a su manera dada.



43. Elsa von Freytag-Loringhoven. God, 1917.

Con el tiempo las manifestaciones del arte visual fueron expandiéndose hacia otros campos, como por el ejemplo el surgimiento del arte Pop, que dio como resultado lenguajes menos centrados en el formalismo y más cercanos al arte conceptual. En el contexto de las luchas por los derechos civiles y las reivindicaciones feministas de grupos de mujeres, especialmente en Norteamérica y Europa, la obra de muchas artistas aparece como medio para propagar y hacer públicas sus percepciones, reflexiones e investigaciones sobre múltiples temas relacionados con la posición y situación de las mujeres.

Según Peggy Phelan:

Desde su aparición en los años sesenta y setenta, el arte feminista se adhirió a los movimientos artísticos coetáneos y a sus postulados. El arte pop y conceptual, el minimalismo, los happenings, el body art, el land art, la fotografía, el cine experimental y el arte público se disputaban la atención de los medios cuando el arte feminista empezó a reconocerse como una práctica estética específica, un reconocimiento impulsado por el despertar de la conciencia política¹⁸⁷.

Las obras producidas desde la reflexión de postulados feministas han sido agrupadas desde la historia y la crítica de arte como arte feminista; existen en la actualidad numerosos volúmenes que tratan de dilucidar las relaciones recíprocas que se gestaron entre feminismo y arte en la producción de artistas del siglo XX y XXI.

Pero hay que mencionar que no toda la obra producida por mujeres en el último siglo cabe dentro de la categoría *arte feminista*. Lo que sí es claro, es que los aportes de las recientes producciones culturales y artísticas de las mujeres han colaborado en la desestabilización de las representaciones estereotipadas de su sexo desde la experiencia no solo de género sino también de clase y de raza; han ampliado los límites de los medios tradicionales y han encontrado provecho en los nuevos medios que enriquecen y complejizan las prácticas artísticas contemporáneas. La vastísima producción de arte hecho por mujeres en el último siglo puede agruparse temática o temporalmente, cualquiera de las dos, o cualquier otro intento por clasificar una producción tan diversa puede parecer caprichosa, sin embargo, es evidente que existen categorías muy amplias en torno a las cuales podríamos intentar comprender los aportes de las mujeres artistas al panorama de las artes plásticas del siglo XX.

2.4.2. El arte feminista en las décadas del '70 y '80

Es importante tener en cuenta que en la década del '60, varias artistas mujeres impulsaron nuevos lenguajes artísticos que generaban relaciones discursivas entre el espectador y el arte. Por ejemplo, a través de las performance y los happenings, se producía esa interacción entre la obra y quién la observa, desdibujando la dicotomía pasivo-activo que comúnmente encuadraba la manera de apreciar una obra de arte tradicional.

Phelan dice:

En su despertar a finales de los años sesenta y principio de los setenta las mujeres cobraron conciencia de la misoginia de las estructuras culturales que devaluaron su trabajo que emitían su arte Y qué y realizaban envilecido sistemáticamente sus cuerpos convirtiéndolos en sujetos de un control intenso. El hecho de que todas esas mujeres despertaron al unísono

¹⁸⁷ PHELAN, Peggy. *Art et féminisme*, Edición a cargo de Helena Reckitt, Londres: Editorial Phaidon, 2010, p. 19.

y se dieron cuenta de que habían permanecido aletargadas durante años sino siglos podría considerarse como una experiencia de trauma colectivo. Y sin embargo rara vez ha sido así¹⁸⁸.

Hacia fines de los años ´70, en los cuales se lograron conscientizar ciertos espacios para lo que será la construcción del pensamiento feminista en Estados Unidos y Europa, el mundo del arte, a través las mujeres artistas no fueron una excepción a toda esta definición.

Phelan destaca: “Lo único en lo que coincidían todas las artistas feministas de los años setenta era en el convencimiento de que el sexismo deformaba todos los aspectos del arte: desde la teoría sobre la historia del arte hasta la economía del mercado del arte, pasando por la ceguera de los comisarios de exposiciones, quienes parecían literalmente incapaces no ya de exhibir sino simplemente de ver el arte hecho por mujeres”¹⁸⁹.

Nombres de artistas como Yoko Ono (1933, Japón), Eva Hesse (1936-1970, Alemania) y Louise Bourgeois (1911-2010, Francia), tomaban lugar en la escena norteamericana, y ninguna de las tres se reconocían como feministas. Tanto el cuerpo, la relación con la naturaleza, el lenguaje, o los espacios íntimos y privados se encontraban en sus distintas obras. Generalmente esbozaban sus estéticas subjetivas, irrumpieron a través del uso de medios y materiales no convencionales. Se alejaron del formalismo, para construir un lenguaje particular en la incorporación de temáticas cercanas a la experiencia personal y la autobiografía.

Phelan dice sobre esto: “Ciertas artistas de renombre, como Louise Bourgeois o Chantal Akerman, en ocasiones han negado ser feministas, pero ello no implica que su obra sea <no feminista>, que no esté influida por artistas feministas o que no pueda interpretarse desde la óptica feminista”¹⁹⁰.



44. Eva Hesse. *Ingeminate*, 1965.

¹⁸⁸ PHELAN, Peggy. *Art et féminisme*, Edición a cargo de Helena Reckitt, Londres: Editorial Phaidon, 2010, p. 33.

¹⁸⁹ *Ibidem*, p. 19.

¹⁹⁰ *Ibidem*, p. 12.

Mientras la teoría feminista se construía alrededor de *El segundo sexo* de Beauvoir, varias mujeres artistas principalmente de Estados Unidos y Gran Bretaña se incorporan al arte feminista. Recordamos que para Beauvoir, la mujer era una realidad construida, que era posible de modificar, subvertir y reinventar a través de las disposiciones que la erigían. Este espacio daba posibilidades al arte, que había manifestado su capacidad de resignificar los ejemplos culturales. Comprendemos que el arte y el feminismo sirvieron para la reivindicación de posturas políticas transformadoras para la época.

En palabras de Phelan:

Las artistas feministas adoptaron principios de la liberación de la mujer como base e inspiración para una nueva práctica artística. Habían tenido tendido a utilizar el arte como propaganda para su ideología política, en lugar de como un nuevo campo para la expresión visceral y la exploración de sus convicciones. Para las feministas, el arte se convirtió en la plataforma desde la cual reivindicar una revisión política y personal; el arte era a un tiempo extraordinariamente receptivo y productivo de nuevas ideas políticas. Desde las protestas por falta de inclusión de mujeres artistas en galerías y museos hasta la resurrección de los lenguajes degradados de las artes decorativas y artesanales, la primera fase del arte feminista fue activista y apasionada, y se concentró en modificar la historia del arte¹⁹¹.

En el siglo XX, los movimientos artísticos de Estados Unidos y Europa y se incorporan los países de América Latina. Aunque presentando una gran división entre un arte que rescata lo nacional, es decir lo correspondiente a las tradiciones de pueblos originarios, negros o campesinas; y por otro lado ese arte que se apropiaba de lo foráneo, lo extranjero para incorporarlo a lo propio.

Argentina, Brasil, Chile, Cuba, y México son aquellos países que han presentado gran interés por incorporar una perspectiva feminista y de género en el campo de las artes. Su arte posee miradas políticas de distintos momentos de su historia, lo que hace posible la circulación de los discursos de género alrededor de su arte. Para Arthur Danto:

En ciertos aspectos el caso del feminismo es distinto, porque no hubo una época en la que las mujeres buscaran definir la belleza femenina en términos de belleza masculina, aunque los pechos planos en los años veinte sirvieran para reducir a la invisibilidad un atributo tradicionalmente femenino. Las mujeres habían querido – y, como demuestra la literatura, aún siguen queriendo – definir la belleza femenina como se supone que los hombres la definen y convertirse en aquello que los hombres quieren que ellas sean. Contemporáneas del afro fueron las quemaduras rituales de sujetadores, en las que una prenda identificada con una feminidad que servía para construir una figura femenina con arreglo a ciertas líneas era proscrita y a cambio se ensalzaban los contornos naturales de la mujer. Los pechos quedaban en libertad, los pezones se marcaban a través de las camisetas. Y, contemporánea al surgimiento de una cultura negra politizada, apareció una cultura femenina politizada con la que las mujeres buscaron vivir de acuerdo con su propia realidad sexual tal y como

¹⁹¹ *Ibidem*, p. 21.

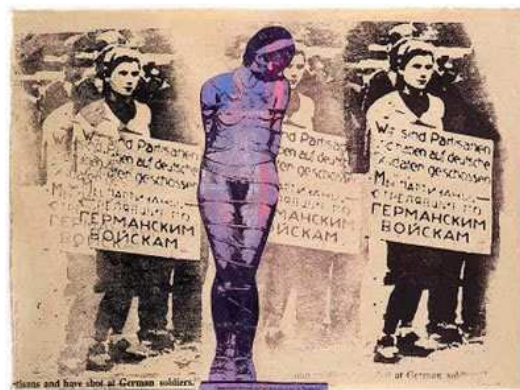
ellas la entendían, una cultura en la que la belleza como se había postulado anteriormente era ahora vista como una trampa.¹⁹²

El feminismo propulsó distintos cuestionamientos sobre las desigualdades entre hombres y mujeres, lo cual dio lugar cabida a que esto se manifestara a través de las producciones artísticas de varias de mujeres, que refuerzan alegóricamente a la mujer como la “otredad”, y afirman la diferencia sexual. A través de esta condición, es que la performance, y el video-arte se convierten en aquellas artes capaces de traducir todas estas manifestaciones, ya que a través del cuerpo de la mujer, pueden asociar planteos referidos por ejemplo a los ciclos vida-muerte, a la naturaleza, el dolor o la esperanza. Carolee Schneemann (1939, E.E.U.U.), Gina Pane (1939-1990, Francia) o la conocida Marina Abramovic (1936, Yugoslavia), son artistas referentes de estas disciplinas en esta época.



45. Marina Abramovic.

Otro cambio muy importante en esta época es la nueva perspectiva en la forma de representación de la mujer, en dónde deja de ser objeto para convertirse en observadora y productora de obras de arte. En este camino encontramos la obra de la estadounidense Nancy Spero (1936-2009).



46. Nancy Spero. *Female Bomb*, 1966.

¹⁹² DANTO, Arthur. *El abuso de la belleza: La estética y el concepto de arte*. Arthur Danto. Bs. As.: Editorial Paidós. 2012, p. 124 y 125.

Sin embargo, un tema complejo en este período son las mujeres de color dentro de contextos patriarcales, racistas y estereotipados.

Peggy Phelan rescata el siguiente pensamiento de Arthur Danto sobre esta problemática:

Mientras que los años setenta algunas mujeres de color sintieron que se le obligaba a escoger entre tu identidad como mujeres y su densidad racial... muchas otras aunaron sus esfuerzos para mostrar como el racismo y sexismo eran patologías entrelazadas que habían distorsionado nuestras vidas. El replanteamiento de los hábitos binarios de la diferencia racial ha tenido una importancia capital para esta empresa. Ver que la dicotomía blanca/no blanca no era sostenible resultaba relativamente fácil. Pero no lo era tanto apreciar que el omnipresente <tercer término> que estructura el pensamiento crítico también encerraba cierta problemática¹⁹³.

No sólo artistas mujeres, sino también hombres toman esta temática, entre ellos los estadounidenses May Stevens (1924), Betty Saar (1926), y Faith Ringgold (1930).

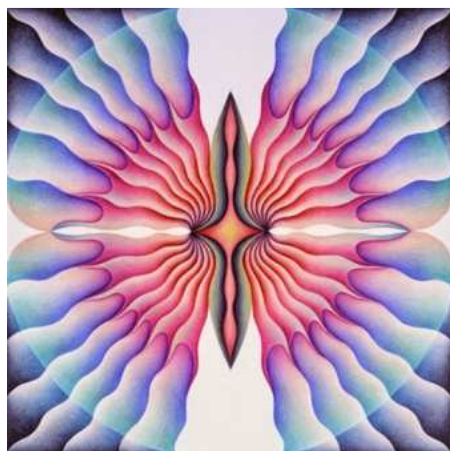


47. Obras de Betty Saar.

En los años ´70 se da un avance importante en el mundo del arte, ya que se incorpora esta relación entre el arte y el feminismo en la academia. En la Universidad de Fresno, bajo la dirección de Judy Chicago, y en el Cal Arts de Valencia, a través de Miriam Schapiro, se crean programas de formación en artes exclusivos para mujeres y con un enfoque abiertamente feminista esencialista.

Tanto Chicago como Schapiro, realizan una transición de su obra abstracta y geométrica, hacia una producción relacionada consigo mismas y puntualmente con sus cuerpos. De esta forma originan una imaginería femenina enfocada positivamente en la diferencia sexual que sugería una esencia femenina inmutable.

¹⁹³ PHELAN, Peggy. *Art et féminisme*, Edición a cargo de Helena Reckitt, Londres: Editorial Phaidon, 2010, p. 41.



48. Judy Chicago. *Drawing*, 1974.

Podemos decir que ambas trabajan lo femenino desde lo esencialista, en donde hacen un relevamiento de prácticas tradicionalmente femeninas como por ejemplo el bordado, el tejido, la costura. También recuperan imaginarios femeninos esencialmente, como por ejemplo la figura del círculo como simbólico de lo femenino, a diferencia de lo recto como símbolo de lo masculino.

Según Phelan:

Lo que ha dado en llamarse el debate esencialista tal vez se entienda mejor como una serie de indagaciones acerca de la relación existente entre los cuerpos femeninos y la subjetividad, una relación definida por el lenguaje. En el corazón del lenguaje feminista palpita un intento complejo por abordar la expresión desde la política, la estética, la historia y el psicoanálisis. El interés por el cuerpo de la mujer como imagen, como icono, como diosa, como trabajadora, como madre, como hija, como narcisista y como mártir ha ocupado un lugar primordial tanto en la teoría como en la crítica y la práctica del arte feminista. Bajo dicho interés subyace la relación, con frecuencia percibida pero rara vez analizada entre el lenguaje y el cuerpo¹⁹⁴.

De esta manera, las producciones realizadas por mujeres son interpretadas a través de ciertos recursos estilísticos como manifestaciones implícitas en la feminidad, alejándolas cada vez más de la posibilidad de la realización de una obra de arte genial. El uso del color, la forma de aplicar los pigmentos o de construir una composición, son cualidades naturalmente femeninas asociadas a la maternidad, la sexualidad, el cuerpo, dejando en claro la mirada esencialista de la obra realizada por mujeres. Con el tiempo, en las obras de mujeres artistas de arte contemporáneo, se deja de observar ese testimonio natural inscrito del cuerpo biológico de las mujeres. Las producciones artísticas no están dotadas de esas características indelebles que se

¹⁹⁴ PHELAN, Peggy. *Art et féminisme*, Edición a cargo de Helena Reckitt, Londres: Editorial Phaidon, 2010, p. 36.

muestran en su obra, y que al momento de apreciar y valorar su obra, se consideren mujeres antes que artistas.

En Los Ángeles, en el año 1972, realizaron una exposición bastante atractiva, mostrando el resultado de las experiencias de estos programas de formación artística que ellas mismas habían fomentado. Fue así que armaron una casa para mujeres, *The Woman House*, proyecto dirigido por Judy Chicago, Miriam Schapiro y Faith Wilding, buscaban dejar de lado los materiales convencionales de la producción de arte, es decir pintura, yeso, cerámica, por aquellos elementos de la vida privada. Su interés también estaba puesto en desdibujar aquellas fronteras entre lo público y lo privado, ya que esta casa se habría para todo el mundo y podía mostrar el mundo único de la mujer.

En *The Woman House*, invitan a distintas mujeres para que vivan allí y realicen una serie de prácticas artísticas que antes no eran consideradas arte. Es decir que se convoca a veinticuatro artistas mujeres para remodelar una casa entera, y transformarla en un espacio expositivo. Estas mujeres se iban apropiaron de los distintos espacios de la casa, como por ejemplo los dormitorios, el baño, la cocina, y otras áreas para intervenir esos espacios con elementos de su cotidianidad: utensilios de cocina y de limpieza, ropa de cama, ropa interior, bijouterie, cosméticos, toallas higiénicas, tampones, entre otros.

Peggy Phelan da su opinión sobre esta exposición: “La aflicción en el seno del amor familiar (en especial como fuente de inspiración de colaboraciones y/o rivalidades) constituye un motor importante y, por lo general desapercibido, para la producción del arte. El énfasis de las artistas feministas en la vida cotidiana, en lo familiar y en lo emocional ayudó a entablar un debate importante en torno a la complejidad de este amor tanto para la vida mental como creativa”¹⁹⁵.



49. Judy Chicago, Miriam Schapiro y Faith Wilding. *The Woman House*, 1972.

¹⁹⁵ PHELAN, Peggy. *Art et féminisme*, Edición a cargo de Helena Reckitt, Londres: Editorial Phaidon, 2010, p. 39,40.

Siempre desde esta figura esencialista, es decir desde su genitalidad, esta forma de crear arte fue cobrando un lugar destacado. De hecho establecen cierta conexión con Lucy Lippard, respecto a lo que sucede en la pintura, debe en la escritura. Es decir, plantean que en la mayoría de pinturas hechas por mujeres siempre aparecen elementos simbólicos asociados a la genitalidad femenina, tanto como sus propios genitales, sus ovarios o el útero. Para ellas existía una corriente que también se plantea a nivel literario, por ejemplo, como que existe una literatura femenina, una manera de escribir que sería evidentemente femenina por una serie de rasgos.

El interior *The Woman House*, fue un experimento artístico fantástico, porque justamente lo que hacían las mujeres era intervenir en la casa. Lograban instaurar temas vinculados a los roles tradicionales de la mujer en la sociedad.

Agrega Phelan: “A principio de los años ochenta, el esencialismo sostuvo que era imposible crear un sistema de expresión femenino central y <<universal>> totalmente ajeno a la cultura y a los medios. Algo que no sólo parece cierto, si no perfectamente válido. Pero la crítica de esta década, como ocurriría luego en el intento de rescate de los años noventa, pasa por alto los planteamientos más interesantes de <<las esencialistas>> quienes tuvieron la osadía de insistir en que era posible establecer un vínculo entre las imágenes visuales y la experiencia de la expresión”¹⁹⁶.

Por ejemplo, Judy Chicago, realiza una gran instalación posiblemente la más conocida y directamente asociada con el floreciente arte feminista de este periodo; denominada *The Dinner Party* (La cena). Realizada entre 1974 y 1979, consistía en invitar a la mesa, es decir a una cena a las mujeres de la historia que siempre estuvieron desplazadas del discurso normativo tradicional.

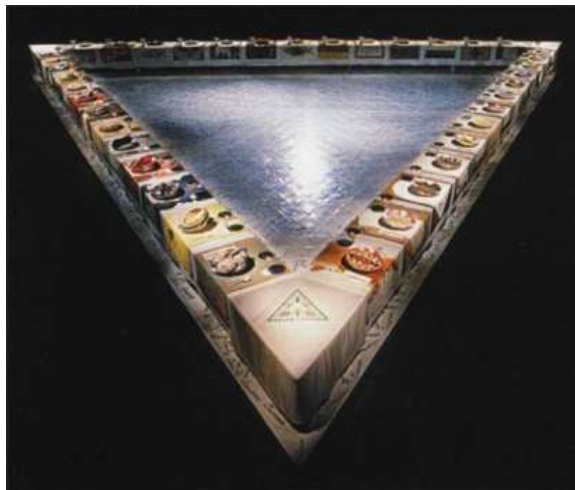
La obra estaba compuesta por una mesa triangular de 15 metros de largo por cada uno de sus lados. En esta mesa habían 39 lugares, cada uno dedicado a una mujer destacada de la historia. Además, se observaban 999 nombres de mujeres ubicados en el piso de mármol sobre el que se apoyaba la mesa. Cada uno de los puestos de las invitadas a la mesa, tenía un plato diseñado a través de alguna técnica artesanal por Chicago, con algún recuerdo o alusión de la vida de las invitadas. Se pueden observar pequeños altares dedicados, por ejemplo a Emily Dickinson¹⁹⁷ en donde en ese plato se ve una figura que alude a los genitales

¹⁹⁶ PHELAN, Peggy. *Art et féminisme*, Edición a cargo de Helena Reckitt, Londres: Editorial Phaidon, 2010, p. 37.

¹⁹⁷ Emily Dickinson fue una poetisa estadounidense

femeninos. Existe una teoría que esta obra se desarrolló forma colectiva, a pesar de que se adjudicó solamente a Judy Chicago.

Dice Peggy Phelan al respecto de esta obra: “A medida que el psicoanálisis se convertía en la principal metodología interpretativa, las representaciones del objeto parcial, y en concreto de los genitales, que habían sido cruciales en la obra de Chicago y de tantas otras artistas, se analizaban como un juego con la lógica del fetiche, ya estuvieran compuestos por hombres o por mujeres”¹⁹⁸.



50. Judy Chicago, *The Dinner Party*, 1979.

En esta época también es de gran importancia la obra de la artista Ana Mendieta, cubana de nacimiento, fue trasladada de pequeña junto a su hermano y un montón de niños más a los Estados Unidos a través de la operación Peter Pan¹⁹⁹. Allí estudia artes visuales y empieza a militar en el feminismo, y es una de las primeras artistas que justamente comienza a hablar de género en su producción artística.

Según Phelan: “... la artista de cuna cubana Ana Mendieta afirmaba sin tapujos lo que muchas mujeres de color habían acabado por concluir tras una década de activismo: <<El feminismo es básicamente un movimiento de la clase media blanca>>”²⁰⁰.

Ella utiliza su cuerpo como medio para la reflexión de la experiencia femenina, como así también para trabajar sobre la unión de su cuerpo con la madre tierra. Realiza performances corporales en donde utiliza de medios no convencionales: la violencia y la sacralidad suscritas en la vida de cada mujer. Incorpora piedras, sangre, flores, tierra, o fuego, conformar en su

¹⁹⁸ PHELAN, Peggy. *Art et féminisme*, Edición a cargo de Helena Reckitt, Londres: Editorial Phaidon, 2010, p. 39.

¹⁹⁹ Operación Peter Pan que se llevan no sé a qué cantidad de niños justamente en esto de la revolución cubana entonces el frente a la invasión del mundo de izquierda, el mundo de derecha, Salvador toma niños para que no sean contaminados por estas ideas y los llevan a Estados Unidos

²⁰⁰ PHELAN, Peggy. *Art et féminisme*, Edición a cargo de Helena Reckitt, Londres: Editorial Phaidon, 2010, p. 23.

obra una especie de monumentos/cuerpos que se suman a paisaje como repertorio de la experiencia individual femenina sobre la construcción del cuerpo y de la identidad.



51. Ana Mendieta, *Glass on body imprints*, 1972.

Varias de sus obras las produjo con su pareja Carl Andre²⁰¹, artista minimalista por referencia, quien realiza junto Mendieta varias performances. En varias de sus obras toman como referentes a Marcel Duchamp y a Frida Kahlo, realizan esta performance y buscan una manera de travestirse. El cuerpo toma un significado de violencia, de opresión y lo vinculan a rituales afrocubanos. Tiran sangre (tinta roja) sobre la vía pública para visibilizar la violencia que puede sufrir una persona, y buscan observar a través de estas acciones como se relacionan e involucran los espectadores, teniendo en cuenta que la persona violentada no se encuentra ahí.

Es necesario aclarar que tomamos artistas que empiezan a ser contemporáneos, los cuáles se remiten a artistas anteriores, como es el caso de la obra de Mendieta en dónde Frida Kahlo cobra un papel importante en su obra. Como establecimos en el capítulo 1, la importancia de tomar del pasado aquellas imágenes del arte, para ponerlas nuevamente en juego y así lograr un nuevo significado.

Según Andrea Giunta:

El artista contemporáneo suele interpelar imágenes que sobreviven del pasado y que están atravesadas por un sentido enigmático. Imágenes que no necesariamente son parte del mundo del arte, o que lo fueron y han quedado desplazadas. Imágenes que flotan entre universos visuales, que no viven en la sala del museo, que han sido olvidadas, pero que son, en verdad, depósitos, lugares en los que sedimentan sentidos, tramas de la historia que han perdido visibilidad, cotidianeidad, pero que siguen, sin embargo, activas²⁰².

En el caso de Mendieta, lo ritual y lo cultural conviven para resignificar la obra. También se observa una fuerte cercanía a la obra de Yves Klein, en este caso mostrado desde la violencia

²⁰¹Carl Andre escultor y poeta estadounidense, figura prominente dentro del movimiento conocido como minimalismo.

²⁰² GIUNTA, Andrea. *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* Bs. As. Fundación arteBA, 2014, p. 28.

de género. Obras, artistas y movimientos artísticos que han servido para decir lo que se quiere expresar hoy.

En varias de sus obras que realiza en una estancia de México, observamos la vinculación directa con la cultura de ese país y también con el movimiento Land Art. Mendieta logra involucrarse con el lugar, la geografía, la cultura y los mitos para luego llevar a cabo sus obras. En este caso toma los fuegos artificiales de la fiesta de San Juan, lo resignifica y lo expresa a través de una performance. El Land Art no deja de estar presente, se observan los cuerpos mimetizados, los espacios positivos y negativos formando uno sólo, cita a La Muerte, pero desde un lugar completamente distinto a la visión de la religión católica. Ella propone re-contextualizarla dentro de las creencias populares.

Creemos que estos conceptos son importantes ya que en la actualidad las construcciones citan a la historia en forma casi permanente. El artista, hoy va a intentar justamente reapropiarse de todos esos momentos históricos para decir algo en el presente. Las formas y las búsquedas de hoy van a convertir la obra en algo contemporáneo. Lejos de lo contemporáneo, quedarán aquellos artistas que sólo busquen lo bello y lo sensible.



52. Ana Mendieta, *Yagul de la Serie Silueta*, 1973.

Por otro lado, durante esta época existen algunas artistas, que desde una perspectiva autobiográfica y abiertamente política, trabajan sobre aquellos estereotipos femeninos y sobre los lugares del género en la vida social y en el mundo del arte. Entre ellas las brasileñas Lygia Pape (1927-2004) y Lygia Clark (1920-1988), y las estadounidenses Mary Beth Edelson (1933), Hannah Wilke (1940-1993), Adrian Piper (1948) y Martha Rosler (1943).



53. Lygia Clark. *Baba antropofágica*. 1973

Según Peggy Phelan:

Las explosiones destructivas de <<las guerras culturales>> acontecidas a finales de los años ochenta y principios de los noventa en Estados Unidos nos recuerdan lo que todavía está en juego en el debate candente sobre la cultura popular y elevada, las prácticas artísticas dominantes y marginales, y la política pública de las artes, todos ellos temas abordados por primera vez por el movimiento artístico feminista. Las Guerrilla Girls, quienes se autoproclaman la <<conciencia del mundo el arte>>, continúan insistiendo en señalar las fuerzas mutuamente determinantes de las estructuras sexistas y racistas de las exposiciones y la teoría de arte²⁰³.

Uno de los grupos más conocidos fue el colectivo *Guerrilla Girls*, realizan una seguidilla de operaciones artísticas a través de manifestaciones públicas, intervenciones y piezas gráficas en torno a los debates del momento. Puntualmente su trabajo se posa sobre una gran crítica a la representación de las mujeres en el arte occidental, también sobre la poca presencia de mujeres artistas, como así también de artistas de minorías étnicas y raciales en los más prestigiosos círculos del arte de los Estados Unidos.

Destaca Phelan: “... el activismo gráfico incriminatorio de las Guerrilla Girls a finales de los ochenta y principios de los noventa marcan momentos de protesta contra la opresión y la marginación de las mujeres, al tiempo que exigen cambios políticos”²⁰⁴.

Este colectivo retoma el texto de Linda Nochlin, y realizan una pregunta interesante en un cartel que se coloca en el frontis del Museo Metropolitano de Arte de Nueva York (MET)²⁰⁵.

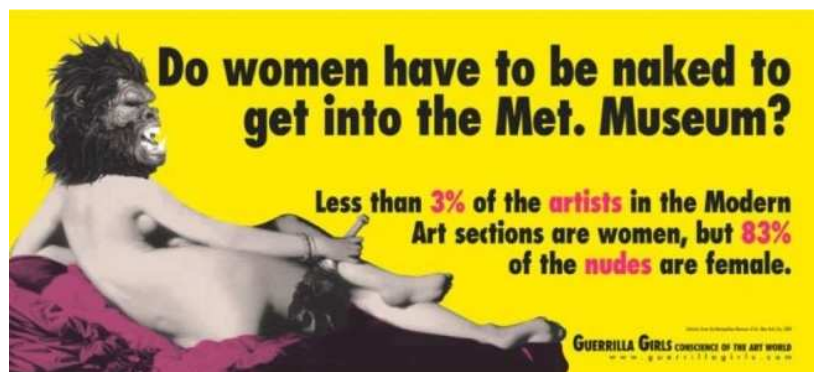
²⁰³ *Ibidem*, p. 42.

²⁰⁴ *Ibidem*, p. 12.

²⁰⁵ El Museo Metropolitano de Arte (Metropolitan Museum of Art o Met) es uno de los más destacados museos de arte del mundo. Situado en el distrito de Manhattan, en la ciudad de Nueva York, abrió sus puertas el 20 de febrero de 1872. La colección del museo es de más de dos millones de obras de arte de todo el mundo. Abarca desde tesoros de la antigüedad clásica, a pinturas y esculturas de casi todos los maestros de Europa y una gran colección de obras estadounidenses. Están expuestas obras de Rafael, Tiziano, el Greco, Rembrandt, Velázquez, Picasso, Pollock, Braque y muchos más. Posee un gran acervo de arte egipcio, africano, asiático, de Oceanía, Oriente Medio, bizantino e islámico.

La misma dice: *¿Las mujeres tiene que estar desnudas para estar en el Museo Metropolitano? Entregando cifras, como Menos del 3% de artistas en la sección de arte moderno son mujeres, pero el 83% de los desnudos son femeninos.*

Lo que este colectivo busca decir es que para ser parte del museo de arte no tienes que ser artista, tienes que simplemente sacarte la ropa y ser la modelo de alguien. Esto nos lleva realmente a cuestionar el lugar de la mujer en el mundo del arte, la mujer como objeto de arte, y no como sujeto hacedor de arte. Las mujeres casi siempre como objeto de representación, y pocas veces como sujeto productor de arte. Esto genera un importante debate que implica repensar las relaciones entre representación, en la que la deslegitimación de las ideologías dominantes es el común denominador de la obra de artistas que asumen en sus procesos creativos las propuestas teóricas del feminismo.



54. Guerrilla Girls, 1988.

Durante la década del '80, este colectivo de artistas feministas se dedicó a realizar varias acciones a través de imágenes, en las cuales señalaban lo necesario que era revisar varios los conceptos del mundo del arte contemporáneo, entre ellos la historia frente a las producciones artísticas de mujeres, el éxito y el prestigio social de las mismas. Por ejemplo en el año 1988 produjeron otra de sus imágenes llamado *The advantages of being a woman artists*²⁰⁶ en la cual a través de la ironía buscan poner de manifiesto la forma y la posición que deberían tener las mujeres dentro del mundo del arte.

²⁰⁶Las ventajas de ser una mujer artista: Trabajar sin la presión del éxito. No tener que estar en exposiciones con hombres. Tener un escape del mundo del arte en tus 4 trabajos free-lance. Saber que tu carrera va a despegar después de que tengas ochenta. No quedar atrapada en un puesto de profesor titular. Ver tus ideas viviendo en el trabajo de otros. Tener la oportunidad de elegir entre tu carrera y la maternidad. No tener que ahogarte con esos grandes cigarros ni pintar con trajes italianos. Tener más tiempo para trabajar cuando tu pareja te bota por alguien más joven. Ser incluido en las versiones revisadas de la historia del arte. No tener que pasar por lavergüenza de ser llamada genio. Ver tu foto en las revistas de arte usando un traje de gorila. Un mensaje de servicio público de GUERRILLA GIRLS conciencia del mundo del arte.

THE ADVANTAGES OF BEING A WOMAN ARTIST:

Working without the pressure of success
Not having to be in shows with men
Having an escape from the art world in your 4 free-lance jobs
Knowing your career might pick up after you're eighty
Being reassured that whatever kind of art you make it will be labeled feminine
Not being stuck in a tenured teaching position
Seeing your ideas live on in the work of others
Having the opportunity to choose between career and motherhood
Not having to choke on those big cigars or paint in Italian suits
Having more time to work when your mate dumps you for someone younger
Being included in revised versions of art history
Not having to undergo the embarrassment of being called a genius
Getting your picture in the art magazines wearing a gorilla suit

A PUBLIC SERVICE MESSAGE FROM **GUERRILLA GIRLS** CONSCIENCE OF THE ART WORLD

55. Guerrilla Girls, *The advantages of being a woman artist*, 1989.

Nos atrevemos a afirmar desde nuestra perspectiva, que *Las Guerrillas Girls* han sido unas de las más consecuentes, respecto a la continuación de la línea de pensamiento que ofrece en un principio Linda Nochlin, que continúa Pollock y Parker. Consideramos que este colectivo, a través de sus distintas acciones buscan que la gente comprenda algo que es de vital importancia para la disciplina artística, que es entender el significado de lo que es ser una artista de género femenino, y que impedimentos ha tenido esta categoría específica, en cuanto a la divulgación y la crítica de la obra producida por mujeres.

Otro punto interesante es que en todas las acciones que han realizado y las que hacen aún hoy, las realizan de forma anónima, trabajan con el rostro cubierto con máscaras de gorilas y siempre trabajan en forma colectiva. Es decir, no tienen intención alguna en mantener la autoría de las obras, a diferencia de lo que nosotros aprendemos dentro de la historia del arte, en donde la noción de obra misma como algo cerrado, la noción de autor/a, la noción de propiedad, es algo sumamente importante. A diferencia del trabajo de *Las Guerrillas Girls* que se ofrece simplemente como un sistema que pueden repetir otros grupos, otros colectivos en otros contextos.

Nos interesa mostrar cómo el carácter de mirar las cosas desde otro punto de vista, esto de poder salirse del canon, de desafiar el lenguaje normado, será una de las características que consideramos que todavía siguen vigentes como premisa para hablar de un arte de género, qué es lo que seguiremos revisando.

No sólo nos damos cuenta de la marginación de la mujer dentro de la historiografía, sino también de aquellas personas que pertenecen a la comunidad LGTBI. También lo observamos desde nuestra mirada latinoamericana, al conocer a aquellos artistas que no son europeos o norteamericanos. Es decir, la labor historiográfica desde perspectivas situadas en nuestros

países, es una tarea que todavía tiene muchos puntos pendientes, ya que existe un monolingüismo permanente.

Asombrosamente redundan historiadores europeos en la historiografía de hoy, que es lo que llega a nosotros en Latinoamérica. En nuestros propios países aprendemos mucho más de arte europeo, qué de las prácticas creativas y artísticas que se hacen en nuestras propias localidades.

Respecto a la discriminación del otro subalterno en la historia del arte, observamos que sería importante generar conciencia de la ausencia, o lo que se debería hacer es algo plural y así contar muchas historias del arte.

Es necesario dar cuenta, que la historia del arte es un relato, y que tendrían que existir muchos más relatos que permitieran mostrar la diversidad y la pluralidad de expresiones, como así también la valoración que deberíamos hacer de nuestro contexto más inmediato, más cercano. Consideramos que una práctica de género tiene que hacerse cargo de esa localidad también, en nuestro caso de Mendoza.

En los siguientes puntos revisaremos algunos iconos, pero nos gustaría centrarnos así como veíamos que la fotografía en el siglo XIX sirvió como una excusa, o como un hallazgo interesante para poner en práctica nuevas maneras de representación, también quisiéramos rescatar como las tecnologías contemporáneas desde los años 90 en adelante, las informáticas y digitales básicamente, también han permitido la apropiación de otras visiones de lo femenino y lo masculino, incluso también han negando esas separaciones, o sea no simplemente tratando de instalar lo femenino como posible sino que incluso abriendo a las posibilidades transgenéricas, por ejemplo, no como una nueva hegemonía, sino que como otra alternativa, otra forma de pensar los cuerpos, de pensar las objetividades, las mentalidades.

En los puntos anteriores lo que hicimos fue situar de qué manera se construyó este estereotipo acotado de lo que es ser mujer, y observamos como eso se hizo fundamentalmente a través de ciertas disciplinas intelectuales, dentro de ellas la artística. Es decir, como de alguna forma esto se reprodujo de una manera que muchas veces es visto casi como inconsciente, casi como que si no hubiera mala intención verdaderamente, sino todo lo contrario, como si realmente operara desde la naturalización de este tipo de cuestiones. Como hablar de que lo femenino está vinculado a ciertas características de personalidad fuera una cualidad intrínseca al nacer mujer. Nos damos cuenta que esto lo pusimos a prueba y observamos también como se construye de manera muy específica, fundamentalmente a través del discurso visual.

Ahora observaremos algunos ejercicios que han permitido deconstruir ese tipo de características. Algo que nos llama la atención en el arte desde el siglo XX en adelante, es

justamente el intentar desmontar estas construcciones no solamente en el tema de género, sino dentro de otros temas también sociales, y en lo que significa la propia práctica artística, ya que la importancia que van a tener las vanguardias en el siglo XX será fundamental para inaugurar un nuevo momento en el arte, un nuevo estatuto lo que significa el sistema del arte. Por eso mismo es que nosotros podemos comprobar cómo hoy en día, es aún tan problemático hablar de qué es lo que significa realmente el arte. Porque encontramos que las distintas expresiones artísticas son muy diversas y casi no tenemos una definición que nos sirva para englobar a todas esas acciones distintas.

Si bien podemos decir, que una de las características que nos permite acercarnos al arte como un campo disciplinario reconocido, está dado por la libertad de que cada uno hace lo que quiere, a diferencia quizás de lo que sucedía en otros momentos históricos donde un artista tenía que tener cualidades, tenía que conocer un lenguaje específico, manejar ciertas destrezas concretas y entrar en una lógica de competitividad que estaba marcada justamente por el requerimiento de esas destrezas.

Consideramos que hoy en día, alguien que quizás no sepa usar un lápiz o dibujar, probablemente pueda ser un artista, ya que en el campo de la práctica artística contemporánea se utilizan herramientas que muchas veces son del orden conceptual, y permiten más allá de la posibilidad de admirar una obra, un dibujo, una escultura o lo que sea, es invitarnos a un territorio reflexivo. Es decir a un debate que puede ir desde una denuncia hasta simplemente poner sobre la mesa temas que antes no eran valorados por ningún tipo de sistema normado de arte, por ejemplo prácticas cotidianas que están más vinculadas a la intimidad que al terreno artístico.

Tener una definición acotada de lo que es arte hoy en día, es bastante complejo, por esas fronteras que mencionamos, que se habían encumbrado desde el siglo XVIII en adelante, en el arte occidental. Podríamos decir que han sido asediadas y son porosas aún hoy en día. Por supuesto que todavía hoy observamos museos de arte, curadores de arte, artistas, pero no podemos decir que existe una sola fórmula para ser artista o ni siquiera una sola manera de hacer arte.

Una de las características principales que nosotros vemos que permite hacer ese primer derrumbe de fronteras, viene dado por las vanguardias y por esa pulsión crítica de la práctica artística, dentro de lo cual podríamos decir que el feminismo y las teorías de género son otra fórmula crítica. Se plantean dentro del terreno artístico como una especie de herramienta, para desmontar esa estructura del sistema del arte, que además estaba siendo el soporte de una estructura social muy fuerte. Por eso quizás, urge revisar que significa todo esto del

género y del feminismo para ver cómo se implementa de forma productiva, y que no sea simplemente la repetición de un gesto transgresor que solamente se justifique por la rentabilidad simbólica. Es decir que pueda tener en el campo intelectual la posibilidad de hacernos observar la realidad cercana y permitarnos reflexionar en ella.

Es por ello que es interesante hacer esta revisión de cuáles fueron las estrategias que utilizaron muchos artistas, no solamente mujeres sino también hombres y personas LGTBI, que podríamos entender como estrategias de deconstrucción de esos estereotipos, de ese sistema artístico también de una forma crítica.

2.4.3. Deconstrucción de los supuestos de género

Para hablar sobre la deconstrucción de estereotipos, hemos elegido algunos artistas bastante particulares. En la siguiente obra nos encontramos de vuelta con la mirada puesta en el feminismo. Esta necesidad de que el cuerpo tenga un espacio, que no sea simplemente ese lugar de la pasividad por el cual la pintura había otorgado al cuerpo, y generalmente al cuerpo erotizado femenino. Por ejemplo tomamos la obra paródica de la artista Shigeko Kubota, en donde ejecuta su obra *Vagina Painting* (1965). Muchos críticos de arte de la época, ponen en comparación esta obra con la producción artística de Jackson Pollock, sobre todo por esta situación viril de trabajar con chorreo o con lo visceral, que tenía que ver con ese ímpetu marcado masculino.

La artista Shigeko Kubota hace una serie de obras a través de su propio cuerpo, en donde parodia el *action painting* de Pollock, pero ella lo realiza con su *Vagina Painting*. En realidad lo que hace para pintar es colocarse una brocha entre las piernas, supuestamente en la vagina (pero en realidad está entre sus piernas). Observamos que en esta obra lo importante no era el resultado de su pintura, sino justamente el gesto, algo que no se podía mercantilizar.

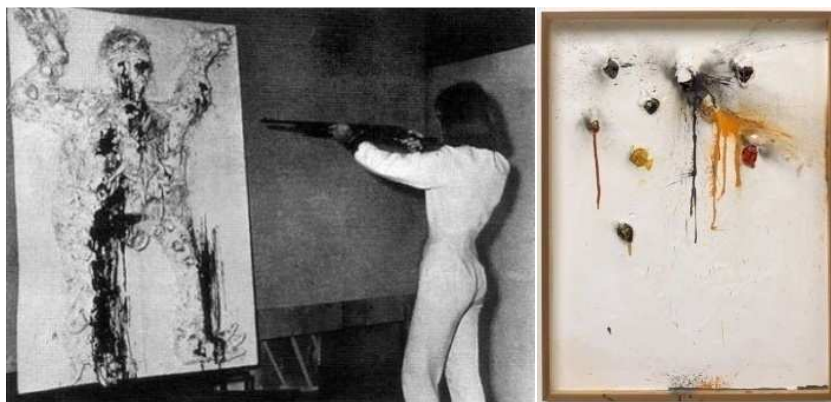


56. Shigeko Kubota, *Vagina Painting* 1965.

Es necesario tener en cuenta que el cuerpo ingresa en el mundo del arte en los años '60, justamente como una forma de escapar de la mercantilización, a de la objetualización de este arte que buscaba recuperar el impulso vanguardista de los años veinte.

Otro nombre olvidado, es el de la artista Niki De Saint Phalle, que también se entretiene con sus parodias a Pollock a través de su action painting. Ella coloca en un lienzo gran cantidad de globos llenos de pintura, y luego les dispara.

Nos encontramos con que el feminismo más interesante en el terreno artístico trabajó desde la ironía, desde el humor, desde una situación bastante festiva, que buscó poner dudas en aquellas cosas que pasaban por naturales. Podríamos decir que esa es la gran fuerza que ha tenido el arte transgresor, el arte político, ofrecer la posibilidad de la duda de aquello que parece normal, único y posible.



57. Niki De Saint Phalle realizando una parodia sobre Jackson Pollock.

En esta época, la obra de la estadounidense Sherrine Levine (1947), da cuenta de las estrategias empleadas por artistas feministas para cuestionar directamente las ideas sobre la originalidad y el genio: la idea de una subjetividad privilegiada encarnada en la figura del artista, reproduciendo y re fotografiando las obras de consagrados artistas. En contra de esta noción de autoría, que veíamos relacionada con la figura de la emergencia del genio, por ejemplo con la figura de Pollock; Levine realiza una serie de fotografías, en donde lo que hace es re-fotografiar una foto de uno de los considerados genios del arte, como es Walker Evans²⁰⁷. Lo que realiza es sacarle una foto a una fotografía de Walker Evans, y exhibirla como su trabajo. Esto es interesante porque ahí justamente lo que se estaba haciendo, era que jugaba con varios niveles de cuestionamiento: por un lado discutía esta idea de autor, por otro esta idea de la obra única, porque la fotografía es reproducción, es decir se caracteriza por ser susceptible a la reproducción, entonces es como un contrasentido esta idea de la fotografía como pieza única. Sherrie Levine lo que hace es cuestionar ese orden de cosas, pero también

²⁰⁷ Walker Evans, fotógrafo estadounidense.

va a deliberar sobre esta idea de el resurgimiento del autor como un personaje clave dentro del campo artístico.



58. Sherrie Levine, realizando una re-fotografía de Walker Evans.

Ella hace una parodia (1995) al propio urinario de Duchamp, que es bastante curiosa. Como una artista que está planteando el feminismo no simplemente desde el reclamo por los géneros, sino que también lo hace desde la reproducción de un sistema artístico que está basado en esta idea de autor y de genio. Ella hace esta parodia donde deconstruye este urinario de Duchamp, y realiza una réplica en oro, es decir, lo convierte en una pieza de valor, dándole un importe material concreto. De esta forma observamos claramente el cruce irónico y crítico, no necesariamente explícito, respecto a una condición de subalternidad de la mujer.



59. Sherrie Levine realizando una parodia al urinario de Marcel Duchamp.

En este sentido nos parece atractivo pensar la práctica de arte con perspectiva de género, como la práctica deconstruccionista en un sentido mucho más amplio que ir solamente atrás de la igualdad de género, sobre todo también si consideramos que Sherrie Levine es norteamericana, y en Europa y Estados Unidos muchas de las desigualdades entre hombres y mujeres han sido reparadas, no del todo, pero han sido más o menos subsanadas.

Esto también nos lleva a la pregunta por la pertinencia de un feminismo o una teoría de género que sea global. Nosotros creemos que no milita de la misma manera. Consideramos que las operaciones feministas que uno pueda hacer en el plano artístico también dependerán mucho del lugar donde uno está situado, donde uno se incline. En Estados Unidos quizás este tipo de operaciones feministas en alguien una mujer blanca, burguesa, tienen un sentido, pero no lo tendría quizás en una mujer norteamericana de rasgos africanos, y no sería lo mismo en una artista latinoamericana marginal, o en otra que si haya tenido la suerte de pertenecer a una clase más alta. Creemos que vale la pena hacer un paréntesis del lugar desde donde uno habla como artista y como defensor de las teorías feministas o de género.

Ya habíamos visto que esto de la parodia y del juego es algo que no solamente lo vemos en las artistas mujeres, también lo hemos visto en esta idea de Duchamp. Una de las cosas que él hizo y que revisamos en algunos apartados anteriores, es tomar la idea del travestismo, aunque éste no fuera un tema central en su obra. Generalmente él eludía en sus cartas y en sus conversaciones esta idea de su alter ego femenino y vemos como a lo largo del siglo XX esto es una práctica que se da habitualmente.

Sobre esta fotografía que tomamos antes, realizada por Man Ray, además de encontrarnos con una crítica feminista ante ella, nos toparemos con algo más amplio, con esta apropiación que hará este artista llamado Yasumasa Morimura. Él jugará con esta idea de la parodia y de la apropiación del propio gesto duchampiano de trasgresión. Él siendo japonés, también se encargará de delatar como el canon del arte occidental es un canon que se ha hecho hegemónico en el mundo entero. Es por ello que a través de una especie de ejercicios de apropiación de ese canon, hará este tipo de parodias donde se reproduce, se replica esta idea duchampiana. En esta obra *Double age Marcel* (1995), lo vemos al mismo Morimura incluirse en estos autorretratos ficcionados.



60. Yasumasa Morimura realizando una parodia a Marcel Duchamp. *Double age Marcel*. 1995.

De esta misma manera repite el ejercicio con otras obras, en donde se inscribe él mismo en una serie de pinturas que se han convertido en íconos del arte occidental hegemónico, como por ejemplo mezcla su imagen con la de Van Gogh. Su obra nos resulta bastante llamativa por el travestismo y también por el contenido racial, como ese sistema que siempre está trabajado desde la configuración de un otro subalterno. Morimura da muchas variaciones sobre este tema que son interesantes de realizar utilizando fotografías o utilizando la propia pintura.



Van Gogh, 1985 Yasumasa Morimura

61. Yasumasa Morimura realizando una parodia Vincent Van Gogh. *Van Gogh*. 1985

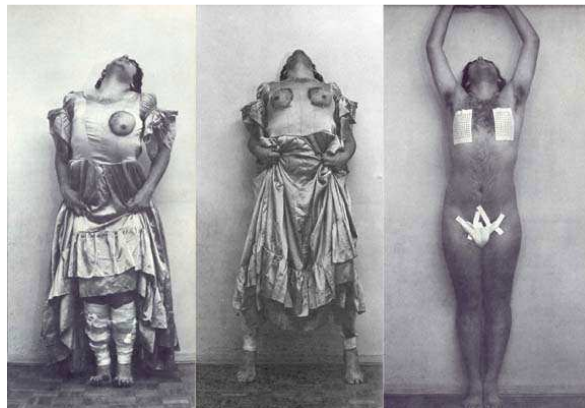
También incluso lo veremos en un diálogo más directo por ejemplo con la figura de Frida Kahlo (2001), figura interesante y compleja de analizar, no tanto por el trabajo mismo de Frida como por lo que ella ha significado en la cultura visual. También podemos decir que parte del éxito póstumo que ha tenido Frida Kahlo se debe a que se ha utilizado, como una forma de lograr un arte exótico en la periferia. Se le permite esta idea de exceso de colorido que apela directamente a lo indígena. Hay exceso de todo, de flores, de colorido, de prendas, de accesorios, o sea como que se estigmatiza también el arte latinoamericano en cuanto a ella. En esta obra, Morimura se traviste en Frida Kahlo, haciendo dialogar estos lugares que han sido periféricos y que si han entrado en el campo artístico, han sido justamente señalizados dentro de esa exotización de lo otro. Para el plano de producción artística latinoamericana, cuando observamos a los artistas, incluso aquellos de clase alta, que han tenido una educación europeizada o que se han formado como artistas en Europa, sin embargo usufructúan de esta idea de lo exótico, indígena, vernáculo, y folklórico. Todo esto porque son deseables en el mundo anglosajón nórdico, es decir, son codiciados por hablar justamente de esa diferencia.



62. Yasumasa Morimura realizando una parodia a Frida Khalo.

Esto es un problema complejo cuando estamos todavía tratando con un rol de subalternidad y estamos hablando siempre a ese otro superior. Consideramos que son temas que vale la pena discutirlos, observarlos y cuestionarlos en la propia práctica artística o curatorial. Esta idea de exotización, de mostrar al buen salvaje, al guerrillero o la idea de la chica latinoamericana sexy, no dejan de ser otras formas de discriminación. Lo mismo pasa con las mujeres negras que de repente se convierten simplemente en símbolos sexuales, hay un problema de la racialización. El racismo no solamente ópera despreciando al otro que tiene otra raza, también opera exigiéndole al otro racialmente distinto ciertas características.

Entendemos que Morimura estaba trabajando con el tema del cuerpo desde la perspectiva de género, y no era el único que lo hacía. En los años ´70 veremos cómo los propios hombres empezarán a abrirse a esta pregunta por las representaciones de género. Uno de estos ejemplos es el artista chileno Carlos Leppe. Él comenzó su carrera en los años ´70, justamente después del Golpe de Estado chileno, y de manera *underground* empezó a trabajar usando como soporte su propio cuerpo y jugando con estas transgresiones entre las representaciones del cuerpo femenino y del propio cuerpo masculino. Por ejemplo en la obra *El perchero*, él utiliza su cuerpo y por ejemplo va utilizando su sobrepeso para representar un cuerpo femenino.



63. Carlos Leppe. *El perchero*, 1975.

En este período, en general en toda Latinoamérica, nos encontramos con una utilización del cuerpo como forma de instalar una crítica fuerte, e incluso mucho antes en 1956 nos encontramos con el trabajo de Flavio De Carvalho, un arquitecto y artista brasileño.

Es llamativo lo que él hace porque, realiza acciones artísticas, en las cuales pensaba una experiencia artística, y luego la narraba y buscaba desde ahí una reflexión sobre lo que pasaba en el contexto urbano. Por ejemplo una de las primeras experiencias que hizo fue introducirse en una procesión religiosa y caminar en sentido contrario en medio de la gente. Lo que sucedió entonces fue que la gente lo insultaba o lo pisaban. Él se preguntaba ¿qué pasa si camino en contra de la corriente? Lo hacía para poner a prueba las cosas, no buscaba desafiar a la sociedad, sólo experimentar sus experiencias.

Su trabajo siempre estuvo incentivado desde una perspectiva bastante particular acerca de las normalizaciones de cómo se comporta la gente en masa. Desde el juego, y también desnaturalizando lo que se supone que es obvio, él decide un día crear una ropa que fuera ideal para soportar el calor y la humedad, entonces él piensa en algún traje que le permita andar más cómodo para los días de calor extremo. Es así que diseña un traje y se da cuenta que la forma de andar más cómodo para el calor es usar una falda. Posterior a eso, hace todo un recorrido con este traje que él diseña, se pone a caminar con esta faldita que generó un gran revuelo. Comprendemos que él no se planteaba como un feminista, pero lo que estaba haciendo en el fondo era un trabajo justamente de desmontaje para poner a prueba los patrones sociales que se instalan en nuestra sociedad como naturales.



64. Flavio De Carvalho.

Consideramos que el arte contemporáneo, está ofreciéndonos esa oportunidad no solamente de hacernos las preguntas como enunciados verbales, sino de ofrecernos eso de manera visual, cuestión que lo hace mucho más potente. El observarlo quizás, nos haga repensarlo, o

comprender muchas cosas, como quiénes somos, o quiénes somos como sociedad. Sería como mirar las cosas desde otro ángulo. Lo que nos ofrece aquí Carvalho es justamente eso, un planteo, una posibilidad imaginaria de una vida distinta; quizás eso es mucho más saludable que repetir ciertos patrones.

A partir de los años noventa, el arte vuelve a tomar aquellas reflexiones sobre el cuerpo, no solo el de mujer, el cuerpo femenino, sino también ese cuerpo racializado, infectado, violentado en la historia genocida del siglo XX. Es así que el feminismo se asocia a distintos proyectos políticos que replantean las estructuras sociales, que privilegian y jerarquizan las diferencias sexuales, ideológicas y raciales. Sobre todo se suman a aquellos ámbitos que mantenían la hegemonía de ciertos grupos sociales por sobre otros. Por ejemplo, colaboración con grupos racializados con necesidad de construir sus propias teorías sobre el poscolonialismo y el mestizaje; ayuda a grupos de personas homosexuales que luchan contra el Sida. Es así, como la comunidad LGTBI, y los distintos grupos raciales encuentran en el feminismo un lugar para compartir y para accionar políticamente en forma conjunta, y así lograr quiebres reales y efectivos.

En palabras de Peggy Phelan:

<<El cuerpo infectado por el sida>> y <<el cuerpo racial>> poseían a un mismo tiempo puntos afines y disonantes con el <<cuerpo femenino>>, tal y como habían revelado la teoría y la práctica artística de los años 70. La diferencia sexual binaria, que en el pasado había constituido el núcleo del pensamiento psicoanalítico feminista, empezó a construirse a principios de los años noventa como una herramienta intelectual excesivamente sencilla para entender las diferencias raciales y sexuales. Como era de esperar, el reconocimiento de estos factores impulsó el anunciado <<retorno al cuerpo>>²⁰⁸.

En este período el arte feminista se enfoca nuevamente en la utilización del cuerpo desde una nueva perspectiva, es decir que el interés estará puesto en experiencia y en la construcción de la subjetividad. La incidencia de la teoría *queer* llamó la atención de distintas artistas lesbianas y se logró gran cantidad de obras en este período. Phelan agrega: “A principios de los años noventa, la teoría *queer* emergió como una de las disciplinas del pensamiento contemporáneo más innovadoras y estimulantes”²⁰⁹.

Obras, por ejemplo como las de Cindy Sherman y Nan Goldin (1953, E.E.U.U.), quienes a través de la fotografía, encontraron una excelente herramienta para tratar temáticas relacionadas con la identidad sexual y de género.

Hal Foster dice lo siguiente sobre Cindy Sherman:

²⁰⁸ PHELAN, Peggy. *Art et féminisme*, Edición a cargo de Helena Reckitt, Londres: Editorial Phaidon, 2010, p. 24.

²⁰⁹ *Ibidem*, p. 43.

En sus obras tempranas de 1975-1982, desde sus fotogramas cinematográficos a las entre páginas y las pruebas de color pasando por las proyecciones traseras, Sherman evoca al sujeto bajo la mirada, al sujeto como imagen, que es también el principal tema de otras obras feministas en el arte apropiacionista temprano. Sus sujetos, por supuesto, ven, pero en la misma medida son vistos, capturados por la mirada. Con frecuencia, en los fotogramas y en las páginas centrales, la mirada parece proceder de otro sujeto, con el que el espectador puede estar implicado²¹⁰.



65. Cindy Sherman. *Film Still*, 1978.

Desde los años 90 hasta la actualidad, se han dado como eje varias temáticas sobre las que han trabajado, no sólo artistas mujeres sino también hombres. Entre ellas: el cuerpo, las nuevas tecnologías, la pospornografía, la identidad de género, las diferencias y los sujetos en transición. Más allá de esta humilde clasificación, la complejidad de temas y expresiones de las producciones visuales del siglo XX y XXI es mucho mayor aún. Sin embargo nuestra intención está puesta en aquellos temas que tomaremos en los capítulos 3 y 4 que son el estudio de campo de nuestra investigación.

Respecto a la identidad existen varias propuestas que se enfocan en el análisis del colonialismo, del predominio del feminismo blanco, y los discursos sobre diversidad sexual. En esta temática encontramos artistas estadounidenses como Carrie Mae Weems (1953), Lorna Simpson (1960), Ida Applebroog (1929), Kara Walker (1969), Ellen Gallagher (1965), la canadiense Geneviève Cadiex (1955), y la brasilera Adriana Varejão (1964).

²¹⁰ FOSTER, Hal. *El retorno de lo real: La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Ediciones Akal S.A., 2001, p. 150.



66. Kara Wallker. *A Subtlety*. 2014

En las temáticas referida al cuerpo, pueden variar desde la vida, la muerte, la enfermedad, la vejez, el aborto, entre otros. El cuerpo se manifiesta como presencia, ausencia, representación, metáfora, territorio, y construcción cultural-histórica entre muchas otras categorías. Nos encontramos con soportes como la pintura, la escultura, la fotografía, las nuevas tecnologías, así como también la experiencia corporal como materia, como soporte y como arte de acción. Por ejemplo aparecen los nombres de las estadounidenses Jeanne Dunning (1960), Catherine Opie (1961), Sue Williams (1954), Janine Antoni (1964), Zoe Leonard (1961); las inglesas Sarah Lucas (1962), Tracy Emin (1963), la sudafricana Marlene Dumas (1953), la alemana Kiki Smith (1954), y la colombiana Doris Salcedo (1958).

Sobre la obra de Smith, Hal Foster expresa lo siguiente:

A menudo, como en la escultura agresiva-depresiva de Kiki Smith, este cuerpo es maternal y sirve como el medio de un ambivalente sujeto infantil que alternativamente lo daña y restaura: en Hoyo (1990)... Con frecuencia, asimismo, el cuerpo aparece como un doble directo del sujeto violado, cuyas partes se presentan como residuos de la violencia y/o huellas del trauma. La extraña ambición de este segundo enfoque es sacar el trauma del sujeto, con el aparente cálculo de que si no puede reclamarse su pedido object à, al menos la herida que dejó atrás pueda sondarse (en griego trauma significa <<herida>>)²¹¹.

En cuanto al tema de las diferencias se profundiza tanto en forma visual como teórica en la construcción de las diferencias sexuales, en la construcción normativa del género y sus distintas representaciones. Se destacan artistas como Sophie Calle (1953, Francia), Catherine Elwes (1952, Francia), Mona Hatoum (1952, Líbano) y las estadounidenses Laura Simmons (1949), Sarah Charles Worth (1947), y Nan Goldin (1953).

²¹¹ FOSTER, Hal. *El retorno de lo real: La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Ediciones Akal S.A., 2001, p. 156.



67. Nan Goldin.

Sobre la temática de los sujetos en transición se centra en la memoria, en la historia y en el recuerdo, dando lugar a la extensión de los límites del género a territorios ambiguos. De la misma manera se manifiesta en la expropiación de estereotipos para poder resignificarlos a través de estrategias de combate para lograr repensar así los lugares que se ocupan en la cultura. Se destacan artistas como: Pipilotti Rist (, 1962, Suiza), Rineje Dijkstra (1959, Holanda), Katharina Fritsch (1956, Alemania), Mariko Mori (1967, Japón), Shirin Neshat (Irán, 1957, Irán), Susan Hiller (1940, E.E.U.U.), Marta María Pérez Bravo (1959, Cuba), Betsabée Romero (1963, México), Jenny Saville (1970, Inglaterra), Vanessa Becroft (1969, Italia) y Gillian Wearing (1963, Inglaterra).

2.4.4. La postpornografía

A partir del año 2006, empieza a surgir de manera creciente una tendencia que prendió en varios lugares. Hablamos de la corriente postpornográfica, que nos parece interesante y consideramos que hay que seguirle la pista porque plantea justamente preguntas relacionadas con la normatividad de la sexualidad, entre algunas otras cosas.

Esta surge en los años ´80 con una actriz pornográfica, llamada Anne Sprinkel, quién empieza a jugar, y hace ciertas acciones performáticas que justamente intentan desnaturalizar de manera efectiva la industria de la pornografía. Es así, que por ejemplo realiza esta acción en donde los espectadores realizan un acercamiento, que casi podríamos decir como una lección de anatomía, como un ejemplo que provoque placer erótico, es así que entonces que ella juega con su sexualidad.



68. Anne Sprinkel. *Acciones performáticas*, 1980.

Este tipo de performances, que ya podríamos decir anunciadas, pero despectivas por supuesto, resultan interesantes en algunas artistas feministas como Niki de Saint Phalle cuando crea esta monumental obra que se llamaba *La Catedral*. Niki plantea que ella era la catedral en donde hace que el público entre por la puerta de entrada que es su vagina, para luego moverse dentro de la representación de este cuerpo, de esta mujer, un poco subida de peso, probablemente porque está embarazada.



69. Niki de Saint Phalle. *La Catedral*, 1966.

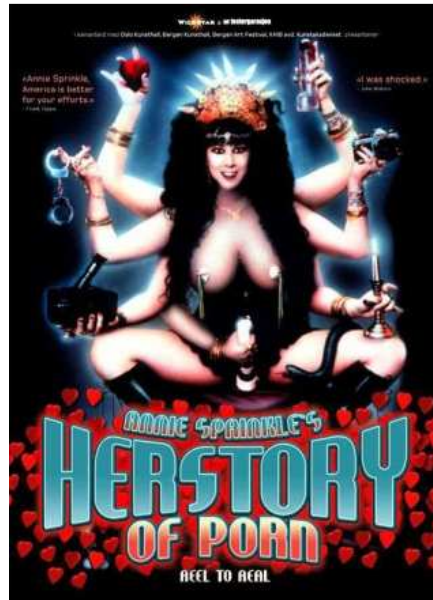
Sobre la performance, Phelan opina:

De manera crucial, Butler dio mayor peso al lenguaje y a la actividad de la performance que al psicoanálisis que había estructurado el arte de los años ochenta. Poniendo énfasis en el proceso de la promulgación e iteración, Butler demostró que la identidad de género era necesariamente inestable y estaba inacabada: una performance infinita en proceso. Así, esta desidentificación con la historia de la representación podría replantearse como una estrategia políticamente efectiva para intervenir en la interpelación cultural. Esto es, ni más ni menos, lo que habían demostrado las artistas feministas en los años ochenta... Sumida en la copia compulsiva, la representación posmoderna confiere una densidad a la realidad de la que carecía hasta la fecha. Así, lo que otorga su fuerza casi ontológica a las performances de género es precisamente su capacidad de ser recitadas, repetidas y reproducidas. Las mujeres como agentes de la reproducción, constituyen al mismo tiempo

la encarnación y el objeto de la lógica de la repetición de la reproducción fundamental es para el posmodernismo²¹².

Es interesante este proyecto de Niki de Saint Phalle realiza en Suecia. Es conocido como un trabajo de ella pero lo hace junto al propio comisario o curador de esta exposición. También lo hace con artistas como Tinguely, donde dentro de esta gama, hay un montón de acciones distintas donde hay una especie de cine, una cafetería, saliendo un poco de la noción de obra artística simplemente para contemplar, sino que centrándose y trayéndolo más bien del lado de la experiencia de trabajo que obedece a un intercambio colaborativo con otros, que sería como una forma muy interesante de pensar una definición posible del trabajo de género.

Retomamos el trabajo tan interesante a través de *Herstory of porn* de Anne Sprinkel, quien sinceramente fue una actriz porno poco reconocida. Ella hace una revisión de su propio trabajo como actriz pornográfica, para luego ofrecernos esta mirada en la cual juega con su cuerpo y con las palabras *history* y *herstory*. Lo que buscó Anne, fue poner énfasis en esta idea de *her story*, es decir la “historia de ella”, para diferenciarse de la palabra *history*, es decir *his story*, la “historia de él”. Observamos que su planteo es no centrarse en la mirada masculina de la pornografía, sino por el contrario, el énfasis está puesto justamente en la historia de la pornografía femenina.



70. Anne Sprinkel. *Herstory of porn*, 1998.

Es así como Anne Sprinkel se convierte en una gran activista que utiliza la pornografía para transmitir mensajes feminista, y esto lo aclaramos ya que para muchas feministas de esa época

²¹² PHELAN, Peggy. *Art et féminisme*, Edición a cargo de Helena Reckitt, Londres: Editorial Phaidon, 2010, p. 43.

que miraron su trabajo con desprecio, este tipo de trabajos no dejó de ser un arma feminista, podríamos decir incluso, post feminista.

Puntualmente en esa misma época, en Barcelona, a raíz de una serie de movimientos de mujeres, especialmente feministas, empieza a surgir una nueva escena donde toman la pornografía como un arma política. De éste período alguno de los nombres olvidados es por ejemplo el de Erika Lust²¹³, quién a través de su productora realiza un libro con pornografía sólo para mujeres.

También vemos por ejemplo desde una mirada política con María Llopis²¹⁴ que escribe el libro *El post porno era eso*²¹⁵, en dónde se pone en juego las diferencias del porno con el post porno, en dónde básicamente las prácticas activistas que van a tener estas mujeres en su gran mayoría, pero también hombres, será justamente trabajar con retóricas que no son las normadas. Por ejemplo trabajar con cuerpos más normales y cotidianos, en vez de esos cuerpos superdotados y musculosos a las que nos tenía acostumbrados la estética porno tradicional.



71. María Llopis. Tapa del libro: *El postporno era es*.

A través de la post pornografía lo que buscaron ofrecer es una mirada más amplia hacia esta diversidad de cuerpos, y brindar también la post pornografía como un arma política concreta. Dentro de ella está también este otro personaje, Diana Torres²¹⁶, que es la pornoterrorista. Ella es una poeta madrileña que utiliza su propio cuerpo como lugar de experimentación, a través del cual hace básicamente un reclamo social a muchas de las cuestiones que siguen operando desde la coacción social, desde las subjetividades. Consideramos que su trabajo es interesante

²¹³Erika Lust es una directora de cine para adultos sueca, guionista y productora independiente.

²¹⁴María Llopis es una artista feminista, Licenciada en Bellas Artes y máster en Animación Audiovisual.

²¹⁵LLOPIS, María. *El postporno era eso*. España, Melusina editorial, 2010.

²¹⁶Diana Torres escritora, videoasta y, ante todo, activista

y curioso a la vez. Parte de él tiene que ver con acciones en dónde utiliza el dolor del cuerpo como un arma expresiva, por otro lado nos encontramos con presentaciones en las cuáles manifiesta orgasmos con público en vivo.



72. Diana Torres. Performance.

En una ocasión, en Berlín se presentó con una especie performance, algo así como un cabaret en dónde tocaba un grupo de música, una chica cantaba en forma conmovedora, un hombre flaco y largo se contorsionaba, y dentro de este tipo de espectáculo, Diana iba a hacer una de sus acciones, y consistía en tener un orgasmo en donde ella eyaculaba. Puntualmente en esa oportunidad le prohibieron hacer esa acción.

Normalmente ese es el tipo de presentaciones artísticas que hace Diana, en donde no queda esto simplemente como si fuera un espectáculo circense, sino que su búsqueda se enfoca principalmente a realizar trabajo pedagógico de conocimiento de nuestro cuerpo, teniendo en cuenta que la educación que nos ha proporcionado sobre nuestra sexualidad, el cuerpo y el sexo siempre ha estado enmarcada dentro del tabú y de la imposibilidad quizás al placer y al orgasmo femenino.

2.4.5. El arte y la tecnología

Comprendemos que la tecnología es otro de los elementos que permite nuevos planteos en el arte que toma la temática de género y el feminismo como punto de partida. Así como vimos en puntos anteriores cómo la fotografía, permitió que muchas mujeres empezaran a experimentar con el lenguaje fotográfico, con el aparato propiamente tal, también encontramos como las tecnologías contemporáneas nos han permitido pensar, imaginarios posibles y novedosos que plantean alternativas a nuestra propia sexualidad y a nuestra propia concepción como sujetos.

Antes de comenzar a hablar de algunos artistas que trabajan con tecnología, nos interesa no olvidar que en una época, la tecnología también parecía algo sólo de hombres, y esto fue así por mucho tiempo. Una vez más, vemos como esa idea de que algunas cosas son para las mujeres y otras para los hombres se construye, y eso obedece a una herencia cultural que no tiene nada que ver con las características biológicas de nuestro cerebro.

Lo que queda claro, una vez más es que si hay pocas mujeres trabajando en el plano de la ciencia y la tecnología, ha sido por las mismas razones por las cuales las mujeres no estaban en el campo artístico, simplemente por un mandato patriarcal fuerte que las excluyó, por ejemplo así como se apartó a los negros, se excluyó a otras razas de tener una participación autónoma.

Si nosotros hacemos el mismo ejercicio de buscar en la historia mujeres que estuvieran participando en el arte, así como también en la tecnología, nos encontramos con algunas muy importantes, como es el caso de Augusta Ada Byron Lovelace, más conocida simplemente como Ada Lovelace.

Existe un aspecto biográfico que explica su devenir histórico, ella era hija del famoso poeta Lord Byron y su madre pertenecía a la aristocracia. Por lo que sabemos la madre de Ada, no quiso saber nada más de su marido, porque sus actos no habían sido dignos de un caballero. En otras palabras, comprendemos que según la mirada de la época, Byron no se portó bien con su mujer.

Es así que ella decide criar a su hija sola, alejada del padre biológico, y como vio desde temprano que la niña era muy inquieta intelectualmente, trató de alejarla de cualquier elemento que estuviera vinculado a la actividad de su padre, es decir, la alejó de las humanidades y de las artes. Al poseer las condiciones económicas de su época, la estimuló más bien lo científico y lo matemático. Podríamos decir que es así como Ada Lovelace se convierte en la bisabuela del ordenador, de los computadores, ya que ella trabajar con un

importante tecnólogo de la época llamado Babbage, quién en ese momento hacía una máquina para realizar cálculos. En el fondo, es ella quién escribirá las fórmulas matemáticas para hacer ese cálculo. Tan importante resulta Ada Lovelace, que muchas décadas después, la NASA le dedicará un Departamento que lleva su nombre.

Madame Curie²¹⁷ fue otra de las que trabajó junto a su marido, en este caso con aquello que tenía que ver con la radioactividad. Comprendemos que estamos identificando aquí a aquellos nombres que llegan hasta nosotros quizás como más famosos, para quienes se han dedicado a estudiar la Historia de la Ciencia, eran muchas las mujeres que estaban trabajando en el plano científico tecnológico, pero por supuesto que la mayoría de los nombres no llegaron a nosotros. Lo mismo sucede con la Historia del Arte, los nombres de las mujeres anteriores al siglo XIX no existían nunca, no se nombraban, nada.

En el plano artístico, vinculado a lo tecnológico, ya habíamos dicho algo sobre las mujeres y la fotografía, entendiendo que la máquina fotográfica no deja de ser más que tecnología. Es por ello que hemos tomado a este personaje fascinante que es Loie Fuller, que más allá de trabajar en el ámbito artístico de las artes visuales, se expresaba a través de la danza. En su época era considerada con desprecio, porque no era una danza clásica de tutu y zapatillas de ballet dentro de un teatro, sino que más bien una danza entendida dentro de la industria del entretenimiento, más como vinculada a lo que es el cabaret.

Loie Fuller, fue una mujer muy interesante, ya que ella trató de ir permanentemente contra las normas de lo que se establecía como la danza aceptada socialmente. Era muy similar a lo que estaba haciendo otra bailarina y coreógrafa Isadora Duncan, que lo que hace es justamente sacarse el corset, el tutú, las zapatillas que obligaban al cuerpo a tener esa actitud rígida, y soltarse el pelo.

Estas nuevas disposiciones tecnológicas por el cuerpo que están dadas por la vestimenta, por andar sobre tacones y usar sostén, podríamos decir que son dispositivos tecnológicos básicos que hacen disciplinar a nuestro cuerpo, es decir que gracias a los dispositivos tecnológicos parece que nos convierten en mujeres deseables, o presentables, sobre todo.

Isadora Duncan, por ejemplo se deshace de todo eso y utiliza su pelo suelto para bailar. Baila descalza, y no desarrolla una coreografía que esté acotada a un patrón rígido, sino que más bien deja terreno a la improvisación. De la misma forma Loie Fuller hace algo similar, pero además ella crea su propia tecnología, establece su propio imaginario en donde interviene sus

²¹⁷ Madame Curie fue una científica polaca nacionalizada francesa.

trajes. Ella pone unas varillas a su vestido que le permiten que el propio vestuario se convierta en un elemento coreográfico a la vez.



73. Loie Fuller.

Ella no se dejaba fotografiar casi nunca, pero si se observan fotografías de sus bailarinas desarrollando el fantástico espectáculo. Loie, no solamente se quedó con eso, ella también empezó a investigar cuestiones de orden profundamente tecnológico de la época, de hecho hace amistad con Madame Curie, va a Francia y se pone a trabajar en un laboratorio donde empieza a experimentar con colores para incorporarlos como parte del espectáculo en sus presentaciones.

Ella realiza experimentos como danzar sobre y debajo de un vidrio, con distintas iluminaciones para generar la fascinación de estos espectáculos. A tal punto que llega a registrar colores a su nombre, incluso ella arma un catálogo de cuántos colores son los que quiere utilizar en su espectáculo. Registra así más de 1.300 colores y se pone a experimentar incluso con sondas radioactivas y a experimentar con colores fluorescentes. Realmente era una mujer que estaba experimentando con tecnología aplicada a su propio trabajo artístico y como explicamos párrafos anteriores, no era suficientemente valorado, ni bien mirado en esa época, tampoco después de su fallecimiento.

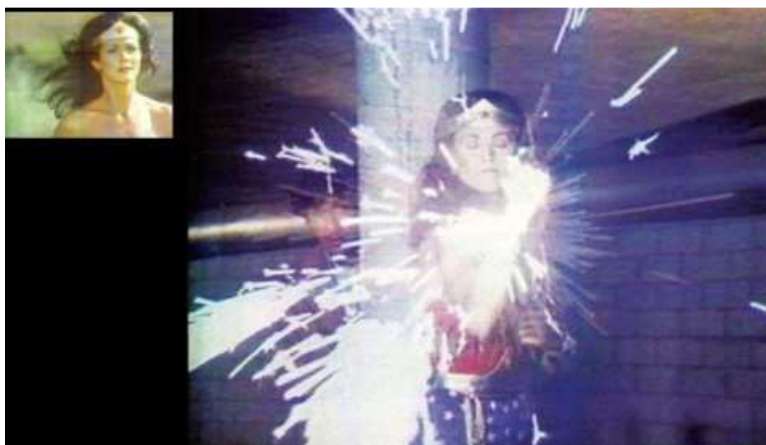
Ya podíamos observar la utilización del cine como una tecnología que permitió renovar el lenguaje artístico. Desde el principio, el cine fue un lenguaje tecnológico experimental, es decir que el cine empezó siendo experimental, a través de los dadaístas que hicieron películas raras donde solamente se veían los pies de los personajes u otras cosas.

Entrados en los años '70, las nuevas tecnologías del momento aparecen, como por ejemplo el video. Con el tiempo se impone el cine *mainstream*, este cine que en el fondo, podríamos decir que no es otra cosa que la herencia de las novelas decimonónicas, del cine hollywoodense. Pero podríamos decir que el cine mainstream, posee una diferencia. Por un

lado es lo mismo de siempre, pero al contarnos una historia, en este caso es visual, no experimental como lo fue el cine en sus inicios.

Cuando aparece el video, es decir la cámara del video portátil, significó una gran liberación para quienes no tenían recursos para acceder a estudios cinematográficos. Lo que significó varias cosas, por un lado la posibilidad de revelar una película, y por otro, servirá a muchas mujeres para empezar a utilizar el video como un arma de expresión autónoma, y también como una forma de capturar lo que estaba sucediendo en cine y televisión, apropiarme, capturarlo y de ahí también una propuesta crítica y feminista.

Es el caso de Dara Birnbaumque utiliza algunos íconos televisivos como es el caso de su obra *Thecnology Transformation: Wonder Woman*, en donde toma a la mujer maravilla, y genera unas piezas donde ironiza aún más al personaje. Las súper heroínas eran figuras que no existían antes en el imaginario.



74. Dara Birnbaumque. *Thecnology Transformation: Wonder Woman*.

Otra artista importante será Marta Rosler. Es necesario tener en cuenta la manera en la que aparece la mujer en la televisión como medio masivo, como constitución sexual-lingüística del sujeto, claro está que en el siglo XIX la mujer no tenía lugar en la sociedad, ni a nivel público; la mujer solamente estaba en su casa. Ya en el siglo XX entra públicamente en la sociedad, y lo hace a través de la televisión. Lo cual implica algo complejo ya que el rol que tienen las mujeres en televisión, generalmente asociado al lugar de la mujer fetichista, la mujer modelo, el personaje femenino más bien pasivo, la mujer en la cocina que tendrá su programa de televisión, pero será básicamente de recetas.

Es necesario aclarar algo antes de seguir, que es muy importante en este período. No es casual que se diera una crítica de los espacios del arte, de las exposiciones, del status de mercancía, es decir la crítica en si es a la institución del arte. Y hay un punto crucial que es la

constitución sexual-lingüística del sujeto, asunto que queda fuera del mundo del arte, y que se extiende a considerar al espectador y al artista como sexualmente indiferentes.

Hal Foster dice sobre estas artistas: “Esta omisión se aborda en el arte feminista desde mediados de los años setenta a mediados de los ochenta, y en esta investigación artistas tan dispares como Mary Kelley y Silvia Kolbowski, Barbara Kruger y Sherrie Levine, Louise Lawler y Martha Rosler volvieron a imágenes y discursos adyacentes al mundo del arte, especialmente a las representaciones de mujeres en la cultura de masas y a las construcciones de la feminidad en la teoría psicoanalítica”²¹⁸.

Ante eso, Marta Rosler hace una video opción, es decir, si ya teníamos las acciones de arte que se hacían en espacios públicos y se caracterizaban por ser efímeras; también nos encontramos con otra corriente de artistas que se encuentran haciendo acciones para el video. Es así como Marta Rosler hace este *Semiotics of the Kitchen*, que tal como dicen en el set, lo que hace es descontextualizar el momento de la cocina. Básicamente lo que hace es empezar a enumerar alfabéticamente los instrumentos, los objetos que están en una cocina, pero los va nombrando de una manera con rabia. Por ejemplo dice fuertemente “cucharón”, y hace todo el gesto de cómo se usa ese utensilio, pero lo hace de mala gana, demostrando su enojo. Su trabajo se convertirá en un ícono que justamente trata de involucrar al espectador para que no sea indiferente en cuanto a la sexualidad y lo que ello implica. Lo que hace es intentar deconstruir esta figura de la mujer en la cocina, la gran figura por la cual vemos que aparecen las mujeres.

La obra *Semiotics of the Kitchen*, es una producción que muchas artistas harán después, es decir que apropiándose de esta pieza harán sus propias interpretaciones. Fue muy interesante observar cómo se arman estas propuestas artísticas que luego son replicadas por otros artistas.



75. Marta Rosler. *Semiotics of the Kitchen*, 1975.

²¹⁸ FOSTER, Hal. El retorno de lo real: La vanguardia a finales de siglo. Madrid: Ediciones Akal S.A., 2001, p. 156.

Por otro lado en Latinoamérica, una de las primeras mujeres que trabaja con video arte en México, fue Pola Weiss²¹⁹. Lo hace para liberarse de esta manera estereotipada que posee la mujer y que era expuesta en los medios televisivos. Weiss hablará del autovideato, en vez del autorretrato, dirá cosas como “video las cosas como quiero”, es decir cómo en la tecnología encontró una forma de mirar diferente y de expresarse a sí misma de una manera distinta.



76. Pola Weiss. *Autovideato*, 1979.

También, recibió muchas críticas en su momento, y en general vamos a encontrarnos con que si hacemos una revisión de la historia del video arte en Latinoamérica, la presencia femenina es muy importante. Por ejemplo en Argentina también serán muchas las artistas que trabajan con la cámara de video, ya sea haciendo performance o utilizándolo como una herramienta de denuncia de cuestiones sociales sobre todo en los países del cono sur. Es decir la idea del uso de la cámara de video se convierte como una herramienta de denuncia, sobre todo en los países que estaban sufriendo desde los años ´60 en Brasil, y en los años ´70 en Chile, en Argentina, en Paraguay las dictaduras.

La censura que operaba en los medios de comunicación, de alguna forma será contrarrestada por el uso del video como una forma de circulación de estas obras que muchas veces circulaban de video cassette, luego el VHS o a través de medios alternativos. Es decir, el video se convierte en un arma de contracultura, de hecho se armarán ahí las video guerrillas, que era una forma de contrarrestar la presencia hegemónica que va a tener la televisión.

Desde el punto de vista feminista en particular, acercamos este ejemplo, un video performance denominado *Marca Registrada*, de la artista brasilera Leticia Parente, en la que también utiliza su cuerpo como soporte.

Párrafos atrás comentábamos sobre el tema la exotización del arte americano, y es el caso de Leticia, que en esta obra, ella borda en la planta de su pie la frase *Made in Brazil*. Observamos

²¹⁹ Pola Weiss fue una productora mexicana independiente de televisión, estudiante, artista de video y de performance conocida como una pionera en videoarte en Latinoamérica.

a través de la lectura de esta obra, como desde el lugar de la mujer, ella misma como brasilera, responde con este video y esta acción a aquellos íconos de la mujer hasta los años ´60, como por ejemplo lo era la figura de Carmen Miranda, con el sombrero de frutas en la cabeza. Ante esta figura estereotipada, caricaturesca, y exótica, Leticia Parente responde con este video y su acción. Entendemos que en general el video se convierte en una herramienta bastante atractiva, ya que permite construir estos motivos estereotipados que nos ofrece la televisión como único modelo.



77. Leticia Parente. *Made in Brazil*, 1975.

Otra artista del video arte, que resulta importante nombrar, es a Pipilotti Rist, con su obra *I'm Not the Girl Who Misses Much*. Ella juega permanentemente con los estereotipos, donde también pone énfasis es en modificar la manera que tenemos de ver el video, incluso en sus exposiciones ella intenta ofrecer maneras más amables de observar sus trabajos.



78. Pipilotti Rist. *I'm Not the Girl Who Misses Much*, 1986.

Por ejemplo realiza de acciones, muy potentes que tratan de desconstruir todas estas figuras de la mujer estereotipada, pero también incluso en términos expositivos, por ejemplo cuando hace una muestra, ofrece espacios como íntimos para observar el video, dónde uno puede tirarse en el piso que está acolchado, o está como con peluche; otras veces la proyección está

puesta en el cielo de la galería. Es decir que sale de la manera convencional que aún se ve hoy en día al ir a una exposición, en donde los video arte están en una pantalla LCD, y uno tiene que estar bastante incómodo mirando de pie. Rist también se permite jugar con la música de fondo en las salas en donde expone sus videos. A partir de esto, comprendemos que hay un intento por ofrecer una forma más amable de relacionarnos con la propia práctica artística.

También nos encontramos con artistas que utilizarán la apropiación, que en realidad eso es una constante q en general del lenguaje artístico, esto de tomar, de apropiarse de cosas que no están intervenidas. Es el caso de esta pieza de Naomi Uman, en la cual sobre una cinta, es decir, en una película pornográfica de cine, ella le echa ácido en las partes en donde aparecen las mujeres.



79. Naomi Uman.

También destacamos el trabajo de Ximena Cuevas otra artista mexicana no solamente trabaja con el video como manipulación, sino con todo aquello que significa el lenguaje videográfico asociado a la televisión. Este es un trabajo que se llama *La Tómbola*, en donde la artista es invitada a un programa de televisión de farándula, de éstos que invitan a la gente a decirse cosas horribles de su vida íntima. Ella está ahí porque es un personaje notorio en México en el campo artístico. Permanece todo el tiempo callada durante el programa, hasta que en un momento el presentador a través de una pregunta muy íntima intenta incorporarla en la conversación. Es el momento que ella saca su cámara personal y hace la pregunta: *¿Yo sólo quiero saber si al otro lado de la cámara hay alguien a quien le interese su vida, sólo su vida, y nada más que su vida?* Observando esto entendemos lo atractivo de su trabajo, ya que en el fondo interfiere en algo complejo y se para desde allí, desde ese mismo lugar para increpar socialmente.



80. Ximena Cuevas

Comprendemos que no solamente se pone de manifiesto esta situación de ocupar espacios, es decir este lugar que tienen los artistas no solamente representando, generando ficciones o haciendo denuncias, sino también o incluso infiltrándose en el espacio que están normados.

2.4.6. El ciberfeminismo

También dentro del campo que está vinculado a la tecnología va a surgir en los años '90, particularmente como influencia de las tecnologías digitales e informáticas, y la aparición de internet básicamente, un mono concepto incluso que intenta renovar el feminismo que hablará de la noción de ciberfeminismo. Es un período en dónde irrumpen cantidad de colectivos, redes y grupos de mujeres en el ciberespacio, de manera que a través de estrategias políticas y estéticas la provocación, la ironía, la violencia verbal y la irreverencia, convierte al ciberespacio en un lugar para trazar propuestas en forma global para el activismo feminista y la igualdad de género.

Según Mayayo: “Al mismo tiempo, curiosamente, esa mitificación de lo nuevo constituye ya toda una tradición en el arte contemporáneo. Aunque el ciberfeminismo no es, desde luego, un movimiento artístico, sino un fenómeno cultural más amplio, desde el principio las artistas y teóricas del mundo del arte han ejercido una gran influencia en la comunidad o comunidades ciberfeministas”²²⁰.

Vale la pena resaltar algunos nombres de mujeres artistas, cuyas obras son referencias fundamentales dentro de la historia reciente del arte, dadas las cualidades innovadoras de sus propuestas tanto a nivel formal como conceptual. En torno a esta temática se destacan:

²²⁰ MAYAYO, Patricia. *Historias de mujeres, historias del arte*, Madrid: Editorial Cátedra, 2003. p. 231.

Cornellia Sollfrank, el colectivo Creatividad Geminista, Les Pénélopes, Kristin Lucas y Faith Golding.

Según Mayato, en su libro, cita a Cornellia Sollfrank:

El ciberfeminismo no es sólo una estrategia retórica, sino también un método político. Se necesita un nuevo concepto de política. Los métodos de décadas anteriores ya no funcionan. Un concepto ampliado de la política ha de contener la posibilidad de la paradoja y la utopía y debería ser capaz de argumentar desde distintas perspectivas al mismo tiempo. Debería ser una concepción de la política que simule la política, mientras la ejerce al mismo tiempo. Con este concepto de política, una vez más, nos acercamos al arte²²¹.

Comprendemos que utilizando esa plataforma, además de pensarlo desde un punto de vista político fuerte qué ofrecía como el espacio utópico, es decir el no lugar, la internet parecía ese no espacio justamente porque está en todas partes y ofreció la oportunidad también para muchas y muchos de saltarse las barreras de género, de raza, de clase, entre otros. Era un espacio como de recreación de una utopía transgénica, eso era lo que estaba ofreciendo la Internet en los años '90.

En palabras de Mayato:

Curiosamente, a pesar de este repudio del feminismo <<histórico>>, muchas de las estrategias adoptadas por el movimiento ciberfeminista tal y como se ha ido configurando hasta ahora provienen directamente de las prácticas articuladas en los años setenta: el separatismo...; la creación de imágenes de mujeres en la red que contrarresten la difusión de ciertos estereotipos de la feminidad en el mundo digital; la reflexión constante sobre el cuerpo...²²².

Y agrega: “Si las ciberfeministas quieren evitar cometer los errores de las feministas del pasado, tienen que entender la historia de la lucha feminista. Y si quieren expandir su influencia en la red y reflexionar sobre el fenómeno de la diferencia más allá de las barreras generacionales, económicas, educativas, raciales, nacionales y personales, tendrán que buscar coaliciones y alianzas con los distintos grupos de mujeres implicadas en el circuito global de las tecnologías”.²²³

Dentro de esta perspectiva nos vamos a encontrar a varias artistas que trabajarán desde esta lógica feminista, es el caso de Cornelia Sollfrank, que hace un proyecto a través de un concurso de *Net Art* en Alemania, en donde crea un software que permitía hacer obras artísticas basadas en internet. Era como un generador de obras de arte, y ella lo que hace es inventarse más de 100 nombres de mujeres y para cada uno de estos personajes ficticios, inventa una pieza artística digital, y las envía al concurso. Al tiempo Cornelia, reclama que

²²¹*Ibidem*, p. 231.

²²²*Ibidem*, p. 229.

²²³*Ibidem*, p. 230.

ninguna de estas mujeres tiene premio en este concurso, y que quienes en realidad lo han ganado, son justamente hombres más o menos consagrados asociados a esto. Es decir que yadesde el principio ella delata cómo ésta supuesta libertad o emancipación, que podría haber significado el internet, en principio no es tal, y que choca casi con los mismos prejuicios de antes.

En palabras de Mayayo:

Ante todo, el proyecto sirvió para confirmar una vez más la marginación de las mujeres en el establishment artístico. Por otra parte, contribuyó a demostrar que estaba surgiendo un nuevo tipo de activismo que, respondiendo a la exhortación del Critical Art Ensemble a la resistencia electrónica, utilizaba Internet no ya como una simple vía de difusión, sino como <<objeto y material>> de la propia obra. La estrategia de Sollfrank no era destructiva... sino, al contrario, hiperproductiva: se trataba de inundar el servidor con un flujo excesivo de datos que dificultase su evaluación y apreciación, sabotando el concurso desde dentro y desviando hacia un uso político la hipertrofia informativa propia de Internet.²²⁴

En la época dorada del ciberfeminismo todavía se creía en la posible emancipación, y este movimiento se crea para eso, ya que se empiezan a generar comunidades de mujeres que intentan generar acciones, donde justamente plantean esta posibilidad de emancipación a partir de las tecnologías.

La misma Cornelia Sollfrank crea está *Old Boys Network*, y ella trabaja también temas relacionados con la autoría del propio trabajo artístico.

Nosotros vimos en párrafos anteriores el tema del trabajo del artista, y aquí también observamos cómo muchas mujeres elaboran (desde el feminismo) ese vínculo que se hace, contra los derechos de autor, y con la idea del *copyleft*, es decir del conocimiento compartido. Entendemos como se manifiesta una similitud entre la noción de derecho de autor: patriarcado; y la noción de feminismo: código abierto.

Queda manifiesta la necesidad de romper códigos de lo que es masculino y femenino, pero también romper los códigos binarios es decir los códigos de producción de un software por ejemplo, o sea la idea de un software libre qué implica anular las autorías y compartir el trabajo para que todos podamos desarrollar.

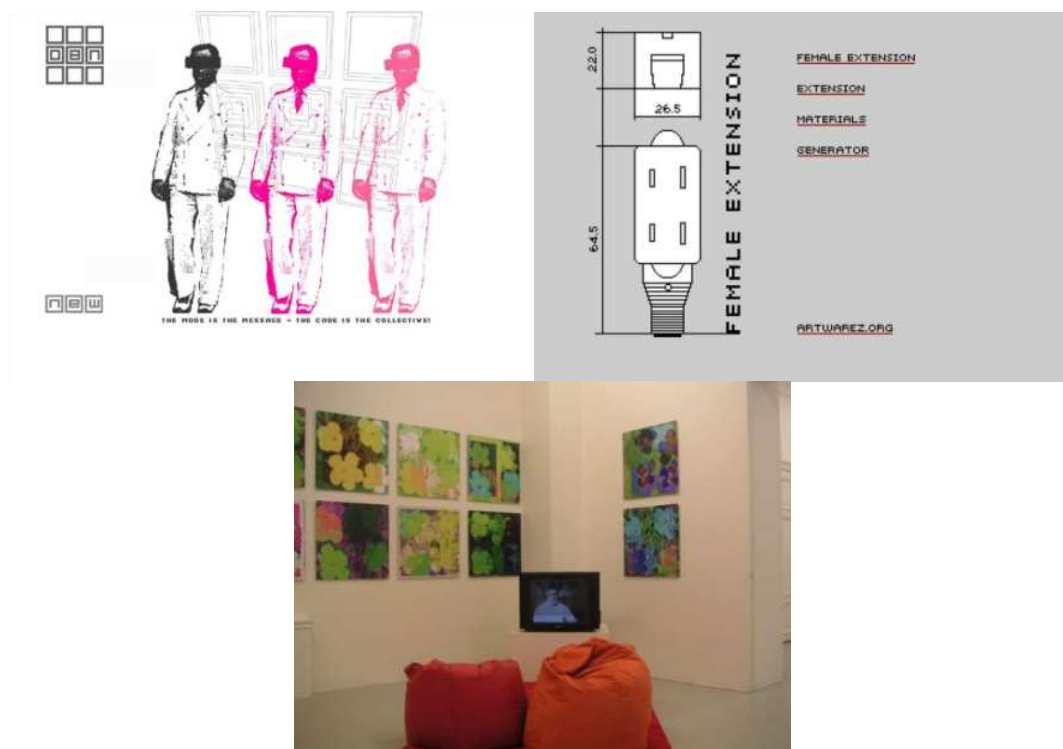
Y esta idea del *copyleft* surge también en Cornelia Sollfrank a partir de una especie de anécdota que se convirtió posteriormente en un proyecto. Dejamos claro unos párrafos atrás que ella había inventado este software que generaba obras artísticas. Lo que hacía este software era tomar de un buscador, distintas imágenes y luego las re-mezclaba y con eso se generaba una obra nueva.

²²⁴*Ibidem*, p. 247.

Por ejemplo una de las obras nuevas que produjo fue las serigrafías de flores de Andy Warhol, que a su vez Warhol las había tomado de una revista de decoración, y en su momento la fotógrafa qué había hecho esas fotos había demandado a Warhol por usar esas fotografías²²⁵.

Precisamente cuando Cornelia Sollfrank hace esta exposición donde muestra estas flores que eran tomadas en el fondo por la máquina, el resultado fue un mix de flores de Andy Warhol. Él ya había muerto, pero desde la Fundación Warhol le querían a cobrar los derechos de autor a Cornelia Sollfrank. Ante eso Cornelia empieza a generar toda una serie de acciones a través de internet denunciando en forma muy irónica este acontecimiento. En una de estas denuncias termina realizando entrevista donde ella se apropia de una entrevista hecha a Warhol, y hace un montaje en donde se observa una conversación entre ella y Andy Warhol, en la cual él autorizaría virtualmente a Sollfrank, a utilizar este trabajo.

Con todo esto podemos decir, que también la práctica a partir de los medios juega desde la ironía y la parodia, qué son los mismos recursos que nosotros vimos ya en los años '20 a través de las mujeres que estaban trabajando con fotomontaje.



81. Obras de Cornelia Sollfrank

Entendemos que dentro de esta corriente no hay una sola vía del ciberfeminismo, sino que también hay unas ciberfeministas más esencialistas o más utópicas, por considerar qué habría

²²⁵ Al final Warhol llega a un acuerdo económico con la fotógrafa, y él sigue haciendo su trabajo y vendiéndolo.

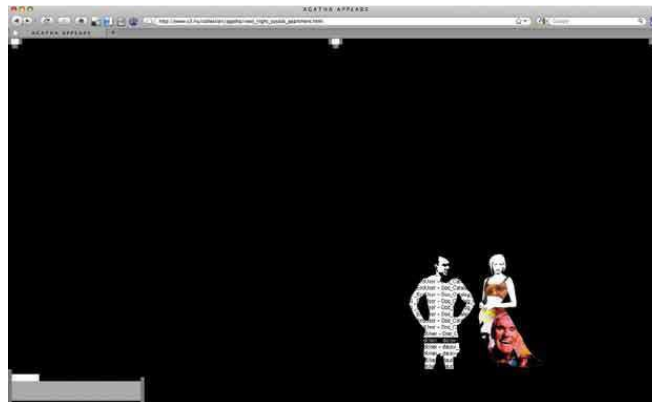
una similitud entre la máquina y la mujer propiamente tal, como una esencia que compartiríamos. Es así que se empieza a hablar de la idea de la *Matrix*, incluso con las connotaciones de una matriz uterina. Es decir que el espacio de la red, sería un lugar más femenino que cualquier otro espacio marcado patriarcalmente.

También notamos el intento de negar los fundamentos de la modernidad artística, de la retórica. Éste estilo de la linealidad moderna, y la red ofrecería las posibilidades del hipertexto de saltar de un tema a otro, así mismo se pueden encontrar como distintas formas de acceder el relato sobre este episodio de la idea como híper textual de navegación.

En palabras de Hal Foster:

El modelo feminista del cyborg propuesto por Donna Haraway da fe de que el acoplamiento de humano y máquina no tiene por qué imaginarse en términos de temores a la castración y fantasías fetichistas: <El cyborg es una criatura de un mundo posgenérico>, escribe Haraway en <Un manifiesto en favor de los Cyborgs> (1985), y vive en el acoplamiento humano-máquina como una condición de <fructíferos emparejamientos> más que como un trauma de unidad perdida y escisión presente. El maravilloso cyborg no es menos mítico que el sujeto edípico, y al menos el sujeto edípico es un sujeto, un constructo que lo ayuda a uno a comprender los miedos y fantasías en relación con la tecnología²²⁶.

Olia Lialina²²⁷ será otra de las artistas que trabaja con esta noción de hipertexto, pensando desde una forma menos cargada, de cómo se debería hacer el acto, o sea la internet en ese sentido al principio pero con esa retórica.



82. Olia Lialina

Pero en esta última década del siglo XXI como consideramos que hay una regresión también dentro de las libertades que significaba el internet. Ante esto también vemos como algunas artistas, cómo subterfugios empiezan a utilizar la red para hacer obras de arte críticas, por

²²⁶ FOSTER, Hal. El retorno de lo real: La vanguardia a finales de siglo. Madrid: Ediciones Akal S.A., 2001, p. 225.

²²⁷ Olia Lialina es una artista pionera en Internet y teórica, una crítica y curadora de cine y video experimental.

ejemplo es el caso de un artista peruana que vive en Barcelona, Daniela Ortiz²²⁸. Ella hace un trabajo en dónde se mete en las redes sociales justamente en *Facebook* y se pone a descargar aproximadamente más de 200 fotografías de la red, de gente de Perú, de clase alta y baja.



83. Daniela Ortiz

En estas fotografías hay varios elementos que llaman la atención. Por un lado muestra la clásica familia de muchos integrantes, la mayoría es gente rubia, los niños rubios de ojos claros, y hay que comprender que ella es peruana. En efecto vemos en un segundo plano, un recorte, o un fuera de foco, o sólo un fragmento, se observa una niñera, o una empleada doméstica, que aparece como si fuera una especie de error, pero un error que podríamos leer que apunta al genotipo indígena. Es decir que las relaciones entre sexo, clase, raza, están absolutamente ligadas o sea quienes realizan el trabajo menor considerado en la escala laboral como el trabajo considerado por lo menos en América Latina es la empleada doméstica.

En Latinoamérica es el trabajo más mal remunerado y que socialmente es peor visto, generalmente es el trabajo relacionado con el cuidado doméstico y está asociado a una cuestión de género, y de raza; en Latinoamérica la relación de raza y clases es absolutamente equivalente.

Es por esto que el trabajo que hace Daniela Ortiz resulta muy rico, ya que hay una crítica feminista bastante fuerte, pero dónde no desvincula esa crítica feminista de un problema asociado con la colonialidad, de la cual todavía somos herederos en los países latinoamericanos de una manera muy fuerte.

Su obra genera cierto desconcierto ya que al ver el título y comprender la obra, puede generar en algunos espectadores cierta complicidad insensible de no mirar cómo realmente está estructurada nuestra sociedad, en donde todavía esas nociones de desprecio a los subalternos, es entendido como lo indígena, la mujer, o el trabajo doméstico. Se observa así que su trabajo

²²⁸Daniela Ortiz es una artista peruana afincada en Barcelona que trata temas relacionados con la inmigración, la nacionalidad o el género

artístico es feminista y va en esa dirección crítica. Aún hoy es un trabajo vigente sobre el cual deberíamos seguir reflexionando.

Mayayo cita a Yvonne Volkart²²⁹:

En pocas palabras, el mito ciberfeminista consiste en imaginar una mujer cyborg cibernéticamente codificada y técnicamente preparada. La subversión que ésta ejerce proviene más del placer que experimenta en ser híbrida y de su impacto desterritorializador que de un programa político articulado. La mujer cyborg no es sólo síntoma de la era de la información. Es también el lugar en el que el síntoma se ha transformado en un cuerpo marcado por el género, el lugar en el que el cuerpo se encarna. Este cuerpo planta cara, consciente o inconscientemente, a las <<informáticas de la dominación>> (Haraway). Representa una mujer en los límites [de la feminidad], una mujer en el proceso de transformarse en una entidad posthumana, múltiple y flexible, que lucha por su supervivencia en un mundo que ya no es humano. Es flexible, desarraigada, nómada. Encarna varias fantasías tecnológicas: es al mismo tiempo un síntoma <<genéticamente determinado>> de la era de la información (su efecto) y un agente muy especial destinado a subvertir y pervertir los discursos dominantes. [...] Las nuevas tecnologías y sus productos híbridos son hoy en día el espacio privilegiado tanto del poder como de la resistencia²³⁰.

Respecto al arte en Latinoamérica, sabemos por ejemplo que hoy en Chile, surgió un grupo de chicos homosexuales que se llaman: *Colectivo Utópico de Disidencia Sexual*. Ellos trabajan su obra desde un punto de vista en dónde se consideran feministas. Hablan incluso de un feminismo sin mujeres, no se trata en realidad de sacar literalmente a las mujeres, sino en pensar los cuerpos sin ser cargados por ser mujeres o ser hombres. La búsqueda pasa justamente por la posibilidad de ser individuos, y vivir en un mundo más justo, en donde las diferencias sexuales físicas no estén en un plano jerárquico, sino que convivan en un plano que no subyugue a una sobre otra.



84. Colectivo Utópico de Disidencia Sexual

²²⁹ MAYAYO, Patricia. *Historias de mujeres, historias del arte*, Madrid: EditorialCátedra, 2003. p. 231.

²³⁰ MAYAYO, Patricia. *Historias de mujeres, historias del arte*, Madrid: EditorialCátedra, 2003, p. 270. Cita a Volkart en *The Cyberfeminist Fantasy of the Pleasure of the Cityborg*.

Comprender las intersecciones entre las prácticas artísticas contemporáneas, los desarrollos teóricos de los feminismos y los estudios de género, y las producciones culturales de las mujeres, se ha convertido en un campo de interés importante dentro de la crítica y la teoría de arte, como una herramienta conceptual para situar y leer con mayor precisión las apuestas del arte visual actual. Los valiosos aportes de las mujeres artistas han marcado sin duda los derroteros del arte contemporáneo, no solo arte feminista, no solo arte de mujeres, no solo arte que problematice el cuerpo, el sexo, la sexualidad; el “gran arte” (hecho por hombres y mujeres) solo es posible gracias a los caminos trazados en principio por mujeres-artistas.

Nosotros consideramos que este es un punto importante para la labor de las teorías de género. Esta renovación nos parece interesante, no sólo para reflexionar como el machismo ha afectado a mujeres, sino también a los hombres. Esto quiero decir que también la hemos pasado mal todos, porque el modelo del patriarcado es una cuestión que no atenta solamente contra las mujeres, sino que también ha tentado contra la libertad en general de hombres y mujeres.

Observando todo este capítulo podemos decir que hoy en día existen generaciones más jóvenes, que resultan tener, eso que podríamos llamar empoderamiento, que generaciones más antiguas no lo tuvieron en términos de consciencia de género. Consideramos que hoy las nuevas tecnologías ayudan mucho en este sentido, y es a través del arte que hay mucho por hacer, por resolver, por denunciar. Por ejemplo los ejercicios de desenmascaramiento, de desnaturalización, de ofrecer imaginarios alternativos posibles, son justamente los que hoy contribuyen a tomar consciencia sobre la perspectiva de género.

Vemos también, que existe una responsabilidad ética comprometida por parte de aquellos productores culturales que hacen películas, publicidad, exposiciones, funciones de danza o teatro, como así también por los historiadores del arte y sus estudiantes, quiénes desde su trabajo invitan a los más jóvenes a reflexionar sobre estos temas.

Con todo lo observado, podemos decir que la historia del arte se ha enriquecido a partir de estos planteamientos sobre las nuevas configuraciones del arte, como así también por los estudios de género, los feministas, y las teorías *queer*, que aportan elementos para la lectura de la historia.

En mi caso en particular, ya que el capítulo 4 se trata sobre dos exposiciones que desarrollamos en la provincia de Mendoza, que considero (como curadora de las mismas) el énfasis fue puesto en generar esa línea de trabajo para la comprensión de los roles ejercidos por las mujeres y varones artistas, y las condiciones en las cuales desarrollaron sus obras desde una perspectiva de género. No obstante este ejercicio crítico significa una contribución

valiosa a las formas en las que nos aproximamos y pensamos el arte en la actualidad. Consideramos que este tipo de contribuciones son necesarias en este momento, no sólo en nuestra provincia que en la actualidad posee el mayor índice de violencia de género, sino también en el país, y en el mundo.

CAPÍTULO 3

Arte visual contemporáneo y temática de Género. Antecedentes de las últimas décadas en Argentina y particularmente en Mendoza.

3.1. ANTECEDENTES EN ARGENTINA

Para hablar de los antecedentes de Argentina, consideramos necesario tomar contacto con los escritos de María Laura Rosa²³¹, a través de su libro *Legados de Libertad. El arte feminista en la efervescencia democrática*²³².

En su libro, realiza una suerte de repaso histórico en donde estudia cómo han sido las relaciones entre arte, género y feminismo en la Argentina a partir de la década del '60 es decir en la Segunda Ola del feminismo. Se detiene puntualmente en la década de los años '80, y avanza hacia los '90 e incluso. Además del libro mencionado, María Laura Rosa ha realizado textos que abordan desde las tendencias artísticas contemporáneas hasta como se manifiestan las de mujeres públicas.

Comprendemos que los estudios que abordan las relaciones entre arte, feminismo y género son muy recientes, tanto en América Latina, como en Argentina. De hecho no existe tanto material de estudio para investigar y acercarnos a esta temática. Observamos un relato que ha estado invisibilizado en la Historia del Arte, y más aún no ha estado incluido dentro de la historia del arte argentino. Incluso tampoco cuando se habla de arte político se menciona a las experiencias de arte feminista o con perspectiva de género dentro del arte político.

Según María Laura Rosa: “Aunque los estudios feministas vinculados al campo artístico en la Argentina son escasos, el desarrollo de los mismos en otras áreas lleva más de una década.

²³¹ María Laura Rosa es doctora en Arte Contemporáneo por la UNED (Madrid) y licenciada en Historia del Arte por la Universidad Complutense (Madrid). Actualmente es investigadora del Conicet, docente de la carrera de Artes de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA) y docente de la carrera de Curaduría y Gestión del Arte de ESEADE. Es investigadora del Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA), donde integra el grupo de investigación “Historia, género y política en los 70”, con el que ha publicado *Hilvanando historias. Mujeres y políticas en el pasado reciente Latinoamericano* (2010) y *De minifaldas, militancias y revoluciones. Exploraciones sobre los 70 en América Latina* (2009). Es autora de artículos sobre arte feminista latinoamericano en libros y catálogos y curadora de exposiciones relacionadas con el arte feminista.

²³² ROSA, María Laura. *Legados de Libertad. El arte feminista en la efervescencia democrática*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2014.

Contrariamente a lo que podría pensarse, es muy reciente el interés por el estudio de los vínculos entre movimiento de mujeres y campo artístico, no sólo en nuestro país sino en Latinoamérica”²³³.

Por ejemplo, Rosa, trabajó estos temas en sus tesis de doctorado, y luego siguió con distintas investigaciones y artículos relacionados con el arte feminista y de género. También existe otra autora llamada Georgina Gluckman, pero ella trabaja desde un período anterior finales del siglo XIX y principios del XX.

Rosa, afirma: “A lo largo de las más de tres décadas que llevan recorriendo la historia y la teoría del arte feministas, investigadoras fundamentales como Linda Nochlin, Ann Sutherland Harris, Griselda Pollok, Rozsika Parker, Estrella de Diego, entre otras, se plantearon objetivos más trascendentes que la sola tarea de “redescubrir” y catalogar artistas. Señalaron la urgencia de estudios rigurosos sobre el tema y no un mero avanzar en los mandatos de una moda sobre exposiciones de arte de mujeres.”²³⁴,

En la Argentina, desde hace 8 años aproximadamente, existen cada vez más autores que incluyen estos temas. Por ejemplo la Laura Malossetti Costa²³⁵, quién en sus textos indica que estos temas se hablaba, pero coincide también que dentro de la historia del arte han estado invisibilizados, omitidos, y peor aún, ni siquiera dentro del relato del arte político de nuestro país, se consideraba al arte feminista parte de él.

Es por eso que nos interesa como María Laura Rosa, presenta determinadas artistas que a partir de su práctica feminista tienden ciertos puentes hacia el arte político de la Argentina.

En palabras de María Laura Rosa: “A finales de los años 60, en este marco de cambios y tensiones para el género, se formaron las primeras agrupaciones feministas del país, desarrollando reuniones de reflexión y discusión sobre problemáticas comunes a todas las mujeres. En 1969, bajo el gobierno de facto del general Juan Carlos Onganía, se organizó en los salones del café Tortoni la Unión Feminista Argentina (UFA), de cuyos orígenes participan la cineasta María Luisa Bemberg, la escritora Leonor Calvera, la fotógrafa Alicia D’Amico, Sarita Torres, una egresada de la reciente carrera de sexología; Marta Minguez, Gabriela Christeller y Hilda Rais, entre otras mujeres que se fueron sumando”²³⁶.

²³³ *Ibidem*, p. 17

²³⁴ *Ibidem*, p. 19

²³⁵ Laura Malossetti Costa: Escritora, Doctora en Historia del Arte, Investigadora Principal del CONICET, Profesora titular regular de la Maestría en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano y Coordinadora del Instituto de Investigaciones sobre el Patrimonio Cultural

²³⁶ *Ibidem*, p. 22

3.1.1. La importancia del trabajo realizado por María Luisa Bemberg

Sabemos que la relación entre arte y feminismo se dio en Argentina, puntualmente en la capital del país, en Buenos Aires, en el marco de la Segunda Ola del feminismo. En el inicio de esta relación entre arte y feminismo, sólo se observó en algunos trabajos audiovisuales. No existían manifestaciones artísticas todavía en el campo de las artes plásticas, pero si en el ámbito audiovisual y a través de María Luisa Bemberg²³⁷.

Afirma María Laura Rosa: “El carácter crítico de los movimientos de mujeres surgidos a partir de los últimos años de la década del 60 y los primeros años de la del 70 influyó para que sus integrantes realizaran acciones y trabajos que habilitan interpretaciones estéticas. María Luisa Bemberg, miembro de la Unión Feminista Argentina (UFA), realizó dos cortos, *El mundo de la mujer* (1972) y *Juguetes* (1978). Los que se sitúan en el inicio de la relación arte-feminismo en nuestro país.”²³⁸

La producción de María Luisa Bemberg es considerada un antecedente muy importante en nuestro país. Bemberg fue feminista, nació en el seno de una familia aristocrática y de gran poder adquisitivo, empresarios dedicados a la cerveza. Se casó y tuvo 4 hijos. Al separarse tuvo la posibilidad de viajar a los EE.UU., a Nueva York y estudiar cine. Es ahí que se encuentra con las ideas feministas, y lo que sobretodo le llama la atención es el feminismo lesbiano y el feminismo negro.

Ella regresa al país con todo ese bagaje y aprendizaje, y se encuentra con algunas mujeres que también empezaban a pensar algunas cosas al respecto sobre esta temática. Varias de ellas eran artistas, otras no. Lo interesante es que todas ellas ya se llamaban así mismas “feministas”, y es en esa época y contexto de los años ´70 en nuestro país, que se funda como expresa Rosa, la primera agrupación feminista de Argentina, relativa a la Segunda Ola del feminismo. Se la denominó UFA: Unión Feminista Argentina.

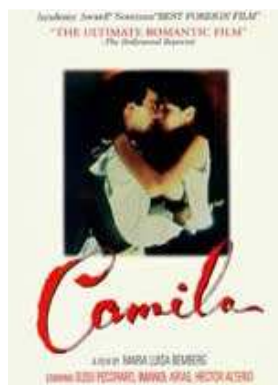
²³⁷ María Luisa Bemberg (1922-1995). Directora de cine y guionista argentina. Destacada por sus películas en temáticas referidas a la emancipación y reivindicación de la mujer. Fue una tenaz activista del feminismo y una de las fundadoras de la *Unión Feminista Argentina* lo que la lleva a realizar un arte vinculado a la problemática de la mujer.

²³⁸ ROSA, María Laura. *Legados de Libertad. El arte feminista en la efervescencia democrática*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2014. p. 25



85. Uno de los folletos realizados por la Unión Feminista Argentina (UFA), 1970.

María Luisa Bemberg fue una cineasta de gran trayectoria en nuestro país. Realizó películas como *Camila*²³⁹, *Yo la peor de todas*²⁴⁰, *De eso no se habla*²⁴¹. Consideramos que en todas sus películas se encuentra presente la perspectiva crítica en cuanto a las relaciones heteropatriarcales. En principio, en los años 70, fue guionista de la película *Crónica de una señora*²⁴² y *Triangulo de cuatro*,²⁴³ ambas dirigidas por Fernando Ayala²⁴⁴.



86. Afiche de la película *Camila*, realizada por María Luisa Bemberg.

Observamos que sus primeros pasos fueron como guionista y no como directora. Es necesario tener en cuenta esto, ya que por esos años era impensable ser directora de cine en la Argentina (situación usual en el día de hoy), es por eso que empezó su carrera escribiendo guiones.

²³⁹ Largometraje. 88 min. Argentina-España. 1984. Directora. Fue elegida para competir al Premio Óscar como mejor película extranjera, una de las siete películas que accedieron a una candidatura en la historia del cine argentino.

²⁴⁰ Largometraje. 105 min. Argentina. 1990. Directora.

²⁴¹ Largometraje. 105 min. Argentina-Italia. 1993. Directora

²⁴² 1971. Guionista.

²⁴³ 1975. Guionista

²⁴⁴ Fernando Ayala (1920 – 1997) Director, guionista y productor de cine argentino. Fue uno de los más prestigiosos realizadores y productores de su generación, y fundó junto a Héctor Olivera la productora de cine más famosa del país, *Aries Cinematográfica Argentina*. Fue uno de los fundadores de la entidad Directores Argentinos Cinematográficos en 1958.

Para tomar un ejemplo de Bemberg, tomamos su guión de *Crónica de una señora*, que inicia con la protagonista leyendo en una playa el libro *El segundo sexo*, de Simon de Beauvoir. Bemberg, se encarga de mostrar la angustia de una mujer madura de clase media, de más de 40 años, quién luego de haber criado a sus hijos, de dar todo a los demás integrantes de su familia, se encuentra sola en una casa confortable, llena de electrodomésticos y con una empleada que hace todos los quehaceres del hogar.

María Laura Rosa comenta sobre el guión de *Crónica de una Señora*: “María Luisa Bemberg manifestaba: La familia debe replantearse a fondo y, dentro de ella, debe cuestionarse el rol tradicional de la mujer. En el papel exclusivo de esposa y madre reside la base de su dependencia: en la medida que ella se sienta un ser dedicado únicamente al hogar no le sobrarán energías para dedicarse a otra cosa. Las tareas de la casa deben ser compartidas por el hombre y no de ayuda paternalista sino comprometida”²⁴⁵.

Sabemos que ésta fue una problemática real, es decir la mujer de edad madura que luego de haberse dado cuenta de que sólo había sido solo para los demás y se había olvidado de ella misma, las feministas de los años ´70 lo llamaban “*El malestar que no tiene nombre*”²⁴⁶. También desde la mirada de la psicología, existieron varias psicoanalistas norteamericanas que no habían podido investigar, ni siquiera Sigmund Freud lo había podido teorizar. Esta angustia de la mujer además de observarla dentro del lenguaje audiovisual de Bemberg, también la podemos encontrar en otras autoras, como por ejemplo en las obras de la escritora en Virginia Woolf.

Teniendo en cuenta que a principios de los 70 en la Argentina la lucha y los conflictos políticos estaban agudizados al máximo en un momento de ebullición político social (Golpe Militar), fue muy común sobre todo en la militancia de jóvenes universitarios de clase media, que las mujeres comenzaran a armar pequeños grupos feministas en Bs. AS. Desde este contexto y territorio es que se comienzan a pensar distintas producciones artísticas, como por ejemplo lo hace María Luisa Bemberg.

²⁴⁵ ROSA, María Laura. *Legados de Libertad. El arte feminista en la efervescencia democrática*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2014. p. 26

²⁴⁶ El malestar que no tiene nombre, que entre otros síntomas expresan una inquietud extraña acompañada de una sensación de insatisfacción, de vacío, incompletud, angustia, falta de deseo, fue denominado por la psiquiatra Betty Friedan como el “Síndrome del ama de casa”. Ella misma en su texto *La mística de la Feminidad*, realiza una contundente denuncia sobre este universal femenino que no promovía ninguna facilidad a la madre/esposa de quedar por fuera, como mujer, y poder elegir, desoyendo taxativamente el malestar de la época que las mujeres de la época sentían. Aunque la mención que se encuentra de Lacan es breve, nos permite situar, por un lado, los efectos devastadores que se produjeron debido a una mala lectura de los conceptos freudianos y la respuesta que éstos dieron a los síntomas en lo social en la sociedad norteamericana en la década de los ´60.

En la UFA ya existían artistas que pensaban en este tema y buscaban volcarlo a través de su obra artística. Es el caso de las fotografías Alicia Damico y Sara Fazio quiénes retrataron a los escritores Jorge Luis Borges, Julio Cortazar, Alejo Carpentier y muchos otros escritores latinoamericanos. Ellas también fueron feminsitas y formaron parte de la UFA. También pasó por esta asociación la escritora argentina María Elena Walsh, y varias figuras del arte de ese momento.

En palabras de Rosa: “En 1972, a raíz de la exposición *Femimundo 72. Exposición internacional de la mujer y su mundo*, María Luisa Bemberg realizó su primer corto cinematográfico, documento que testimonió el activismo de UFA: *El mundo de la mujer*. Esta pieza fue una de las primeras realizadas por el arte feminista de los años 70 en la Argentina, dado que en ella confluía la expresa ideología feminista de la artista con la búsqueda de un lenguaje estético que la relegara”²⁴⁷.

Comprendemos que a través de este trabajo, en cual denuncia el funcionamiento del aparato de opresión como los roles y quehaceres de la mujer no compartidos con el hombre, Bemberg se vincula en forma directa al activismo político de la UFA.

Es el caso de María Luisa Bemberg, quien se encontraba totalmente empapada de las ideas del feminismo de la Segunda Ola, fue que se animó a hacer su corto *El mundo de la mujer*. Este corto fue filmado en exposición Femimundo 72, organizada por la Revista ParaTi²⁴⁸ en el Predio de La Rural de Buenos Aires. Esta feria consistió en un encuentro de para las mujeres de esa época en donde se incluían desfiles de modelos, temas de belleza, maquillaje y moda, los últimos electrodomésticos, entre otros.

Rosa, afirma: “*Femimundo 72* sirvió de excusa a las feministas de UFA para visibilizar el sistema de opresión que pesa sobre las mujeres, a la vez que denunció la complicidad entre patriarcado y capitalismo, dos caras de la misma moneda. La exposición se orientaba a “todo lo nuevo que se produce en el país, moda y elegancia, belleza, cosmética, alimentación, artículos del hogar. *Femimundo sociedad anónima*, en base a profundos estudios y experiencias, realiza esta muestra dirigiendo sus intereses y apelando por primera vez al más poderoso factor de consumo de la época actual: la mujer”²⁴⁹.

Es así, que María Luisa Bemberg, se encarga junto a la ayuda de algunas compañeras a filmar dentro de esta exposición. La idea fue mostrar toda en esta producción la cantidad de estereotipos que se generaban alrededor de la mujer en ese período en nuestro país.

²⁴⁷ *Ibidem*, p. 29.

²⁴⁸ Revista Para Ti (argentina): revista semanal argentina dedicada a la mujer

²⁴⁹ ROSA, María Laura. *Legados de Libertad. El arte feminista en la efervescencia democrática*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2014. p. 30

Mientras Bemberg filmaba, en el medio de la feria sus compañeras entregaban, entre ellas Sara Torres, distintos panfletos o volantes con frases feministas. Hoy podríamos pensarlo como una performance, pero no estamos seguros si lo realizaron con esa intención.

Según María Laura Rosa:

El origen de la pieza de Bemberg parece ser muy sencillo. Así lo narró: “Cuando se inauguró *Femimundo* 72 fui con una cámara de 16 milímetros y filmé las caras del público y lo que veía en los stands. Después le lleve las latas a Miguel Pérez, compaginador, quien me entusiasmó para terminar de montar el cortometraje”. *La mujer y su mundo* reflejó con enorme claridad la ideología de las dos esferas: la inmanencia de lo privado naturalizado femenino y la trascendencia de lo público, naturalmente masculino, cuyo marco eran las lecturas y los debates realizados dentro de UFA²⁵⁰.

Consideramos que fue un corto bastante revolucionario para la época, por el simple hecho de mostrar en forma bastante irónica a las mujeres cumpliendo los roles y estereotipos ajustados por la sociedad y el contexto de la época. Además de esto, Bemberg se encargó de mostrar el rol que jugaron los medios de comunicación en este tipo de ferias, junto a la complicidad del patriarcado y del capitalismo. Hay que comprender que la feria apuntaba a vender productos para la belleza femenina y electrodomésticos para hacerle la vida más fácil a la mujer. En torno a toda esta construcción, Bemberg hace un montaje con las imágenes de la feria en donde da cuenta de esto.

Según Rosa:

A primera vista Bemberg exhibía la construcción de un ideal de mujer moldeada por el patriarcado para la felicidad del varón. En su papel servicial y procreador, la mujer se encontraba atrapada en un entramado en el cual la publicidad y el consumo contribuían en legitimar e imponer. A partir de un amplio recorrido por la exposición, el ojo de Bemberg iba mostrando cómo se difundía un modelo de dominación, normalización, vigilancia y control sobre el cuerpo y el espíritu de las mujeres, el cual se naturalizaba a través del orden visual y del lenguaje²⁵¹.

El montaje resulta impactante, ya que genera una sensación de angustia a medida que va pasando, casi sin que medie texto. Entendemos que María Luisa Bemberg, realizó un gran trabajo de denuncia de estereotipos en aquella época, lo cual debe de haber sido seguramente revolucionario para su contexto.

Rosa continúa: “Seis años más tarde, en un momento de silenciamiento del movimiento de mujeres a raíz de la última dictadura militar, María Luisa Bemberg salió nuevamente en acción a través de su corto *Juguetes*. Teniendo de guía a Simone de Beauvoir y su precepto de

²⁵⁰ *Ibidem*, p. 30.

²⁵¹ *Ibidem*, p. 30.

que no se nace mujer sino que se llega a serlo, la cineasta buceará sobre las delimitaciones de los roles de género en la infancia: niñas domésticas, niños productivos”²⁵².

Este su corto denominado *Juguetes*, también trata sobre la construcción de roles y de género. En él se observa una cierta encuesta en dónde se le pregunta a niños y a niñas con qué tipo de juguetes juegan, también se los interroga sobre qué les gustaría ser cuando sean grandes, entre otras preguntas.

Según, Rosa: “*Juguetes* se filmará en la Feria del Juguete llevada a cabo en la Sociedad Rural de Palermo, en 1977. Comenzaba con la lectura de un texto que, a modo de manifiesto de la directora, señalaba: “Desde la infancia las expectativas de conducta son distintas para cada sexo. Se educa a los hijos de manera específica para que actúen de manera específica”. Unos instantes después, el espectador leía: “Los juguetes y los cuentos no son inocentes: son la primera presión cultural”²⁵³.

Bemberg lo que busca a través del montaje de esta producción audiovisual es dar cuenta cómo a través de los juegos que se le entregan a los niños y a las niñas para jugar, se construyen los distintos roles y los estereotipos de género.

María Luisa Bemberg, sufrió bastantes críticas a partir de este corto, ya que se le cuestionó si hay algo en realidad que tenga que ver una la elección genética con lo que juega un niño o una niña. De todas formas, su trabajo no dejó de ser de avanzada y bastante rupturista para el momento.

Para concluir, Rosa aclara:

Tanto en los cuentos infantiles como en los radioteatros o en las telenovelas de la adultez, se tejían –y se tejen– estereotipos femeninos ligados al rol de la mujer en el matrimonio y el amor romántico que luego se confrontan con la vida real, y pueden afectar psíquicamente a las mujeres... En el caso de la Argentina, esta situación se venía dando hacía un tiempo, en parte alimentada por los medios masivos de comunicación, en particular por las revistas femeninas y la industria cinematográfica²⁵⁴.

Con las demás películas y guiones de María Luisa Bemberg, comprendemos que María Laura Rosa, plantea en este devenir del relato histórico entre la relación del género y el feminismo en nuestro país, es que más allá del Golpe Militar se da toda una efervescencia de los grupos feministas, que se crean en la UFA, como así también en otras agrupaciones de mujeres. Pero lo que también sucede, es que con la dictadura militar algunas mujeres se retiran al exilio y otras feministas realizan un trabajo, incluso algunas se juntan a escondidas, lo que trae como

²⁵²*Ibidem*, p. 37.

²⁵³*Ibidem*, p. 39.

²⁵⁴*Ibidem*, p. 42.

consecuencia es el decaimiento de esa ebullición y esa lucha respecto a esta relación entre el arte y el feminismo.

María Laura Rosa contextualiza y dice:

La escala de violencia que asoló a la Argentina durante los años 70, como señalamos, llevó a que las feministas iniciaran un proceso de silenciamiento dentro del país o se fueran al exilio. La desaparición de personas, el gran número de exiliados político, sumados al daño hecho tanto a las instituciones como a la sociedad en su conjunto, son elementos que debemos tener en cuenta a la hora de analizar los reclamos y las acciones llevadas a cabo por los movimientos de mujeres durante la década del 80. Hubo urgencias, como la búsqueda de desaparecidas y desaparecidos, la recuperación de niñas y niños nacidos en cautiverio o el inicio de los juicios a los represores, que las feministas apoyaron. También realizaron acciones en conjunto con los grupos que reclamaron por los derechos humanos²⁵⁵.

3.1.2. Los vínculos del arte argentino en 1980

Es en 1980 en Argentina, en dónde se comienzan a tejer los verdaderos vínculos de arte y feminismo, gracias a los grupos feministas que empiezan a juntarse nuevamente. Sobre esto, Rosa acentúa que:

El régimen criminal impuesto por el golpe de 1976 obligó al exilio de un gran número de personas. Las feministas iniciaron, entonces, su silenciamiento, el que irá concluyendo hacia 1980, cuando los primeros indicios de debilitamiento del régimen les permitan nuevamente reunirse. El regreso de las exiliadas, ya en democracia, alimentó la efervescencia de los reencuentros. La conformación de Lugar de Mujer, en 1983, y la realización de una serie de jornadas durante los primeros años democráticos motivaron la visibilidad de las artistas²⁵⁶.

La autora menciona dos hitos fundamentales dentro de estas prácticas feministas que van a tener lugar en ese período y que son como el corazón de lo que sucede a nivel artístico en el país. Considera que existieron unas experiencias llenas de características interesantes, pero que fueron borradas del relato de la historia del arte argentino.

En primer lugar, Rosa, menciona: “Esta vez el 1, el 2 y el 3 de abril de 1983. Así surgen las Jornadas de la Creatividad Femenina, constituyeron un evento inusitado en nuestro país”²⁵⁷.

En estas jornadas se empiezan a discutir cuestiones femeninas, la igualdad entre varones y mujeres, las distintas particularidades, es decir que de algún modo, se comienza a problematizar la relación del género con el arte.

²⁵⁵*Ibidem*, p. 42.

²⁵⁶*Ibidem*, p. 22.

²⁵⁷*Ibidem*, p. 49.

Según la autora: “Se trataba de un encuentro con características tal vez inéditas en nuestras tierras: mujeres de todos los ámbitos de la creación, mujeres con gusto o afición por el arte, expusieron sus trabajos junto a las profesionales y, a la par, se reunieron para hablar en talleres y mesas redondas con mujeres espectadoras del arte. Intercambiaron ideas, opiniones, juicios críticos. Plantearon problemas, dudas, anhelos”²⁵⁸.

No nos olvidemos que unos párrafos atrás la autora nombra “Lugar de mujer”, el cual lo considera como hito, ya que a raíz de estas jornadas jornada se conforma esta institución autogestionada desde sus orígenes por importantes feministas. Fue un lugar en donde convergieron, de algún modo, las artistas que van a realizar estas prácticas de arte feminista en los años ´80. Entre ellas Josefina Quesada, Teresa Volco, Inés Ferrari Hardoy, la videoartista Narcisa Hirsch y, desde lo teórico, la crítica cinematográfica Ana Amado y la crítica de arte Rosa Faccaro. Fue el lugar donde se reunieron muchas artistas plásticas que fueron las que llevaron a cabo además de talleres, cursos y exposiciones, grandes acciones de activismo artístico feminista en la Argentina en los ´80.

“Lugar de mujer” logró un espacio importante, ya que convocó a la gente para participar de la primera marcha en democracia por el Día Internacional de la Mujer. La siguiente fotografía fue tomada por Alicia Damico, el 1 de marzo del 1984. Rosa agrega: “El feminismo también planteó cambios en las formas de la relación entre mujeres: la *hermandad* o *sororidad*. Con ella se alude a la toma de conciencia femenina hacia el sometimiento dentro de la estructura patriarcal y la reacción contra éste”²⁵⁹.

3.1.3. Ilse Fusková y su activismo de militancia lesbiana

Sería muy extenso hablar de todas las artistas feministas de éste período dentro de la Argentina, cuando nuestra verdadera necesidad está centrada fuertemente en el antecedente de la provincia de Mendoza. Es por ellos que sólo hablaremos de las más relevantes para nuestra investigación.

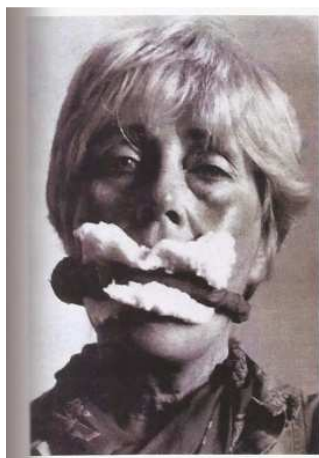
Es el caso de la producción de Ilse Fusková, el cual se enmarca dentro de lo que María Laura Rosa llama un activismo de militancia lesbiana. Ilse estudio periodismo, fue azafata, incursionó en la fotografía bajo la influencia de dos fotógrafos importantes Grete Stern y Horacio Copola. Tuvo su primer encuentro con el feminismo a través de algunas revistas de Estados Unidos que le llegaban a través de quien era entonces su marido. Luego en el año

²⁵⁸ *Ibidem*, p. 29.

²⁵⁹ *Ibidem*, p. 52.

1979 conoció a María Elena O'Donnell, fundadora del Movimiento de Liberación Femenina, y es allí cuando Fulsková se vuelca al feminismo.

Rosa destaca: “Si bien en el mundo anglosajón y en el europeo el activismo irá menguando durante la década del 80, éste será el momento en que en Latinoamérica emergerá con fuerza. En países como México... coincidió con la madurez de los movimientos de mujeres y en América del Sur, con la recuperación democrática de varios países de la región”²⁶⁰.



87. Alicia D'Amico. *Fotografía de Ilse Fusková*, 1990.

En los años 1982 y 1983, Ilse Fulsková hace su primera exposición fotográfica que se denominó *El zapallo*. María Laura Rosa, analiza su obra y expresa que Fulsková juega entre el desnudo femenino, la fecundidad, la vitalidad y la propia vida.

En palabras de María Laura Rosa:

La verdura abierta, con todo su cuerpo interno en exhibición, se presentaba como símbolo de vida. Fusková se detuvo en analizar las relaciones existentes entre el cuerpo del vegetal y el femenino. En una de las fotografías, el zapallo aparecía sostenido por la modelo sobre su vientre, arriba de su pubis... El sexo de la mujer se situaba en la misma línea que la apertura del corazón de la verdura, el cual despliega a ambos lados un universo de semillas y tejidos. La fotógrafa comentó²⁶¹.

Si observamos las imágenes, podemos darnos cuenta de que la obra de Fulsková fue los bastante rupturistas para ese momento.

²⁶⁰ *Ibidem*, p. 52.

²⁶¹ *Ibidem*, p. 53.



88. Ilse Fusková, Fotografía de la serie *El Zapallo*.

A la vez esta preocupación sobre una iconografía femenina, que no está pensada para la mirada del varón, sino que se observa una mujer relajada, disfrutando de su propia desnudez y no posando para la mirada de un varón. Esto tiene que ver con construir otra poética del cuerpo femenino, otra experiencia corporal femenina. No hay que dejar de tener en cuenta, aquello que hemos comentado en el capítulo anterior sobre el cuerpo de la mujer, el cual ha sido todo un tema de análisis para el feminismo artístico por esto de la visión o la representación de sus cuerpos, siempre ha sido desde el punto de vista masculino. Es por eso que estas artistas proponen otra poética respecto a la representación del cuerpo de las mujeres.

Unos años después entre el '86 y el '87, Fusková realiza una acción artística en la calle junto a otras dos personas, Adriana Carrasco (filósofa), y con Josefina Quesada (ilustradora). Es necesario recordar que en esa época en la Argentina, e históricamente el espacio público estuvo vedado para las mujeres, ya que ellas debían desempeñarse dentro del ámbito privado o doméstica.

Rosa afirma: “Al calor de la efervescencia democrática algunas mujeres comenzaron a plantear salir a la calle para denunciar inequidades de género. En 1986 un grupo de feministas reunidas en Lugar de Mujer lo propusieron pero no obtuvieron el apoyo esperado... Así recordaba Ilse Fusková... el mencionado encuentro en Lugar de Mujer: “Sólo Adriana Carrasco, Josefina Quesada y yo nos entusiasmos con la idea. Es así que nació Grupo Feminista de Denuncia”²⁶².

²⁶²*Ibidem*, p. 54.

Lo que ellas hicieron fue una acción que puede entenderse como: “una práctica activista artística”²⁶³. Ellas se paraban los días sábados en la puerta de un cine en de la calle Lavalle en Buenos Aires. Cuando la gente salía del cine, ellas estaban esperándolos con unos carteles colgados en el cuerpo y a través de unos folletos que entregaban, denunciaban algunos hechos de violencia contra las mujeres que habían sucedido en el transcurso de esa semana. Estas acciones las realizaron durante 2 o 3 años, y como menciona Rosa, firmaban sus acciones bajo el nombre de Grupo Feminista de Denuncia.



89. Mujeres Públicas, *Representación de Grupo Feminista de Denuncia*.

Según Rosa: “El Grupo Feminista de Denuncia (GFD) actuó desde 1986 a 1988, y constituye un antecedente importante para el accionismo feminista de grupos más recientes como Mujeres Pública... Las acciones se repetían todos los sábados con diferentes lemas, según Fusková: “La violación es tortura”, “La mujer es la única dueña de su fertilidad”²⁶⁴.

Consideramos que la acción de estas mujeres fue una de las primeras prácticas del país, realmente de activismo artístico y de denuncia, de ocupación del espacio público, a través de una performance artística.

De aquí en adelante El GFD se encargó de varias problemáticas de las mujeres, entre ellas la violencia de género. El grupo colaboraba con acciones artísticas en la calle en forma constante. Se inspiraron en el activismo estadounidense y se manifestaban de forma bastante austera, sólo con carteles pintados con lápices, folletos diseñados por ellas mismas, y no mucho más. Rosa afirma: “Firmaban con un logo especialmente creado por las integrantes: las manos formando un triángulo, el símbolo femenino (♀) y el nombre Grupo Feminista de Denuncia.”²⁶⁵

²⁶³*Ibidem*, p. 54.

²⁶⁴*Ibidem*, p. 54.

²⁶⁵*Ibidem*, p. 61.

En el año '88 el GDF se desarmó. Una de las causas más importantes fue por la necesidad que tuvieron de darle lugar a las problemáticas de las lesbianas, lo que trajo como consecuencia una posición compleja ya que no lograban tocar temas como la heterosexualidad en los movimientos de mujeres. Otra de las causas fue el rápido crecimiento de los intereses del lesbianismo dentro del grupo, lo que llevó a la escritura de *Cuadernos de Existencia Lesbiana*.

Rosa afirma:

En los *Cuadernos de Existencia Lesbiana* se publicaron escritos que reflejaron el pensamiento de Susan Sontag, Audre Lorde, Adrienne Rich, Kate Millet, Simone Weil, Charlotte Bunch..., Mary Daly, Judy Grahn... También se dio lugar a los testimonios de lesbianas argentinas y la literatura de escritoras como María Moreno, Alejandra Pizarnik, la poeta y artista plástica chilena Cecilia Vicuña o literatas de la historia latinoamericana como Sor Juana Inés de la Cruz²⁶⁶.

Además de esto, en el año 1985 Ilse Fusková se asumió como lesbiana. A partir de eso toda su producción artística se centró en sacar a todas las lesbianas de la invisibilidad. Ilse realizó todo un trabajo de activismo lésbico, de producción artística. Buscó romper con una serie de estereotipos que existen sobre la sexualidad lesbiana. Ilse Fusková, Josefina Quesada y Adriana Carrasco fueron las iniciadoras de la publicación porteña *Cuadernos de Existencia Lesbiana*. En palabras de Rosa: “Desde allí se reivindicó devolver a las lesbianas la mirada sobre su propio cuerpo y su propia historia”²⁶⁷.

Algo importante a destacar a partir de esto es que en este período en la Argentina, ya sea por las teóricas de *Cuadernos de Existencia Lesbiana*, como así también por las artistas visuales, es que conicidian con el pensamiento de aquellas lesbianas europeas y anglosajonas, como por ejemplo Judith Butler o Teresa de Lauretis, para quienes la tarea feminista consiste, según María Laura Rosa: “(...) en formular una crítica a las categorías de identidad que se constituyen en el marco binario, masculino/femenino, de la matriz heterosexual.”²⁶⁸,

Existe una serie de fotografías del año 1988, que no llevan título, con las cuales se hacen varias de las portadas de los Cuadernos de Existencia Lesbiana. Algunos de ellos realizados desde la técnica del collage, otros con ilustraciones también de Josefina Quesada.

Entre este grupo de fotografías, hay dos de ellas realizadas por Fusková para una de las muestras de Mitominas que no se expusieron (proyecto de exposiciones que explicaremos en unos párrafos más adelante). Cuando ella presenta sus dos obras para ser parte de esta

²⁶⁶*Ibidem*, p. 66.

²⁶⁷*Ibidem*, p. 22.

²⁶⁸*Ibidem*, p. 67.

exposición, varias de sus compañeras se niegan a darle participación, por el fuerte contenido de las imágenes. Estas obras aún hoy no han sido expuestas en su totalidad.

Según Ilse Fusková, estas obras se gestaron a partir de la lectura de un informe sociológico sobre la sexualidad de las mujeres. El relato de ese informe tenía que ver con una experiencia de sexualidad entre mujeres lesbianas. Tomaba el tema de sangre de la menstruación, desde una perspectiva de ritual y acto mágico, es decir cargado de una significación completamente distinto a lo que normalmente se construye ese significado negativo sobre la sangre de una menstruación. Esas consideraciones de sangre sucia, de mujer manchada, en este informe significaban algo muy diferente al hablar de la sexualidad de mujeres lesbianas.

En estas fotografías, lo que Fusková buscó fue otorgarle otro significado a la sangre, al hacer con ella una práctica ritual entre mujeres, y comprender que esta sangre menstrual en la sexualidad entre lesbianas indica un importante rito entre ellas, signo de vida y energía.

María Laura Rosa agrega: “Sin embargo, no podemos ignorar que Fusková se nutrió de los estudios sobre el matriarcado y el culto a la Diosa... Ella buscó reflexionar sobre la experiencia física y espiritual desde un cuerpo de mujer; por ello resulta importante tener en cuenta el recurso a la mitología femenina que empleó la artista para de esa manera indagar en su serie fotográfica”²⁶⁹.



90. Ilse Fusková, Fotografía de la serie S/T, 1988.

Esto nos hace volver a Donna Haraway, sobre su lo que decía respecto a los cuerpos. Sobre esta mirada de los cuerpos manchados puntualmente, se puede reflexionar en primera medida sobre cómo es la relación del cuerpo y el arte, y segundo pensar en este tema de los cuerpos por un lado, y por otro los cuerpos manchados que fue lo que rodeo a esta obra para que fuera censurada. Y para cerrar Rosa, agrega: “La preocupación por crear una iconografía que

²⁶⁹*Ibidem*, p. 59.

reflejara la mirada de la mujer hacia su propia desnudez física, constituyendo *otra* poética del cuerpo femenino, guió a Fusková hacia obras donde la naturaleza y la anatomía femenina se complementaban. El zapallo, a través del recurso de la luz, se incorporaba al cuerpo de la mujer como una redondez más, como un órgano más, como la misma piel”²⁷⁰.

En respuesta a esta censura, en los días posteriores a la inauguración de Mitominas, Ilse junto a otras artistas hacen una performance muy provocadora. Ellas se presentan con unas bandejas en sus manos, y sobre ellas una suerte de canapés, que en realidad eran tampones envueltos en hojas unas hojas de lechuga. La acción consistió en invitar a la gente a servirse un canapé. El mensaje fue claro mensaje a través de este acto de rebeldía frente a la censura que habían tenido de sus propias compañeras para participar en la exposición de Mitominas.

Observamos de esta forma, que Ilse Fusková, ha sido una figura rupturista en cuanto a su práctica artística activista. Su búsqueda estuvo enfocada en liberar al universo lésbico de la visión patriarcal, de todos los estereotipos que existen respecto a las relaciones sexuales entre mujeres. Y es puntualmente lo que su obra de la sangre de menstruación, buscó como objetivo, es decir romper de una vez por todas con ese estereotipo. Agrega Rosa: “Con este trabajo, Ilse Fusková expuso las contradicciones existentes dentro del feminismo para con las lesbianas, pero también advirtió sobre las discrepancias existentes dentro del mismo colectivo lésbico que, ante el temor a la exclusión, prefirieron censurar las obras”²⁷¹.

Más allá de hablar de Bemberg y Fusková, como artistas claves de nuestro país podemos decir que existieron algunos eventos muy importantes que marcaron el arte feminista en la Argentina.

3.1.4. La efervescencia de Mitominas 1

Entre ellos, las tres exposiciones denominadas Mitominas. Todas fueron gestionadas y llevadas a cabo por Monique Altschul, una de las artistas feministas más importantes de los años 80. Podemos decir, que estas muestras se gestaron en el marco de una experimentación artística llamada “Transformaciones” que motivó y propuso Mónica para realizar dentro de su casa. Se convocó a artistas, escritores, escritoras, actores, entre otros, para formar parte de la muestra. Lo que hicieron, fue transformar un determinado espacio que se le otorgaba a cada uno para realizar la acción artística que desearan. Luego de eso se hizo un registro fotográfico.

²⁷⁰ *Ibidem*, p. 54.

²⁷¹ *Ibidem*, p. 79.

Por ejemplo, el fotógrafo tan conocido en estos días, Marcos López, tomó muchas fotografías esas acciones.

En palabras de Rosa al expresarse sobre este proyecto de Monique Altschul, dice lo siguiente: “... tuvo el objetivo de “unir la brecha existente entre los artistas. Nadie se conocía, todos estábamos distanciados, no sabíamos qué era lo que estaba haciendo el otro, no teníamos un espacio para intercambiar ideas y mostrar lo que estábamos trabajando. Así es como decidí emplear mi casa para un gran encuentro”²⁷².

Es en el marco de esas prácticas de experimentación artística, en donde surge la idea de hacer distintas exposiciones en donde se reflexionara sobre los distintos mitos culturales. Como describimos en el capítulo uno, la importancia que Joan Scott plantea sobre aquellos mitos culturales a los que se les asignan los roles diferenciados de acuerdo a ser varón o ser mujer. Consideramos entonces, que es dentro de este contexto en donde se llevan a cabo estos grandes proyectos expositivos.



91. Tapa del catálogo de Mitominas 1, Un paseo a través de los mitos, 1986.

En el caso de las exposiciones Mitominas 1 y Mitominas 2, podemos decir que fueron muestras relativamente grandes.

En Mitomitas 1 se da un fuerte momento de convergencia para con la temática feminista, y fue el director del centro cultural, el arquitecto Giesso, quién le presta el lugar a Monique Altschul para llevar adelante allí, esta efervescencia de instalaciones, performances, teatro, poesía, música, y demás acciones artísticas que generaron una propuesta completamente interdisciplinaria en la que ocuparon todo el centro cultural, y denominaron Mitominas 1. Además de ello, la propuesta estuvo acompañada de charlas, mesas redondas de debates y

²⁷²*Ibidem*, p. 80.

talleres, en los cuales se problematizó y se discutió sobre lo que acontecía en ese momento sobre el arte y el feminismo.

Según María Laura Rosa: “Las integrantes de *Mitominas* no debían ser feministas ni reivindicarse artistas; simplemente debían tener ganas e ideas de trabajar el tema convocante desde una posición crítica y con un resultado visual”²⁷³.

Las artistas que participaron de esta exposición fueron: Raquel Ackerman, Beatriz Altschul, Monique Altschul, Nadia Altschul, Laura Benusiglio, Nora Bologna, Beba Brausntein, Rosa Brill, Nora Correas, Adriana Da Cunha, Judith Fabre, Marta Fernández Longo, Angélica Gorodischer, Daniela Gutiérrez, Narcisa Hirsch, Miriam Jerusalami, Pilar Larghi, Monica Magrane, Anna-Lisa Marjak, Liliana Mizrahi, Hebe Molinuevo, Lucia Mourelle, Carol Ordoñez, Micaela Patania, Diana Raznovich, Susana Rodríguez, Marcela Sola, Ana Luisa Stok, Melisa Tirabasso, Helga Thomson, María Celia Ulloa y Viviana Zargón.



95. Nora Correas, *Penélope*, 1986 - Silvia Estrin. *Monólogo del teléfono de Diana Raznovich*, 1986.

Rosa agrega: “A la mayoría femenina se sumaron varones como Emeterio Cerro, Norman Briski, Carlos Altschul y Carlos Fumagali, que aportaron comentarios, la propia experiencia teatral o con el soporte fotográfico de la muestra”²⁷⁴.

Para esta primera exposición sus integrantes concibieron el Manifiesto Mitominas 1:

“Mito. Mito es todo lo que congela. ¿Congela qué? Creencias, actitudes, y sobre todo conductas. Entonces: hay que ser fiel como Penélope, pecadora como Eva, madre ejemplar como Andrómaca, enamorada (silenciosa) hasta la muerte como Eco, santa como María, arrepentida como Magdalena, diabólica como Lilith, imprudente como Pandora, y así hasta el infinito, siempre. (...) La palabra bajo todas sus formas, es la gran descongeladora. Para eso trabajamos. Nos hemos agarrado de la palabra y sus formas para descongelar Mitos y

²⁷³ *Ibidem*, p. 79.

²⁷⁴ *Ibidem*, p. 79.

por lo tanto creencias, actitudes, y sobre todo conductas. Hemos trabajado en eso por espacio de un año. Aquí están nuestras conclusiones”²⁷⁵.

Podemos decir que el tema de la concienciación en las mujeres, junto a la práctica artística y esta instancia de capacitación, de debate y de discusión en torno sobre estos temas, tuvo vigencia ya desde los en los ´70 en la Argentina, y luego tuvo su eco en los ´80. Según Rosa: “Sin embargo, en la Argentina de los años 80 coinciden, al menos, tres situaciones interesantes para destacar: el final de la última dictadura militar, la efervescencia democrática y el desarrollo del sida... Podemos resaltar que la libertad política coincidió trágicamente con el final de la incipiente “libertad” sexual... Pero, también, esos años dieron la posibilidad a lesbianas y gays de unificar algunas de sus luchas y de cuestionar su invisibilidad”²⁷⁶.



93. Monique Altschul, *Mesa afrodisiaca*, 1986 - Susana Rodriguez, *Pandora*, 1986 - Ana Luisa Stok, *Las musas*, 1986.

Es necesario aclarar que en estas exposiciones participaron artistas feministas y artistas que no eran feministas. En las mismas se observan una serie de rasgos característicos que tienen estas prácticas en donde la calidad de las obras fue diversa. También es importante destacar que hubo obras más críticas que otras.

De hecho Fusková, se enoja con las obras presentadas en esta exposición, y argumenta que varias de las producciones expuestas reproducían el estereotipo masculino respecto a la mirada sobre las mujeres.

Con ambas lecturas podemos decir que Mitominas 1, fue una experiencia bastante grande, en donde hubo algunas obras más críticas respecto a las construcciones genéricas y otras no tanto. Pero tuvieron una serie de características por las cuales María Laura Rosa entiende que fueron prácticas de arte únicamente feministas en nuestro país. Primero por el trabajo

²⁷⁵ *Ibidem*, p. 79.

²⁷⁶ *Ibidem*, p. 59.

colectivo, es decir por el desarrollo en forma grupal, y segundo por la disciplina a deconstruir y problematizar sobre los estereotipos y los roles de género.

Según Rosa:

Es así como podemos destacar que la exposición reunió varios elementos característicos de la práctica artística feminista. Algunas de las integrantes coinciden con la metodología implementada por los feminismos argentinos, ya analizados. Otros rasgos se podrían vincular con las artistas feministas anglosajonas, conocidas por algunas *mitominas*. Entre ellos los más evidentes, que se suman al trabajo colectivo, serán la lucha por conquistar el espacio público, la convicción de mujeres y varones, el hecho de abrir al lenguaje formalista del arte a otras posibilidades... y, finalmente, el pensar una acción conjunta de discurso e imagen, evidenciando la necesidad de desarrollar a otras genealogías, en principio, para el campo de las artes plásticas²⁷⁷.

La siguiente es una instalación colectiva, que fue como el paradigma feminista en el arte que trató de romper con el mito de que la creación artística es únicamente individual, demostrando que la producción puede ser colectiva, sin la necesidad de que aparezca el nombre de una persona, cuando en realidad se confecciona entre varias.



94. Instalación colectiva, *Máscara de la diablada y el mito de la vagina*, 1986.

Según Rosa:

Pasando a los mitos prehispánicos, el mito de la vagina dentada, de origen mataco, y las diabladas, fiestas realizadas en el norte argentino, Chile, Bolivia y Peru, fueron reinterpretados por las artistas... En una de las instalaciones de *Mitominas 1*, se podía ver cómo colgaban de cintas sujetas al techo numerosas y coloridas máscaras. Una gran serpiente se extendía por la pared, recordando su simbolismo diabólico. Al fondo emergía la vagina dentada, gigantesca vulva rosada, rodeada en sus labios por afilados dientes blancos; símbolo atrayente, vinculado al fantasma masculino de la castración en el acto sexual²⁷⁸.

²⁷⁷ *Ibidem*, p. 84.

²⁷⁸ *Ibidem*, p. 79.

Damos por sentado que con *Mitominas* puso en evidencia que el sujeto “mujer” se construyó en el discurso y en la representación, y por eso no es una categoría fija y estable. Además inscribió en la historia patriarcal y en el arte, como pedagogía visual, la responsabilidad de la construcción de las mujeres. Este mega evento dio prueba de que el arte feminista fue un objeto consolidado en la década del ’80, el cual postulaba una revisión crítica de los imaginarios culturales sobre las mujeres latinoamericanas. Tuvo amplias coberturas en la prensa y un numeroso público.

Luego de esa experiencia de *Mitominas* 1, hubo otra muestra con un papel bastante activo ya que participaron un montón de artistas. La exposición se llamó “*El ama de casa y la locura*”, y de ella participaron varias de las artistas de *Mitominas* 1.

En palabras de Rosa: “La domesticidad conformó una de las críticas constantes que hicieron las feministas al patriarcado. Enfocando este tema con mucho humor, un grupo de *mitominas* coordinadas por Monique Altschul realizaron una gigantesca instalación llamada *El ama de casa y la locura*, la cual ocupó los tres pisos de la galería del Centro Cultural San Martín”²⁷⁹.



95. Tríptico de *El ama de casa y la locura*, 1987 - Ingreso a la exposición *El ama de casa y la locura*, 1987.

Esta muestra fue una gran instalación que se alojó en la totalidad del centro cultural, desde el sótano hasta los últimos pisos. Lo que se buscó con esta muestra fue de algún modo problematizar y discutir el tema del orden domestico o dicho en otras palabras, del ideal de domesticidad, temática que fuertemente trabajada por las feministas anglosajonas y europeas. Es decir, el tema de la locura del ama de casa dentro de su hogar, la angustia del confinamiento al ámbito domestico, ese espacio en donde se ponían en juego un montón de situaciones de desigualdad para las mujeres. Podríamos decir que este proyecto tiene cierta similitud al mencionado en el capítulo 2, *The Woman House*, en dónde invitan a distintas mujeres para que vivan allí.

²⁷⁹ *Ibidem*, p. 22.

En la exposición se mostraban los distintos espacios domésticos que estaban recreados a la perfección. Se comenzaba por el sótano de una casa, se podía pasar por los demás espacios, el baño, los dormitorios, la cocina. Todo generado a través de distintas instalaciones, en las cuales se mostraba a las mujeres en las distintas situaciones que viven cuando están recluidas al ámbito doméstico, es decir, dejaba a la vista la problemática y la angustia de las mujeres al estar confinadas al espacio doméstico. Fue una muestra bastante importante

3.1.5. El mito de la sangre en Mitominas 2

Luego en el año 1988, Monique Altschul gestiona la exposición Mitominas 2. Su idea era hacer esta experiencia cada dos años.

Según Rosa:

Mitominas 2 contó con una amplia participación del underground porteño. Esto se vio en los ciclos de performances: *Poeasangre* de Fernando Noy, *Las coperas*-realizada por Batato Barea, la Pochocha, Klaudia con K y Lizzie Yohai-, *Bailarina* de Marcela Alam, *Lady Anemia* de Carlos Cassini, *Mujer* de Omar Chabán, *Tres mujeres* de Diana Baxter, Fabiana Caster y Laura Masnata. Otro de los trabajos que participó fue *El puré de Alejandra* de Batato Barea, Lizzie Yohai y Graciela Mescalina... Entre los espectáculos teatrales que formaron parte de *Mitominas 2* se encuentran *La carne de María Rodríguez* de Emeterio Cerro; *Betty y Lulú contra Drácula y Frankenstein*, teatro infantil de Moira Soto; *Deliciosas y verdes* de Angélica Gorodischer... Además, hubo danza y conciertos musicales, entre ellos cabe destacar el espectáculo flamenco *Sangre y arena* de Alejandra Flechner y la pieza lírica de Beatriz Aragar *Sangre de artista o la metamorfosis de Chopin*²⁸⁰.

Esta segunda muestra se denominó “Mitominas 2. El mito de la sangre”, la cual también tuvo un carácter crítico bastante grande, ya que el tema central fue la sangre y se abordó desde dos perspectivas distintas. Por un lado el tema de la sangre en cuanto a la violencia de género. Y por otro, la sangre que tenía que ver con el Sida, ya que en ese momento fue un tema en vigencia para todo el mundo, más allá de que en la Argentina recién se comenzaba a hablar de esta problemática y de lo que sucedía con el HIV en el contexto local.

²⁸⁰ *Ibidem*, p. 127.



96. Tapa del catálogo de Mitominas 2, Los mitos de la sangre, 1988.

En Mitominas II, las artistas hablaban sobre esta problemática, sin embargo la prensa cuando recoge estos temas hace caso omiso a ellos. Algo que también queda a la vista en las obras, es el cruce de entre ambos, el sida y la violencia contra las mujeres, es decir aquellas infectadas por conductas machistas en donde los varones no querían cuidarse. Según Rosa: “La década del 80 fue compleja respecto de la sexualidad, tanto a nivel internacional como nacional. Por entonces se dio a conocer el VIH”²⁸¹.

En la exposición participaron casi 300 artistas y llenaron el Centro Cultural Buenos Aires (hoy denominado Centro Cultural Recoleta.) Hubo 33 espacios plásticos, con gran cantidad de instalaciones diversas sobre la problemática planteada. Obras más críticas, otras no tanto. También hubo obras en donde se manifestó el ideal de belleza, como así también los tipos de mitos y construcciones sociales que caen sobre las mujeres que tratan de alcanzar ese ideal. En palabras de Rosa: “*Mitominas 2* estuvo integrada por diecinueve mesas redondas y veinticuatro talleres. Entre las primeras, tres se dedicaron a la temática del sida, dos a la violencia de género, tres a la sexualidad femenina y una a la maternidad. El resto se centró en las interpretaciones míticas y literarias de la sangre. Los talleres se focalizaron tres en la sexualidad femenina, tres en la maternidad, uno en el sida y otro en la violencia de género”²⁸².

²⁸¹*Ibidem*, p. 68.

²⁸²*ibidem*, p. 119.



97. Beva Braunstein, *Para recortar, colgar y vestir*, 1988.

Por ejemplo, si observamos la obra de Beva Braunstein, denominada *Para recortar, colgar y vestir*, se observan algunos contornos de mujeres con distintos cuerpos, junto a otras siluetas de vestidos, en dónde buscó mostrar que las mujeres son casi unas figuras, que existen simplemente para ser expuestas, vestidas, cambiadas, es decir como un objeto de consumo.

En esta otra obra, de Liliana Maresca, llamada *Cristo*, generó bastante controversia, al igual que las fotografías que mostramos anteriormente de Ilse Fusková. La obra era en una escultura de Cristo que se hacía autotransfusiones. Tenía un caño en donde la sangre iba y venía. Sin embargo, en el caso de Maresca, su obra fue defendida por un grupo de estas participantes que se llamaban *Católicas a decidir*. Es así que la obra *Cristo* es montada en otra parte, podríamos decir que la expusieron un poco más escondida, no tan a la vista. Sabemos que con el tiempo la obra se perdió.

Un dato importante a tener en cuenta es que la obra de Maresca es anterior a la obra que también posee un Cristo pero sobre un avión, hablamos de la producción del artista argentino León Ferrari, denominada *La civilización occidental y cristiana*²⁸³.

“La sangre en *Cristo* remitía a la infección y al amor, al martirio de los enfermos y a la piedad que muchas veces no experimentaban del entorno. La sangre, al ser transfundida, recordaba el

²⁸³ La pieza, que data de 2004 y expone un Cristo crucificado sobre un avión bombardero estadounidense, fue muy criticada por la Iglesia argentina, liderada hace una década por el ex-arzobispo de Buenos Aires Jorge Bergoglio, hoy papa Francisco. La imagen de la pieza cumbre de Ferrari, que llega a préstamo a la institución, ha atravesado una espesa selva de polémicas, y sigue interrogando sobre las formas de la guerra y la crucifixión desde el punto de vista de un arte que depura el sentido y lo hace proliferar en las más contrapuestas interpretaciones”, señaló la Presidencia argentina en su página web. La obra está acompañada por el texto colectivo *Alto el fuego*, que llama a la reflexión sobre los conflictos bélicos contemporáneos, como los bombardeos de Israel sobre la Franja de Gaza, los enfrentamientos en Siria e Irak.

gran número de contagios por este medio... y la necesidad de la transfusión para poder seguir viviendo”²⁸⁴.



98. Liliana Maresca, *Cristo*, 1988.

La obra tuvo una significación particular por el tema de la transfusión de sangre y por los contagios de sida. Sabemos que Liliana Maresca, en ese período era portadora de HIV, pero no era un tema público que todos conocían. Ella muere tempranamente, unos años después, relativamente joven. Su papel en Mitominas fue bastante activo, no sólo por el fuerte carácter de sus obras, sino que también tuvo participación al gestar el proyecto desde sus inicios junto a las demás artistas.

Según María Laura Rosa:

Mitominas puso en evidencia la poca visibilidad que sufrían las artistas plásticas en el ámbito local, algo que no sólo era una cuestión discursiva sino fáctica. Con lo señalado, la exposición se percibe como un conjunto de prácticas artísticas que reunió compromisos estéticos y políticos; sus pautas y configuraciones no fálicas revelaron tanto encuentros creativos como ansias de cambios sobre el sistema del arte. Sin embargo, no la totalidad de participantes de la muestra asumieron a priori esa posición política, pero la actitud de que cualquiera pudiera integrarse al proyecto hablaba a las claras del entusiasmo por sumar²⁸⁵.

Es importante destacar que para la exposición *Mitominas 1* asistieron más de 25.000 personas, y en *Mitominas 2* ese número se vio ampliamente superado ya que asistieron en total 70.000 visitantes.

²⁸⁴*Ibidem*, p. 127.

²⁸⁵*Ibidem*, p. 127.

3.1.6. Cólera en Mitominas 3

Ya en el año 1990, en otro contexto completamente distinto se realiza Mitominas 3, y se llamó “*Los cóleras de América*”. Decimos que el contexto era diferente en cuanto a políticas culturales de en nuestro país. En este período, el contexto internacional tan conservador llega a la Argentina y cambia totalmente la situación cultural. Por ejemplo el Centro Cultural Recoleta en esa época estaba dirigido por otro director, con lo cual Monique Altschul no consiguió el lugar para realizar la exposición.

Según Rosa: “Con respecto a *Mitominas 3* el contexto tampoco fue benéfico para Monique Altschul y su equipo. En 1989, durante el primer gobierno del presidente Carlos Saúl Menem, había concluido la gestión del arquitecto Osvaldo Giesso como director del CCCBA, situación que malogró la idea de las *mitominas* de hacer una exposición cada dos años dado que las siguientes direcciones no apoyaron el proyecto”²⁸⁶.



99. Folleto de Mitominas 3, 1992 – Murgas en Parque Lezama, 1992

Es por eso que deciden realizarla durante un día en el Parque Lezama de la Ciudad de Buenos Aires. Mitominas 3, fue una exposición más pequeña que sus dos versiones anteriores, aunque con gran público y en un contexto más adverso.

En esta muestra juegan con el cólera, ya que la enfermedad en momento era vigente en Argentina por la terrible situación de pobreza. Además de este sentido de la palabra cólera, se la toma desde el enojo, es decir la cólera. En Mitominas 3 el tema de los 500 años de la colonización de América y el rol que tuvieron o la forma en que se mitificaba a las mujeres, también generó bastante ruido. En las obras se leía claramente los preceptos de las mujeres

²⁸⁶ *Ibidem*, p. 131.

ligadas la naturaleza y los hombres a la cultura. El cólera por la enfermedad, y la cólera por la 500 esa colonización había incluso subalternizado a la mujer.

En los años 90 el panorama cambia completamente ya que aparece el concepto de género en nuestro país. Ingresa a través de las academias argentinas, sumado a las políticas conservadoras y neoliberales que se instalan en nuestro país. Esto trae aparejado un proceso de institucionalización del feminismo, lo cual genera un debate dentro del feminismo entre quiénes están a favor de él y quiénes no. Es por eso que cambia esta noción y de algún modo el concepto de arte de género se hace muy fuerte en los '90, ya que vino a neutralizar toda la potencia crítica que tuvieron las prácticas artísticas feministas. Es decir que de algún modo compensa lo que pasó y también lo que sucede en esos años.

Según Rosa:

Esta situación conformó la antesala- del silenciamiento primero y la omisión después- de las prácticas artísticas feministas de la historia del arte local, que se profundizó con la llegada del concepto de género promoverá trabajos más “amables” que se irán integrando al creciente sistema de galerías y museos porteños, al calor de los años 90. Este concepto, cuando no abonó la omisión del arte feminista de los relatos del arte local, impulsó la constante comparación negativa de las posiciones feministas frente a lo que planteaban aquellas que creaban desde la llamada “mirada femenina” o “cuestión de género”. Como si el género no se hubiera originado en el seno del propio feminismo, se divulgó la idea de que este arte era conciliatorio, a diferencia del arte feminista... Los estereotipos brotarán uno a uno para con el movimiento de mujeres y de a poco se irán silenciando aquellas propuestas artísticas feministas que, aunque pocas en número, existieron en nuestro país desde la segunda ola del movimiento²⁸⁷.

Entendemos que se comenzó a hablar de género como un concepto más amable, más aceptado que la noción de feminismo. Lo mismo pasa en el campo artístico, en el cuál es aprobado de manera bastante rápida. En realidad, primero invisibiliza a las prácticas de la década anterior, desaparecen del relato de la historia del arte y se le quita el peso crítico a un montón de prácticas artísticas que en los '90 también fueron bastante críticas, y posiblemente de una forma menos activista que en los años '80. Es decir, que en los años '90 hubo obras objetadas respecto del género, pero tuvieron un velo respecto al feminismo en los '90.

3.1.7. El colectivo Mujeres Públicas en el cambio de siglo

El cambio de siglos, particularmente desde el año 2006, surgen nuevas experiencias artísticas feministas, que recuperan algunas características activistas del feminismo de los '70 y de los '80 en el mundo artístico.

²⁸⁷ *Ibidem*, p. 135.

Es el caso particular del colectivo *Mujeres Públicas*, conformado por las artistas Lorena Bosi, Magdalena Pagano y Fernanda Carrizo. En marzo del 2003, ellas salen por primera vez a la calle con distintas imágenes. Generalmente su obra es gráfica, pero ellas también realizan muchas prácticas activistas y ocupan el espacio público.

Mostraremos algunas de sus gráficas. Por ejemplo *Mujer colonizada* que es bastante conocida, y *Explotación, utilización del tiempo de las mujeres en beneficio de otros*. Ambas hablan sobre las tareas domésticas que siguen recayendo sobre las mujeres.



100. Mujeres Públicas. *Mujer colonizada*.

La particularidad de *Mujeres Públicas*, es que ellas trabajan desde sus gráficas, las que siempre se encargaron de colocarlas en el espacio público, dando por resultado activismo artístico. Ellas son las activistas que más producen en este momento.



101. Distintas acciones en la vía pública del colectivo Mujeres Públicas.

Podemos observar un proyecto que realizaron que se llama *En la plaza, en la casa, en la cama. Ensayo para una cartografía feminista*, en donde trazaron un mapa a modo de homenaje, en el cual rastrearon la genealogía feminista en Bs. As. Fue un mapa bastante grande con el cual realizaban una actividad en la calle acompañadas de un grupo de mujeres que iban recorriendo los lugares marcados en ese mapa. Es decir que realizaron una caminata para recorrer los lugares por los cuales las feministas de las décadas anteriores habían realizado sus acciones en la ciudad de Buenos Aires.

Rosa concluye que existieron elementos claves que marcaron las manifestaciones artísticas feministas, y la historia del arte de nuestro país. Como nombramos anteriormente, la importancia del trabajo colectivo, que llevó a sus integrantes a sentir la hermandad y *sororidad* entre ellas. Por otro lado la conquista de los espacios públicos, de la calle, ya que durante siglos fue un espacio prohibido para la mujer. Y por último como el arte es un instrumento para la denuncia y la reflexión de las experiencias de género.

3.2. ANTECEDENTES EN MENDOZA

Luego de haber comprendido la historia del arte nacional, dimos paso a la realización de un relevamiento del campo de estudio de las artes visuales de Mendoza, es decir exposiciones anteriores que trataron la problemática de género en nuestra provincia.

María Laura Rosa dice: “El arte Argentino contemporáneo presenta una compleja trama que demandan a las lecturas y escrituras, diferentes lugares de posicionamiento para el análisis de una historia del arte que no debe caer en el letargo”²⁸⁸.

Desde este punto de vista, se tomó contacto con distintos curadores como así también con artistas que pudieran dar a conocer su posicionamiento sobre la historia del arte de la provincia. Se realizaron varias entrevistas, se investigó en los distintos medios de comunicación y páginas webs, para lograr observar las búsquedas de cada uno de los artistas, como así también en su interés y compromiso con la temática de género.

Es necesario aclarar que solamente tomamos como antecedente aquellas exposiciones, artistas y obras que tuvieron una real repercusión en la provincia de Mendoza.

²⁸⁸ *Ibidem*, p. 194.

3.2.1. Colectivo Artístico Las Minas de Arte

En primer lugar nos gustaría hablar del colectivo *Las Minas de Arte* en Mendoza, que en los años '90 tuvieron mucha visibilidad en nuestra provincia. Ellas no realizaron un arte feminista, pero podemos decir que fue el primero colectivo artístico de mujeres en plantear ciertas críticas sexistas desde sus obras. En la historia del arte de Mendoza, ellas fueron grupo son inédito.

El teórico mendocino Oscar Zalazar dice al respecto:

Desde el punto de vista del proceso histórico del país se observaba la “mentalidad” militarista que creyó poder tapar sus crímenes y terrorismo de estado con su mundial de fútbol en el año 1978; la vuelta a la débil democracia alfonsinista. En este sentido, es importante tener en cuenta las experiencias de resistencia, qué significó la oportunidad de apreciar nuevos sujetos productores de arte, siendolo más significativa Las Minas de Arte, que posibilitan los nuevos proyectos que se despliegan en nuestro mundo cultural²⁸⁹.

Las Minas de Arte estuvo conformado por: Marcela Furlani, Modesta Reboredo, Alelí Bromberg, Cecilia Andresen, Carina Sama, Flavia Jiménez, Sandra Martí, Sonia López y Lucia Coria. Lo llamativo de esta época es que este colectivo estuvo integrado sólo por mujeres, fueron en total nueve. Ellas no eran muy conocidas, era un grupo emergente, pero había cierta curiosidad por ellas y por lo que hacían.

El nombre *Las Minas de Arte* tuvo un doble discurso. Por un lado ellas hacían un juego con la palabra “minas”, que es el lugar de donde se sustrae ciertos minerales, un lugar de riqueza. Por otro lado en la provincia de Mendoza, y en Argentina la palabra mina, minas o minita también tiene una connotación completamente peyorativa, ya que se utiliza para denominar a las mujeres desde una forma despectiva. Es por eso que ellas deciden justamente a través de esa palabra invertir el significado, y mostrar su lado positivo. Esa lectura de la mujer como una mina de oro.

Realizaban ciertas presentaciones, performances, desfiles, circuitos escenográficos, en los cuales ellas se tapaban sus rostros con pasamontañas, y así desfilaban y mostraban sus producciones, ya sea distintos objetos de arte y cuadros que creaban para esas muestras. Es necesario tener en cuenta que en ese momento, en la provincia no hubo muchos lugares para exponer. Es por eso que *Las Minas de Arte* se planteaba generar sus propios espacios expositivos ya que en la escena local no existían.

²⁸⁹ ZALAZAR, Oscar. Artículo: *Arte y estética: la crítica periodística de arte en Franklin Vélez desde el fin del nacionalismo estético a la apertura posmoderna*. Instituto de Investigación en Artes, Facultad de Artes y Diseño Universidad de Cuyo, Mendoza, Argentina, 2004.

Su trabajo fue bastante interesante por varias razones. Entre ellas, su producción era colectiva, y por otro lado lo hacían en las calles. A sus muestras concurrían cientos de personas, al punto de tener que hacer re-inaguraciones posteriores, para aquellas personas que se habían quedado afuera. Esto fue realmente novedoso para el ámbito mendocino.

Además de esto podemos decir que sus performance fueron un estruendo, que generaban mucho ruido en la escena local del arte. Por otro lado habían otras prácticas en Mendoza realmente conservadoras que ni se enteraban que estaba haciendo este colectivo.

Consideramos que ellas no mantenían un vínculo, ni relación con las demás prácticas artísticas de ese momento. Eso nos lleva desgraciadamente a hablar una vez más sobre el problema que trae el centro y la periferia, situación que planteamos en el capítulo 1 a través de la autora Andrea Giunta que propone romper con este concepto. Giunta dice al respecto: “Aun los esfuerzos más democratizadores tienden a refrendar el esquema de centros y periferias, por más que tomen como punto de partida el enunciado de un orden sin jerarquías”²⁹⁰.

Las Minas de Arte estaba en la periferia, no solamente de todo el arte conservador que persistía fuertemente en la provincia, sino también como satélite de ese gran centro que es Buenos Aires. El ejemplo más claro es que *Las Minas de Arte*, nunca supo ni tampoco estuvo en contacto con las exposiciones que sucedían en esa misma época en Buenos Aires, es decir con las muestras de *Mitominas*, ni con Ilse Fusková, menos con Monique Altschul, ni con ninguno de los participantes de esos acontecimientos. Sabemos que el colectivo de *Las Minas de Arte* estaba abierto a tejer ciertas redes, pero nunca llegaron a tener contacto. Como dijimos en el capítulo 1, el arte que produce en el interior tiene tanta validez como lo que sucede en las grandes metrópolis, por eso aún hoy no comprendemos como entre estos dos sucesos tan importantes como fue *Mitominas* y *Las Minas de Arte* no pudieron ponerse en contacto.

Esto es interesante, ya que se da como un síntoma de esa época. Por más de que uno no tuviese todas las fuentes de lo que sucedía en distintos ámbitos, se observaba esa inquietud personal, esa necesidad humana, que creemos que ha sido siempre y es parte del arte: la intuición mezclada con la propia experiencia de vida y los saberes próximos. Comprendemos que ellas no tenían cierta información de lo que sucedía en otra parte del mundo, por eso lo vemos como una verdadera resonancia histórica, como una frecuencia propia que se afina, al no saber qué está pasando en otro lado, pero que a la vez resuena con lo propio.

²⁹⁰ GIUNTA, Andrea. *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* Bs. As. Fundación arteBA, 2014, p. 8.

Para cerrar con este antecedente tan particular en nuestra provincia, podemos decir que en el caso de *Las Minas de Arte*, tuvo la posibilidad de surgir, de tratar de visibilizarse como mujeres en el medio y encontrar un espacio que no era muy propicio para la época. Si bien no tenían una militancia directa, consideramos que sí había un accionar en las críticas sexistas, con lo cual se abrieron ciertas puertas a nuevas necesidades.



102. Colectivo mendocino *Las Minas de Arte*.

3.2.2. Exposición “Mujeres en el arte: cuerpo, símbolo y experimentación”

Tomamos como antecedente esta exposición como la primera muestra que se hace referida a las mujeres. *Mujeres en el arte: cuerpo, símbolo y experimentación*, se realizó en la provincia de Mendoza, en el mes de septiembre del año 2004. Fue curada por el Magister Sergio Rosas²⁹¹, y se realizó en el ámbito de la Universidad Nacional de Cuyo. La misma estuvo dedicada especialmente a la mujer y se llevó a cabo en adhesión al *XIX Encuentro Nacional de Mujeres*, que se realizó en la provincia de Mendoza en ese mismo año.

Es importante tener en cuenta que previa a esta exposición no se encuentran registros de ningún tipo de muestras sobre temáticas relacionadas con en el género, la mujer o el

²⁹¹ Sergio Eduardo Rosas nace en Mendoza, Argentina. Es Licenciado en Cerámica, egresado de la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo (UNCUYO). Es Especialista en Docencia Universitaria, y Magister en Creatividad aplicada a las Artes. Al día de la fecha, ejerce como Docente e Investigador en las carreras de Artes Visuales, y de Cerámica UNCUYO y en Terciarios en Artes. Desde el año 1987 expone en forma individual y colectiva en numerosas muestras nacionales e internacionales, obteniendo premios y distinciones. Realiza proyectos curatoriales y expografías para distintos museos, galerías y espacios de arte de Mendoza, San Luis, Buenos Aires, Chile, y Perú. En la actualidad desarrolla el proyecto SUR URBANO espacio de arte. Su obra se inscribe en la rica tradición Latinoamericana con fuerte compromiso en el arte social contemporáneo. Integra el Grupo Interdisciplinario de Arte PERIFERIA.

feminismo, menos aún con las temáticas sobre minorías sexuales. Solamente como ya aclaramos el colectivo de *Las Minas de Arte*, tuvo algunos vestigios sobre críticas sexistas, entre varias problemáticas que trabajaron y estaban en auge en la provincia de Mendoza en los años '90.

Podemos decir que Sergio Rosas, fue un pionero en Mendoza respecto a este tema en la historia del arte de nuestra provincia, ya que él es el primero que demuestra tener un claro interés en pensar a la mujer dentro de la discusión de la posmodernidad, y de los estudios de género que se empezaban a manifestar en Mendoza a finales de los años '90. Según María Laura Rosa: “Los 90 también traen cuestionamientos a la noción de sujeto, que en el caso del feminismo genera fricción es a la hora de hacer convivir la necesidad política de afirmar la subjetividad femenina con las problemáticas que plantea el concepto”²⁹².

De artistas mujeres, se hablaba muy poco, ni siquiera estaban dentro de los relatos de la provincia. Ya a principios del 2000, el tema estaba en discusión, pero no en el ámbito académico ni universitario, mucho menos en el artístico. Las discusiones ocurrían únicamente dentro de aquellas asociaciones o agrupaciones sociales que trabajaban y militaban en estudios de género.

Como dice Andrea Giunta: “La historia del arte se ha escrito desde parámetros patriarcales, tanto en los términos internacionales como latinoamericanos. Solo recientemente se ha iniciado la tarea de revisar la obra de artistas excluidas de los relatos establecidos de la historia del arte”²⁹³.

Según Sergio Rosas, organizó la exposición a partir de tres estrategias visuales: los cuerpos y las biografías, los objetos y materiales cotidianos, y la experimentación artística. Su mirada estaba puesta en lo que afirma María Laura Rosa: “Artistas mujeres siempre hubo en la historia del arte argentino, y podemos agregar que en estado latente ya que esta disciplina en nuestro país las ignoró sistemáticamente”²⁹⁴.

Para esta exposición participaron cerca de 70 artistas visuales mendocinas de distintas generaciones y tendencias. Detrás de las producciones se podría encontrar a reconocidas maestras de amplia trayectoria de la Universidad Nacional de Cuyo, a docentes y profesoras actuales, como también jóvenes y emergentes artistas. Todas las artistas que formaron parte

²⁹² ROSA, María Laura. *Apuntes para el análisis del arte de género en Argentina*. En Revista Nuestra América n°2. Agosto-diciembre 2006, p. 187.

²⁹³ GIUNTA, Andrea. *Escribir las imágenes. Ensayos sobre el arte argentino y latinoamericano*. Bs. As.: Siglo XXI Editores, 2011, p.88.

²⁹⁴ ROSA, María Laura. *Apuntes para el análisis del arte de género en Argentina*. En Revista Nuestra América n°2. Agosto-diciembre 2006, p. 192.

de esta muestra, fueron mujeres. Algunas trabajaron en forma independiente, otras grupalmente, pero no existió la participación de ningún hombre.

Ellas, fueron todas mujeres, pero es necesario dejar en claro que no fue una exposición feminista, ya que aún no estaba instaurada en la discusión de la temática del feminismo como producción de obra artística. La intención que tuvo el curador con esta muestra, fue empezar a hablar de ese tema y así convocar a artistas para que dialoguen sobre las problemáticas y los roles estereotipados.

Entre ellas podemos destacar a artistas como Eliana Molinelli, Dora Antonacci, Cristina Bañeros, Leticia Burgos, Beatriz Capra, Susana Dragotta, Alicia Farkas, Silvia Grezzi, Estela Labiano, Clara Marquet, María del Carmen Ramírez, Inés Rotella, Vivian Magis, Laura Gonzalez, Mabel Juarez Menéndez, Gabriela Sonia Olivares, Ana Panacchuli, Cristina Pérez, Maria Angélica Pérez, Inti Pujol, María Magdalena Quintero, Lorena Rosas, Patricia Aisum, Cristina Alemanno, Amalia Burlando, Laura Curi, Irma del Castillo, Mónica Ferrazano, Susana Filippi, Maria Forcada y Mariana Giordanengo.

También otras artistas lo hicieron en forma grupal, por ejemplo, el colectivo de las "*Minas de arte*" formado por nueve artistas: Sandra Martí, Alelí Bromberg, Lucía Coria, Flavia Jiménez, Carina Sama, Cecilia Andresen, Macerla Furlani, Sonia López y Modesta Reboredo. El colectivo "*Grupo 7 + 1*" integrado por Alejandra Civit, Nicki Bevilacqua, Adriana Peris, Virginia Cívico, Alejandra Goldzak, Beatriz Ordoñez y Noelia Quiroga; el grupo artístico "*Entre Venus y Ninfas*" conformado por Mirna Recabarren, Liliana Fiallo, Lorena Pusetto, Mariela Vicente y Lorena Brú; y "*Grupo Uno*" con Gladys Barros, María Laura Mallet y Mirian Morales, Carina Ruiz, Rosa Stilerman Rosa y María Inés Zaragoza.

Dentro de las técnicas y materiales se expusieron desde pinturas, esculturas, tejidos, tapices, batik, hasta instalaciones y murales. Las temáticas resultaron ser de gran variedad. Se podían encontrar desde pañuelos en conmemoración a las Abuelas de Plaza de Mayo, como así también cuerpos en movimiento, lampazos, libros metálicos, telas tejidas, bordados en distintos materiales, entre otros.

Tuvimos la oportunidad de realizarle una entrevista a Sergio Rosas y expresó lo siguiente sobre la variedad de temas y técnicas presentadas en la exposición: "Demuestran que el arte no puede permanecer intacto: experimenta pérdidas de sentido, cambio de sentido, resignificaciones. Lo que también revela que el arte es algo vivo, en sintonía con la sociedad, cuya influencia cambiante experimenta"²⁹⁵.

²⁹⁵ Entrevista realizada al Magister Sergio Rosas, el 16 de agosto de 2016.

La exposición llevó por título *Mujeres en el arte*, sin embargo, una de las docentes de la carrera de Historia del Arte, la profesora Roxana Coll que también colaboró en la organización de la muestra expresó: "No todas las obras expuestas se han gestado desde la conciencia del género. Desde las obras que eluden ex-profeso toda alusión a lo femenino (que son una afirmación del reconocimiento primero de ser persona) hasta las que relatan los diversos modelos y tipos: la coqueta, la madre, la puta, la niña, la joven... todas instauran una mirada propia e ineludible del mundo, y en ella podemos participar del juego del conocimiento y re-conocimiento propio del otro/otra"²⁹⁶.

Desde nuestra mirada, podemos observar y rescatar algunas rupturas e innovaciones para la época y para esta exposición. Entre ellas la participación del colectivo nombrado anteriormente *Las Minas de Arte*, que en el caso de esta exposición mostraron cierta interrogación sobre los estereotipos y los roles sociales que existen en relación entre el hombre y la mujer.

Si tenemos en cuenta lo planteado en la introducción de esta investigación en cuanto a las diferencias que existen entre el arte feminista, el arte de género y arte hecho por mujeres, queda claro en este proyecto curatorial; más allá del énfasis que tuvo Sergio Rosas en querer convocar a estas artistas para que hablaran sobre las problemáticas del género, ninguna de ellas lo representó en su obra. Claramente podemos decir que en esta muestra sólo se observó un arte realizado por mujeres.

Según la teórica argentina Natalia Pineau opina lo siguiente sobre el arte hecho por mujeres:

Ninguna se vincula con los movimientos de mujeres o feministas, por más cercanía que mostraran sus principios. Sus reflexiones acerca del lugar de las mujeres o de lo "femenino" en el arte se forjaron más al calor de lo emanado por la escena sociocultural contemporánea que de un compromiso teórico-militante. De hecho, no sólo ignoraban el derrotero de aquellos movimientos sino también sus vínculos con el mundo del arte local e internacional, o lo conocieron en este mismo momento. Estas diferencias hicieron sin duda al impacto político dispar que tuvieron uno y otro sujeto²⁹⁷.

Según nuestro enfoque podemos decir que las obras presentadas por estas artistas no se observa ninguna temática en particular, sino que son ellas mismas, es decir que son obras que produce cada artista, por el simple hecho de ser mujeres. La exposición *Mujeres en el arte: cuerpo, símbolo y experimentación*, es arte hecho por mujeres, con lo cual tenemos la imposibilidad de identificar y problematizar un arte de este tipo, ya que el único punto en

²⁹⁶ Comentario extraído del texto curatorial de la exposición *Mujeres en el arte, cuerpo, símbolo y experimentación*. Mendoza, septiembre de 2004.

²⁹⁷ PINEAU, Natalia. *Género y sexualidad en el campo artístico de Buenos Aires de los años Noventa. La emergencia de nuevos sujetos creativos*. En Revista Orillas, N° 4, Bs. As.: 2015, p. 7.

común sería el hecho de ser producido por una mujer, sin poseer un discurso crítico sobre el género.

Asegura el curador sobre esta exposición: “Esperábamos encontrarnos en esta muestra con alguna revelación, o ver alguna manifestación de artistas que se animaran a decir algo, ya sea por estar en contra de la realidad vivida, pero damos por hecho que esto no sucedió, sino mucho más adelante”²⁹⁸.

3.2.3. Exposición “El cuerpo sin espinas” y otros episodios en la obra de la artista Cristina Perez

Un antecedente muy relevante de nuestra investigación y sobre todo de la provincia, fue la exposición *El cuerpo sin espinas* de la artista mendocina Cristina Perez²⁹⁹, como así también otros acontecimientos que sufrió con su obra.

En esta exposición, trabajó con distintos cuerpos que al intervenirlos hablaban de prejuicios, de discriminación, de nuevos paradigmas para definirse en los roles de una mujer y un hombre, en lo femenino, en lo masculino, para poder sanar esa dicotomía que poseemos respecto a este tema.

Es importante aclarar que en el momento que el colectivo de *Las Minas de Arte* estaba en pleno auge en la provincia, Perez era estudiante, lo cual asegura que esto le sirvió para darse cuenta de que podía apoyarse en ese contexto y así trabajar desde la temática de género. Ya en ese momento exponía en distintas muestras colectivas.

Le realizamos una entrevista y expresó lo siguiente: “Al elegir mi carrera nunca pensé que me podía ir mal, al contrario. El arte es maravilloso para dejarse llevar a las profundidades del alma y así vivir de lo que uno ama”³⁰⁰.

En la entrevista que pudimos tener con ella, nos comentó que desde pequeña se preguntaba qué era ser mujer. También le inquietaba lo religioso ligado a todos los mandatos femeninos, por ejemplo, cómo debe comportarse una niña en una misa de una Iglesia, cómo debe hacerlo

²⁹⁸ Entrevista realizada al Magister Sergio Rosas, el 16 de agosto de 2016.

²⁹⁹ Cristina Perez siempre se dedicó a la pintura y a la música. En la pintura se formó académicamente, y en la música es autodidacta. Por ser una mujer muy curiosa e inquieta, estudió música, charango, canto, lengua quechua, pintura, entre otras cosas. Hoy desarrolla sus propias canciones, hace poesía, textiles, cose, realiza proyecciones, y más. Ella trabajó en distintos colectivos sociales de mujeres, no desde el lenguaje artístico, pero si dentro de la militancia social para acompañar las distintas propuestas de género. No hay que dejar de destacar que Cristina siempre tuvo un gran interés por los sincretismos religiosos. Perez desarrolló gran cantidad de pinturas, y junto a la música ha viajado por Latinoamérica y Europa, viajes que siempre le han permitido reconocerse con otras mujeres. Ha vivido en Mendoza (Argentina), Uruguay, Chile y Buenos Aires. Trabajó en la provincia de Santiago del Estero (Argentina) en Ecuador, Alemania, Brasil, entre otros países. Todos sus viajes, siempre han estado relacionados con la música y con el arte visual.

³⁰⁰ Entrevista realizada a la artista Cristina Perez, el 23 de julio de 2015.

en la escuela. Ella quería notar esa diferencia entre las conductas de un varón y de una nena. Tuvo también una fuerte inquietud en lo espiritual, más que nada relacionado con lo latinoamericano y lo andino. Ella misma se reconoce como una mujer andina, y lo hace también desde el arte visual y la música.

En palabras de la propia artista durante la entrevista dijo: “En la música encuentro todos mis intereses, los temas de género, la militancia de género, lo religioso, lo espiritual y la concepción más profunda con la medicina. Aquella medicina que sana, esa que se encarga de remendar y de curar las heridas del pasado a nivel emocional, psíquico, social y cultural de todas las mujeres en forma colectiva y hasta de mi misma”³⁰¹.

En el transcurso de su carrera académica en las artes visuales realizada en la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo, ella observaba la cantidad de diferencias que existían entre los hombres y las mujeres. Perez cuenta anecdóticamente en la entrevista: “La facultad estaba llena de mujeres, pero yo veía las diferencias que hacían entre ellos y nosotras. Yo veía como me esforzaba en cada boceto u obra que realizaba, y parecía que siempre me faltaba algo, y lo mismo sucedía con mis compañeras. En cambio, con nuestros compañeros hombres, ellos hacían dos garabatos y ya su obra estaba considerada excelente y de muy buena calidad”³⁰².

Su temática predilecta ha sido el género, por ser una necesidad vital para ella, aunque en toda su obra también habla sobre la diversidad de la humanidad. Es su tema es la militancia social. La lucha de las mujeres por la igualdad social y de derechos por el respeto a la diversidad. También le interesan los temas ambientales, y los lo sociales que tengan que ver con el desarrollo de nuestras capacidades diversas.

Y agrega Perez en la entrevista:

Me considero una artista de taller, pero con calle en ese aspecto. Creo que las realidades, son tan ricas como las imágenes que se pueden generar desde la inspiración, o de otras obras, o de otros artistas. Considero que esto también tiene que ver con mi situación social y familiar. Busco pintar aquello que me inquieta, por ejemplo, estos cuerpos no idealizados, cuerpos sin cánones europeos. Me interesan los cuerpos que tienen el color y la forma de la gente de nuestra tierra³⁰³.

Entendemos que Perez, buscaba expresar esas inquietudes, sobre todo las del cuerpo. Ella afirma que a través de los viajes que realizó pudo reconocerse en un montón de cuerpos de otras mujeres, y desde ahí tomar esta temática tan importante para desarrollar en su obra.

³⁰¹ Entrevista realizada a la artista Cristina Perez, el 23 de julio de 2015.

³⁰² Entrevista realizada a la artista Cristina Perez, el 23 de julio de 2015.

³⁰³ Entrevista realizada a la artista Cristina Perez, el 23 de julio de 2015.

Según María Laura Rosa:

Las relaciones privadas, el deseo, la soledad, el amor, el dolor, conforman temáticas protagónicas junto al otro tema recurrente en el arte contemporáneo: el cuerpo. El cuerpo es el escenario en el que se inscribe el género y en el cual se manifiestan las diferencias - étnicas, sexuales, etc- constituyéndose, entonces, en territorio político e ideológico. Es el campo de acción en donde se asientan las diferentes identidades en los que el límite, la frontera, el no lugar pueden ser constantes que conforman el mundo de las otredades...³⁰⁴.

Al preguntarle a la artista en la entrevista sobre su obra expresó lo siguiente: “Cuando estaba en la facultad ni siquiera pensaba que mi obra tenía que ser apoyada por una acción militante, siempre creí que para decir algo a través de una obra, uno lo puede haber vivido y experimentado; entonces desde ese lugar lo hacía, como un impulso vital”³⁰⁵.

Luego de contar sobre la vida de Pérez, comenzaremos a dar detalles de la muestra *El cuerpo sin espinas* que se realizó el 27 de octubre del año 2005, en la *Sala de Arte Juan Scalco* del Banco Credicoop, de la Ciudad de Mendoza, Argentina, exposición que fue un gran antecedente para nuestra provincia.



103. Algunas de las obras de la Serie *El cuerpo sin espinas* de Cristina Pérez. 2005

En la entrevista Pérez, expresó:

Esta exposición fue una real comprobación de que nuestro cuerpo sigue espinado y con prejuicios. “Siempre el cuerpo de la mujer ha sido para mí como una metáfora de lo social, de nuestra sociedad. Lo que le sucede al cuerpo de la mujer, en todo sentido le sucede a la sociedad. Una mujer que no es dueña de su cuerpo está diciendo mucho. Nuestra sociedad todavía no se libera de tabúes, de prejuicios, ni de discursos de poder que reprimen a las ideas y al accionar de la mujer”³⁰⁶.

³⁰⁴ ROSA, María Laura. *Apuntes para el análisis del arte de género en Argentina*. En Revista Nuestra América n°2. Agosto-Diciembre 2006, p, 192.

³⁰⁵ Entrevista realizada a la artista Cristina Pérez, el 23 de julio de 2015.

³⁰⁶ Entrevista realizada a la artista Cristina Pérez, el 23 de julio de 2015.

La serie de *El cuerpo sin espinas*, estuvo compuesta por 13 obras que trataban sobre el cuerpo. Consideramos que el objetivo de esta exposición, estuvo centrado en una sociedad sin prejuicios, y esto lo demostró Perez a través de las espinas que representó sobre en los cuerpos. En otras palabras, las espinas que se encontraban en todas las obras, fueron su metáfora para hablar sobre los prejuicios. Entendemos que no sólo de los prejuicios sino también de la religión. No hay que dejar de tener en cuenta que Mendoza es una provincia, además de conservacionista y tradicionalista, extremadamente religiosa, y el catolicismo se encuentra instaurado fuertemente en una gran parte de la población.

Sobre esta muestra Cristina Pérez dijo: “Me interesa mostrar a la sociedad como cuerpo, partir de la representación del cuerpo individual al cuerpo social, en un juego de tensión, diálogo y choque, pero siempre a través del cuerpo de la mujer como soporte para representar estas ideas”³⁰⁷.

Consideramos que las obras que realizó Perez para esta muestra posee esa perspectiva del discurso de la Iglesia que ha tratado de mantener ese poder hegemónico, esa fuerte impronta del patriarcado y también el hecho de no generar una situación más igualitaria para hombres, mujeres y minorías sexuales, lo que ha traído como consecuencia la imposibilidad de permitir que la sociedad de Mendoza se libere de dichos conceptos o antojos.

Perez intervino con espinas estos cuerpos, es decir se entrometió a través de estos prejuicios, y cercenó el cuerpo de la mujer para mostrar lo que provocan esas obsesiones o manías, y esa fragmentación del cuerpo que nunca permite a las mujeres sentirse dueñas o plenas, sino por el contrario, deben realizar todo un trabajo de deconstrucción de esos mandatos.

Cuando la entrevistamos a Perez expresó: “En las obras se observan gran cantidad de cuerpos fragmentados, cuerpos atravesados por espinas sobre los vientres, haciendo referencia a que la condena sobre un pensamiento revolucionario estaba sólo en la cabeza de Cristo, y la condena a un cuerpo que se quiere liberar sólo estaba en el vientre, y sobre todo en el vientre de una mujer”³⁰⁸.

Entre sus obras se encuentra una de la serie *Altarcitos*, que muestra pequeños altares, que exaltaban lo sexual y mostraban a través del *kitsch*, la parodia del uso del dorado a la hoja y de distintas blondas de tortas pintadas doradas. Sobre ellas las vulvas, con vírgenes como diosas. Es importante destacar que durante varios años Cristina estudió el arte popular de altares, ermitas y santos, es por eso que toma este folclore, estos sincretismos y llena de color

³⁰⁷ Sin autor, *La vulva adorada*, Bs. As: Diario Página12 digital, 12/12/2008. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-4566-2008-12-16.html>, (en línea) consultado el día 14/08/14.

³⁰⁸ Entrevista realizada a la artista Cristina Perez, el 23 de julio de 2015.

a estas vírgenes y diosas primitivas. Consideramos que en estas obras se empiezan a deconstruir ciertos estereotipos, por el uso de la parodia y la ironía, herramientas que delatan el orden jerárquico de la noción de género y también del arte. Tal como lo comentamos en el capítulo anterior, una obra realizada desde la parodia o desde la ironía, puede molestar a tal punto de generar un resultado más fuerte y genuino que una denuncia.

Respecto a la parodia, Foster plantea algo interesante: “... una parodia del primitivismo, una inversión de los papeles etnográficos, un fingimiento preventivo de la muerte, una pluralidad de prácticas, perturban una cultura dominante que depende de estereotipos estrictos, líneas de autoridad estables, y reanimaciones humanistas y resurrecciones museológicas de muchas clases”³⁰⁹.

La inauguración de la muestra se hizo el 27 de Octubre y perduraría hasta el 10 de Diciembre del 2005, pero no logró quedar expuesta hasta esa fecha. El mismo Banco Credicoop, cerró las puertas de la Sala “Juan Scalco” como consecuencia de la muestra que había presentado Perez.

Esta fue una situación compleja, ya que por un lado en el Banco conocían la obra que Pérez iba a exponer, es decir que sabían sobre la temática. Por el otro lado, Cristina Perez no podía entender porque cerraban su muestra que había sido inaugurada días atrás. Además de esto sufrió la crítica de varios de sus colegas ya que esta situación llevó al cierre definitivo de la sala de exposiciones. Perez tuvo grandes problemas con varios artistas que querían exponer en esa sala.

Posterior al cierre de la *Sala de Arte Juan Scalco*, Perez inició una demanda judicial contra el Banco Credicoop por haberle dado de baja a la exposición, y por no cumplir con todo lo que habían pautado. Por otro lado el Banco se defendió alegando que la exposición se había terminado, sin dar ningún otro tipo de respuesta. El Banco retiró los cuadros de la sala, y ni la artista ni nadie pudieron acceder a las 13 pinturas de la serie *Cuerpos sin espinas*. El discurso del Banco se puso en evidencia, y aún así Pérez siguió adelante con el juicio, mientras tanto sufrió amenazas de todo tipo.

A continuación exponemos el siguiente texto que escribió la artista sobre esta situación:

Estimados amigos, soy artista plástica y quiero hacer pública mi opinión respecto del acto de censura hacia mi obra. Es algo que me aflige, me indigna y me decepciona muchísimo, pero como muchos sinsabores que forman parte de los desafíos de la vida –y sobre todo de nuestra profesión– nos hacen tomar más fuerza para seguir en la lucha por la libertad de expresión. Se trata de mi exposición de 13 pinturas llamada “El cuerpo sin espinas” que se inauguró el 27 de octubre y que está colgada en la Sala de Arte “Juan Scalco” del Banco Credicoop de Mendoza.

³⁰⁹ Hal Foster: *El retorno de lo real: La vanguardia a finales de siglo*. Ediciones Akal S.A., Madrid, 2001, p. 203.

Como muchos sabrán el Banco Credicoop dice sostener un ideario a favor de la igualdad, la solidaridad y el cooperativismo. Seguramente muchos de los que trabajan allí practican estos valores que mejoran nuestras relaciones humanas y por ende nuestra sociedad, pero es mi deber y mi derecho decir que en este discurso hay terribles contradicciones. Hace ya 14 días, desde 2 de noviembre, la muestra está cerrada. Según los directivos del Credicoop, "esas pinturas no son para ser exhibidas en un banco"; dicen que ofenden a los clientes y perturban la percepción de los que allí trabajan. Las obras "ofensivas" son imágenes de desnudos femeninos intervenidos por una simbología religiosa popular que remite a las relaciones primigenias de la religión con el sexo, y que aún hoy inquietan nuestras almas. Las obras trabajan de un modo metafórico el cuerpo y se proyectan hacia una representación de un cuerpo social, un colectivo que trasciende el mero cuerpo individual y expone las espinas como los prejuicios que impiden el contacto, la comunicación y las relaciones humanas. La muestra fue cerrada sin avisarle a la Comisión de Asociados del Banco, ni a los encargados de la Sala y por supuesto, tampoco a mí. Considero que esto es una grave falta de respeto hacia todos los que trabajamos en las actividades que genera esta Comisión, de la que también formo parte y por supuesto hacia todos los artistas que trabajamos la representación del desnudo como soporte conceptual para nuestra obra. Hace muy poco hubo una charla debate en torno a la obra de Carlos Alonso en la sala de conferencias del Banco Credicoop (Carlos Alonso expuso en Mendoza en el Espacio Contemporáneo de Arte desde el 7 de octubre hasta el 6 de noviembre y este banco fue uno de los auspiciantes de la muestra). Y salvando la enorme distancia con la exposición del maestro Alonso creo que allí las representaciones eran más que descarnadas, maravillosas y absolutamente fieles a la realidad de aquella época de horror en nuestra historia y que aún tienen vigencia y a esto no hay nada que objetarle. En esta charla en la cual expusieron dos profesores universitarios de gran trayectoria en el ámbito de la Comunicación y de las Artes Visuales –Oscar Salazar y Graciela Distéfano-, se hizo un análisis muy diverso y rico sobre las construcciones plásticas que testimonian la realidad social y cómo todos los asistentes a este evento aportan también a esa construcción de modos muy diferentes, pero siempre en crítica y diálogo con lo que nos pasa como sociedad. Pero evidentemente no es posible de practicar un ideario así ya que en todo caso sólo se puede hablar porque "a las palabras se las lleva el viento" pero no se pueden exhibir representaciones, imágenes, pinturas, objetos artísticos que hablen (desde un pensamiento visual), de la disidencia, de esa misma que sí podemos hablar en las charlas, reuniones, debates, etc. Este mensaje "progresista" del que siempre se ha jactado el Banco Credicoop contiene entonces, en su discurso, varias contradicciones. Me pregunto sorprendida ¿cómo es posible que no haya espacio para expresar la compleja diversidad de la que somos parte sin que algunos señores o señoras se escandalicen al mirarlas? Mi exposición es una propuesta plástica, uno de los modos en que uno se inventa la comprensión de la realidad, una de las ficciones de las que se sirve el arte para denunciar nuestra angustiante domesticación. Creo que mi pintura es fuerte en contenidos, sé que mi pintura no es inocente, no es ingenua, las obras salen libres a la luz con la absoluta conciencia de que la libertad siempre molesta. La muestra sigue cerrada, censurada al público y no me voy a llevar las obras de allí, ni las voy a bajar sin pelear por la libertad de expresión que nos prometió una constitución hace ya casi 200 años!

Cristina Perez. Mendoza, 16 de noviembre de 2005³¹⁰.

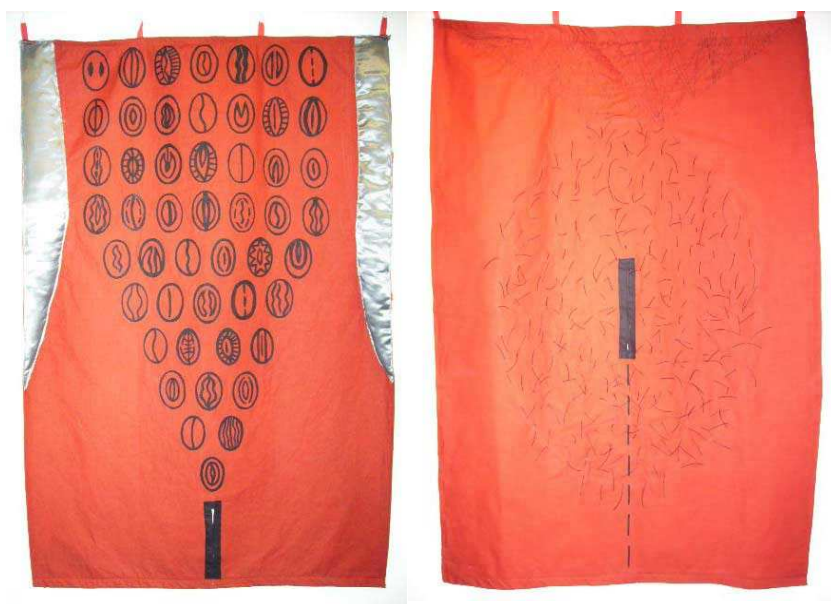
Luego de cinco años, Perez ganó el juicio al Banco Credicoop. Más allá de que el Banco tenía todo el aparato institucional para ganar, no apelaron ya que el veredicto fue tan rotundo que se dieron cuenta de que no podían hacer más nada. Este hecho fue bastante importante para ella.

³¹⁰ PEREZ, Cristina, *Carta*. Mendoza: Lili Fiallo Blogspot, 16/11/15. <http://lilifiallo.blogspot.com.ar/2005/11/censuran-pinturas-de-cristina-perez-en.html> (en línea) consultado el 4/3/2017

En la entrevista que le hicimos explicó lo siguiente sobre esta resolución: “Cuando gané el juicio, sentí que en realidad gané mi dignidad, y pude reafirmar todo lo que hice y dije en defensa de mi expresión en el arte. Sobre todo de una serie de pinturas que tenía una importante base de investigación teórica, una búsqueda propia y una opinión que debía ser respetada. El arte ha provocado muchas cosas en mí. Reafirmé mi compromiso luego de este episodio”³¹¹.

Consideramos que este episodio fue un hito para la provincia de Mendoza, y generó un importante antecedente respecto a las exposiciones relacionadas con la temática de género.

Otra situación compleja que vivió Perez respecto a otra de sus obras, fue la destrucción de una de ellas. La obra *Cuerpo Ofrenda*, de la serie *Historia de los cuerpos* formada por la realización de cuatro ponchos³¹² de color rojo, fue rota, casi en su totalidad en una exposición. Esta serie estaba conformada por cuatro obras: *Cuerpo Primitivo*, *Cuerpo Salvaje*, *Cuerpo Madre* y *Cuerpo Ofrenda*.



³¹¹ Entrevista realizada a la artista Cristina Perez, el 23 de julio de 2015.

³¹² Poncho argentino es una de las prendas que al gaucho más servicios le prestó, abrigo en las frías noches, y protección en las reyertas, de origen netamente sudamericano, su primera aparición en nuestra naciente patria fue en los ejércitos nacionales en 1810. es una prenda de lana, paño o seda, de forma cuadrada o rectangular, ribeteada de flecos en dos o en cuatro de sus lados con una abertura en el centro para pasar la cabeza por ella y calzarlo sobre los hombros de la persona que se lo haya puesto de modo que cubra el cuerpo.



104. Cristina Perez, Serie *La historia de los cuerpos*, 2007.

En el mes de mayo del año 2007, la serie *Historia de los cuerpos* se expuso por primera vez en la galería de arte de la UTN (Universidad Tecnológica Nacional), ubicada en la provincia de Mendoza. Allí la obra fue destruida dos veces consecutivas en la misma exposición. A partir de esto hubo una denuncia policial que realizó Perez. Desde la galería de arte quisieron retribuir económicamente a la artista por el daño de la obra, pero ella no quiso. Perez sólo hizo la denuncia, pero decidió no llevar esta situación a un estado más elevado.

Consideramos que esta situación fue muy movilizadora para todos, no sólo para la artista y la galería, sino también para el público. En la entrevista Perez comenta: “Este fue un episodio muy raro, ya que casualmente ni siquiera las cámaras de seguridad de la galería de arte registraron ningún movimiento. Nunca vieron a la persona o las personas que pueden haber destruido la obra”³¹³.

Sin embargo Cristina cree saber quién pudo haber sido, ya que posteriormente a esto fue amenazada varias veces a través de e-mails de distintas personas que la criticaban y le decían que su obra les había resultado totalmente ofensiva, en particular *Cuerpo Ofrenda*.

En la entrevista Pérez alega sobre su producción: “Cuerpo Ofrenda, es una obra que tiene un contexto, que posee una explicación a su lado, que es parte de una investigación, que tiene una postura frente a los mandatos sociales y frente a tantas cosas que son tan delicadas para las mujeres en el sentido de cómo nos sentimos respecto al género, en el cual tantas veces nopodemos ni siquiera ser dueñas de nuestro cuerpo, de lo que pensamos, de lo que sentimos, no somos dueñas ni siquiera de lo que pintamos”³¹⁴.

³¹³ Entrevista realizada a la artista Cristina Perez, el 23 de julio de 2015.

³¹⁴ Entrevista realizada a la artista Cristina Perez, el 23 de julio de 2015.

Hemos decidido detallar más sobre esta obra en el siguiente capítulo, ya que Perez fue una de nuestras invitadas a exponer en la muestra *Identidad: Exposición de arte con perspectiva de género*. En este caso no existió nadie que atentara con la obra, ni sufrió ningún deterioro.

Respecto a este tipo de episodios Cristina opinó lo siguiente en una entrevista que a través del diario argentino *Página12*:

Mi obra es una propuesta, una idea representada, no es la verdad, es mi reflexión sobre la historia de las mujeres, sobre cómo todavía se sigue negando la posibilidad de ser dueñas de nuestro cuerpo. Es una lectura de las cosas: cuando te censuran, te das cuenta del poder de esta imagen. No salimos a destruir televisores o hacerle boicot a Marcelo Tinelli³¹⁵, pero sí a una obra que inquieta. Y mi obra está pensada para eso, no ofrece placer a la contemplación; es interpelación³¹⁶.

Para cerrar con Perez sólo contaremos sobre otra situación muy brevemente. Se trató de un mural en conmemoración por el Día Nacional de la Memoria por la Verdad y la Justicia³¹⁷, tema muy importante para la sociedad argentina, que tuvo que pintarlo tres veces.

En el mes de marzo del año 2009, en conmemoración del 33° Aniversario del Golpe de Estado y en homenaje a las víctimas de la más sangrienta dictadura militar que usurpó el poder el 24 de marzo de 1976, desde el área de Derechos Humanos de la Municipalidad del departamento de Godoy Cruz de Mendoza, se inauguró *El Mural por la Memoria*, realizado por Pérez. El mismo estaba ubicado en una calle lateral del edificio de la Municipalidad, dirigida en su momento por Alfredo Cornejo³¹⁸, actual gobernador de la provincia de Mendoza. La obra cubría una superficie 2,50 x 10 metros.

³¹⁵ Marcelo Tinelli es un presentador, empresario, periodista deportivo, dirigente deportivo y productor argentino. Es actualmente vicepresidente del Club Atlético San Lorenzo de Almagro. Fue vicepresidente 3° de la Asociación del Fútbol Argentino, secretario de selecciones nacionales y candidato a presidente de dicha entidad. Es presentador de Showmatch (ex Videomatch), uno de los programas más exitosos de la televisión argentina desde su estreno en 1989, con 26 años de altos números de audiencia. Es también uno de los principales productores de eltrece, con productos de su ex productora, Ideas del Sur, de la cual es fundador.

³¹⁶ S/autor, *La vulva adorada*, Bs. As.: Diario *Página12* digital, 12/12/2008. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-4566-2008-12-16.html>, (en línea) consultado el día 14/08/14.

³¹⁷ El Día Nacional de la Memoria por la Verdad y Justicia es una fecha en la que se conmemora y busca mantener vivos en la reflexión y memoria social los tristes acontecimientos producidos en la última dictadura militar. En pocas palabras, el 24 de marzo de 1976 comenzaba en Argentina una de las épocas más oscuras de nuestra historia. En la madrugada de ese día, superiores de las Fuerzas Armadas tomaron el poder a través de un golpe de Estado y derrocaron al entonces gobierno constitucional de Isabel Perón; de esta forma, dieron comienzo a una dictadura cívico-militar que duraría hasta 1983. Entre los años en que duró esta dictadura, más de 30 mil personas fueron desaparecidas, se perpetraron un centenar de secuestros, privaciones ilegítimas de libertad, torturas en centros clandestinos de detención, apropiación de recién nacidos y exilios forzados de miles de compatriotas.

³¹⁸ Alfredo Cornejo Actual Gobernador de la provincia de Mendoza, por el partido Cambiemos. Licenciado en Ciencias Políticas y Administración Pública de la Universidad Nacional de Cuyo



105. Cristina Perez, *Mural por la Memoria*, 2009.

Un detalle importante a tener en cuenta es que Perez, mientras pintó el mural por primera vez sufrió distintas agresiones. Hechos a tener en cuenta para comprender lo siguiente. El día 2 de agosto del 2009, el mural fue manchado completamente con pintura negra, por un grupo de personas encapuchadas y con armas que redujeron al personal de vigilancia. Estas personas lo pintaron todo de negro y le escribieron con letras blancas la frase *Viva Cristo Rey, Malvinas volveremos*.

Según el Diario Vox de Mendoza: “La obra, desarrollada dentro del movimiento estético del naturalismo, fue criticada por su dureza y franqueza conceptual”³¹⁹. A los seis meses, luego de varios debates dentro de la Municipalidad, vuelven a pedirle que lo pinte nuevamente. Cristina lo realiza, pero vuelven a destruir el mural. Luego el municipio tuvo que tirar y ajustar esa pared porque se empezó a caer, y le solicitaron a Cristina que lo realice de nuevo. Lo pinta por tercera vez, pero esta vez tuvo que reformularlo completamente en forma vertical, diferente a los anteriores que ambos fueron horizontales.

En el año 2015, a través de un diario de Mendoza el director de Cultura de Godoy Cruz de ese momento, el señor Diego Gareca³²⁰, explicó:

Debido a obras de refuncionalización del edificio municipal, la obra ha tenido que ser reelaborada en otra ubicación, y será reinaugurada en los próximos días (...) la nueva locación no es accidental ni arbitraria, sino que será recreada en un edificio que fue utilizado como centro de detención durante la última dictadura. La pintura estará ubicada

³¹⁹ Sin autor, *Borraron el mural por la Memoria, pero lo recuperarán en una comisaria*, Mendoza: Diario Vox digital, 27/05/2015. <http://diariovox.com.ar/borraron-el-mural-por-la-memoria-pero-lo-recuperaran-en-una-comisaria/> (en línea) consultado el día 02/12/15.

³²⁰ Diego Gareca: Actual Secretario de Cultura de la provincia de Mendoza, gestión 2015.

en el ingreso al edificio al estilo de los murales mexicanos, y servirá de ingreso a lo que esperamos que algún día se pueda convertir en un centro cultural y de la memoria³²¹.

La supuesta nueva ubicación del mismo, que sería en una comisaría, y decimos “supuestamente”, ya que el mural no se encuentra en esa comisaría, sino que al día de la fecha no se sabe dónde está. Lo más raro de todo este episodio es que ni siquiera Pérez sabe en dónde está su obra, ni a dónde ha ido a parar, lo que si sabe es que no se colocó nunca en lugar que le dijeron. Desde el municipio, dirigido en la actualidad por Tadeo García Salazar³²², no dan ningún tipo de respuesta sobre la ubicación y la existencia del mismo.

Entendemos que esta obra no tiene que ver con la temática de género, pero es necesario tener en cuenta el hecho del mural, para comprender el lugar que le tocó vivir a Cristina como artista por el simple hecho de ser mujer, como así también por el contenido de su obra. Por estos acontecimientos nos damos cuenta, como hemos hablado en el capítulo 1 de que siempre miramos desde un lugar, en este caso del lugar en el que vivimos, Mendoza, y de las mentalidades conservadoras con las que nos toca lidiar.

Según Grisela Pollock:

Vale la pena destacar que las imágenes, producciones estéticas, son portadoras de una dimensión significativa, ya que como fenómeno artístico insertar una cultura conformada como tal, parte del sistema cognitivo-valorativo que le da sentido. De esta manera lo que primero nos acercan es aquello que uno está dispuesto culturalmente a ver de ella. Asimismo, como se ha dicho tantas veces -no hay mirada inocente-, siempre se mira desde un lugar, y éste es atravesado por la cultura en la que está enclavado³²³.

Consideramos que hoy, existe cierta búsqueda y otro respeto hacia la mujer, pero durante los años 2004 a 2010 eso no existía en nuestra provincia. Es por eso que tomamos a Cristina Pérez y parte de su producción artística como antecedente dentro de nuestra provincia sobre el arte visual realizado con perspectiva de género.

Vemos que es necesario que los artistas se nutran de estas experiencias, y sepan que pasó en con la historia del arte de nuestra provincia, para así poder activar, empezar o continuar con la idea de que el arte con perspectiva de género sirve para algo mucho más que una realización estética, sino que es un grano de arena que contribuye a una sociedad para poner de manifiesto lo que sucede con la violencia, la desigualdad, entre otras cosas.

³²¹ Sin autor, *Borraron el mural por la Memoria, pero lo recuperarán en una comisaria*, Mendoza: Diario Vox digital, 27/05/2015. <http://diariovox.com.ar/borraron-el-mural-por-la-memoria-pero-lo-recuperaran-en-una-comisaria/> (en línea) consultado el día 02/12/15.

³²² Tadeo García Salazar. Actual Intendente del departamento de Godoy Cruz, Mendoza, perteneciente al partido Cambiemos (PRO) Mendoza

³²³ POLLOCK, Griselda. *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. 1º Ed. En español, Bs. As.: Fiordo, 2013, p. 43.

3.2.4. Exposición “Arte contra la Discriminación”

Otra de las exposiciones emblemáticas para nuestra provincia fue la exposición *Arte contra la discriminación*, que tuvo lugar en el año 2007 y se llevó a cabo en un lugar de gran prestigio para las artes visuales de la provincia, en el Espacio Contemporáneo de Arte (ECA), perteneciente a la Secretaría de Cultura de la Provincia de Mendoza.

La organizadora de esta exposición, la Licenciada Karina Ferraris, Delegada en Mendoza del INADI (Instituto Nacional contra la Discriminación, la Xenofobia y el Racismo. Ministerio de Justicia y Derechos Humanos, Presidencia de la Nación Argentina), expresa lo siguiente en el catálogo de la muestra:

Entendiendo el arte como un canal para propiciar cambios y contribuir en la lucha contra la discriminación. Generando un espacio de reflexión, debate y participación ciudadana. Tejiendo redes y agrupando voluntades. Sumándonos así a la incansable tarea de construir modelos inclusivos. Bregando porque la pluralidad y la diversidad sean las protagonistas. En esta ocasión la pintura y la escultura nos sirvieron de vehículo para la expresión. El INADI Mendoza (Instituto Nacional contra la Discriminación, la Xenofobia y el Racismo. Ministerio de Justicia y Derechos Humanos, Presidencia de la Nación), junto a la Secretaría de Extensión de la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo, el ECA Espacio Contemporáneo de Arte, el Ministerio de Turismo y Cultura y el Gobierno de Mendoza, hemos construido el capítulo mendocino para sumarnos al Primer Encuentro de Arte contra la Discriminación, a realizarse luego en las Ciudades de Mar del Plata y Chapadmalal, en febrero de 2008³²⁴.

Dejamos en claro que esta exposición fue a nivel Nacional, primero se realizó en Mendoza, pero se hacía en simultáneo en varias provincias. Luego las obras premiadas fueron rotando por las provincias participantes, mostrando sus producciones.

La idea de la muestra fue comenzar a hablar sobre la discriminación de todo tipo. Discriminación sexual, discriminación hacia la mujer, hacia los homosexuales, y todo otro tipo de discriminación. En esta muestra también participan varios artistas hombres, además de artistas mujeres. Algunos artistas hablan de su propia discriminación, es decir que la creación artística la toman en forma personal; y otros la consideran desde su propia visión de qué significa para ellos la discriminación, lo cual lo convierte en aleatorio y no en algo personal.

En esta muestra, expusieron docentes, alumnos y egresados de la FAD, entre otros. Entre ellos: Laura Fernandez, Eduardo González, Susana González, Cecilia Grevlach, Graciela Guilló, Lía Junjiw Agüero, Andrea Leiva, Carlos Ocaña, María Eugenia Paganini, Agustina Pérez, Gustavo Pérez, Santiago Pérez, Ana Clara Picco, María del Carmen Ramírez, Mónica Rodriguez, Sergio Rosas, Flavia Specogna, Esther Tapia. Claudia Allesandrello, Walter

³²⁴Palabras de la Lic. Karina Ferraris. Delegada Mendoza INADI. Instituto Nacional contra la Discriminación, la Xenofobia y el Racismo. Ministerio de Justicia y Derechos Humanos. Argentina. Extraído del catálogo de la exposición, en octubre de 2014.

Álvarez, Rodrigo Arcajo, Marcelo Arias, Natalia Avila, María Victoria Barrera, Nicky Bevilacqua, Pilar Bosia, Vicente Campo, Elena Carballo, Dario Cattafi, Gabriel Cavituna, Patricia Colombo, Elvira Contreras, María Ana Dacar, Fernanda Dominguez.

En esta exposición se invitó al Magister Sergio Rosas para que realizara el proyecto curatorial. En el catálogo de la muestra expresa lo siguiente:

Las obras aquí presentes narran algunos de los conflictos sociales contemporáneos que nos tocan vivir, que emergen por momentos y que se sumergen luego en el olvido, pero que inevitablemente se encuentran presente en nuestras vidas cotidianas. Contextual, directa, en ocasiones obvia o ambigua, la producción visual de nuestros artistas exige un tiempo para identificar lo que allí está representado y estimula el tiempo de la reflexión, exige una forma específica de contemplación que compromete las acciones, la mirada y los pensamientos. Estas imágenes actúan como soporte y también como un parámetro desde el cual se propone revisar diversas construcciones sociales de sentido: racismo, pobreza, género e identidad sexual, edades, religiones, migrantes, veteranos de la guerra de Malvinas, vecinos de poblaciones aisladas... hasta situaciones particulares como personas privadas de libertad o liberados y tantos que sirven de excusa para las más variadas formas de la exclusión social.

Michel Foucault en su *Ética de la Resistencia* se pregunta ¿Cómo desembarazar nuestros discursos y actos, y nuestros corazones y nuestros placeres del fascismo que está en todos nosotros, que frecuenta nuestros espíritus y nuestras conductas cotidianas? El fascismo que nos hace amar el poder, desear la cosa misma que nos domina y explota, que en ocasiones nos desplaza del respeto a esa otredad que somos todos. Reflexionar sobre nuestras prácticas cotidianas debería ser un ejercicio que emprendamos más a menudo, como una manera de des-naturalizar aquello que hemos llegado a creer natural y constitutivo de una manera de ser, esos (¿pequeños?) despotismos cotidianos que se inscriben en los cuerpos como perversas normalidades. Las formas del arte pueden ser la herramienta que sacuda las miradas y mine las certezas, que introduzca las preguntas e inquiete las apariencias...

Las formas fuera de sí, ya no se regodean en la pureza y en la soledad de los recintos de un arte como finalidad sin fin, despectivo e intocable. Salen a la calle y se contaminan y se unen a unos sujetos que sufren, reclaman y se inmiscuyen... Se lían en peleas, aunque a veces salgan averiadas. Se muestran como herramientas y se ponen al servicio... retoman el camino de las cosas, no como meros objetos sino en su dimensión de causa. Aunque digan que las utopías murieron, que el arte no puede cambiar nada... Por los rumbos más diversos emergen experiencias que quieren ser transformadoras, tal vez no al estilo de aquellas Grandes Causas de la modernidad sino más apegadas a los pequeños dramas cotidianos, a los sujetos concretos... y esto se advierte como una de las perspectivas del Arte Latinoamericano Contemporáneo: más que nunca ha dejado de ser algo decorativo, un objeto de distinción de poder, y se ha convertido en un privilegiado instrumento para hacernos ver.

A lo largo de nuestras vidas, vamos cambiando, nos modificamos, devenimos constantemente otra persona. Lo vivido va haciendo marca, algunas más sentidas que otras, pero todas de provecho para mejorar la vida por venir. Es en este sentido que el Arte y nuestros Artistas nos ayudan a imaginar, desear y por qué no a soñar otro futuro³²⁵.

Desde nuestra mirada podemos decir que esta exposición, resultó bastante interesante ya no sólo expusieron mujeres, sino que también lo hicieron hombres. En esta muestra no se plantea el feminismo propiamente dicho, sino que hace referencia a todo tipo de discriminación.

³²⁵ Palabras del curador de la muestra, Mgter. Sergio Rosas. Extraído del catálogo de la exposición, en octubre de 2014.

Más allá de qué la Secretaría de Extensión de la Facultad de Artes y Diseño (FAD) de la Universidad Nacional de Cuyo promovieron esta muestra, fue la Licenciada Ferraris, delegada del INADI quién estaba interesada en dar cierto auge a esta temática y es por eso que una de las principales acciones que ella promueve es vincularse con la FAD.

En esta oportunidad el curador Sergio Rosas también tuvo una gran participación, ya que no sólo realizó el proyecto curatorial de la muestra, sino que también realizó la invitación a distintos artistas de la provincia para que hablen sobre el tema de la discriminación.

Es necesario aclarar que tanto el INADI como otros órganos de gobierno, desde varios años atrás, sumaron otras acciones tanto en relación con la ampliación de derechos de las mujeres como de las diversas minorías genéricas sexuales, situación que resultó bastante importante para nuestro país.

La teórica argentina Natalia Pineu expresa: “Fue grato instalar la reforma de la Constitución Nacional de 1994 y la sanción de la Constitución de la ciudad Autónoma de Buenos Aires en 1996. La primera constituyó artículos que respaldaban y promovía la estricta igualdad de los sexos, se sumó la Convención sobre la Eliminación de Toda Forma de Discriminación Contra la Mujer. La segunda continuó con esos lineamientos, pero también estipuló "orientación sexual" el "derecho a ser diferente"³²⁶.

Damos por hecho en este sentido, que el gobierno de la época comienza a tomar la posta de un discurso que excede a lo académico. La discriminación entre otros tópicos, se convierte en una temática institucional y tiene una actitud política de instauración en la academia.

Si retomamos la exposición *Mujeres en el arte: cuerpo, símbolo y experimentación* se observa un gran salto respecto a ésta, ya que al presentar la temática de la discriminación, la muestra se tornó más productiva. Por otro lado consideramos que artistas jóvenes, tanto alumnos como egresados indaguen en este tema, significó que ellos mismos comenzaron a situarse en forma empática sobre la discriminación. Pensar en qué es la discriminación, quiénes son los discriminados, preocuparse por en qué ocasiones es hacia otro u otra, y cual es hacia uno mismo, propulsó que cada uno de estos jóvenes realizara un abordaje comprometido hacia la temática.

Es necesario aclarar que desde el año 2007, las muestras de arte de este tipo de temáticas, dejan de realizarse en el ámbito académico e institucional, y pasan a realizarse en menor cantidad en galerías de arte o espacios más alternativos. Es decir que disminuyen las

³²⁶ PINEAU, Natalia. *Género y sexualidad en el campo artístico de Buenos Aires de los años Noventa. La emergencia de nuevos sujetos creativos*. En Revista Orillas, N° 4, Bs. As.: 2015, p. 3.

exposiciones, pero no así las obras, los artistas, ni los temas que hablan desde la perspectiva de género. Todo esto se gestará en otros ambientes, que veremos más adelante.

3.2.5. Exposición “*Hacia la deconstrucción de lo hegemónico*”

Otras de las exposiciones investigadas fue *Hacia la deconstrucción de lo hegemónico* desarrollada dentro del Ciclo *Mujer y Sociedad*, que se realizó en el Espacio Contemporáneo de Arte (ECA) en el año 2008. La directora de turno de este espacio de arte del gobierno de Mendoza, la museóloga Ana María Álvarez, eligió el rol de la mujer en el mundo actual como temática anual para promover todo un ciclo de exposiciones destinadas a esta problemática. El plan de este ciclo comprendió tres grandes campos desde los cuales se abordó el rol femenino: la mujer y el arte, la mujer y la ciencia y la mujer y la sociedad.

En palabras de su directora: “Trataremos la problemática en el mundo actual, globalizado, que significa un cambio de valores. La mujer ha conseguido varios de sus objetivos, pero también ha perdido parte de su identidad genérica. Esto es lo que queremos estudiar este año en el ECA...” “A través del arte puede quedar identificada esta mujer contemporánea, actual y pueden redefinirse los nuevos papeles que le caben”³²⁷.

Es necesario aclarar, que se desarrollaron varias exposiciones y temáticas dentro de este ciclo como por ejemplo, la mujer y la escultura, la mujer y la ciencia, pero para nuestra investigación sólo hemos seleccionado una de ellas, ya que es la que más se relaciona con nuestra propuesta de investigación.

La exposición *Hacia la deconstrucción de lo hegemónico* contó con un curador, nuevamente se convocó al Magister Sergio Rosas, y con una co-curadora la Doctora Eva Rodríguez Agüero.

Tuvimos la oportunidad de entrevistar a Eva Rodríguez Agüero y nos comentó lo siguiente:

Fue el curador y expógrafo Sergio Rosas quién me convoca inmediatamente cuando el comienza a tener esa idea para la muestra. Nosotros nos conocíamos de otros lugares, y él lo que qué quería era darle un claro lineamiento y enfoque de género, o de temáticas cercanas al feminismo y a la diversidad, a esa muestra que él estaba pensando. Yo también había trabajado en cuestiones curatoriales y sobre arte en otras oportunidades, aunque no soy una persona que viene del mundo del arte. Ahí mismo nos pusimos a trabajar juntos, para darle el marco conceptual a esta muestra. Escribí el texto curatorial, y comenzamos a pensar en los distintos sub temas que incluirían esta muestra, en los títulos y en los demás conceptos³²⁸.

³²⁷ Sin autor, *Se inaugura hoy en el ECA la muestra La mujer y la escultura*, Mendoza: Diario El Sol digital, 07/05/2008. <http://www.elsol.com.ar/nota/68372> el 17/04/17 (en línea) consultado el día 02/06/14.

³²⁸ Entrevista realizada el 27 de marzo de 2017 a la co-curadora de la exposición, la Dra. Eva Rodríguez Agüero.

En esta muestra participaron los siguientes artistas y colectivos: Raquel Fluixá, Andre Bécares Hinrichsen, Paola Vargas, Griselda Agnesi, Carolina Simón, Pilar Bosia, Juliana Dolins y Guillo Greis, Dia Garro, Patricia Colombo, Graciela Riera, Mariela Acjia, Gómez Delhez, Cristina Pérez, Andrea Atencio, Elizabeth Quevedo, Analía López, Julia Videla, Silvana Cimino, Alejandra Montero, Eugenia Susel, Silvana Puccio, Leonor Ortubia, Liliana Díaz, Marcela Ucero, María del Carmen Ramirez, Ángela Genre, Juliana Catapano, Fabiana Pereira y Rosana Pannocchia; también el Colectivo *AMMAR Nacional* (Asociación de Mujeres Meretrices de Argentina), *AMMAR Mza*, *VETE DESTINO*, *LA ZORRA MANDA*; *Colectivo ENTRE VENUS Y NINFAS*: Lorena Pusetto, Mirna Recabarren, Mariela Vicente, Lorena Brú, Lili Fiallo, Mirna Recabarren; *Colectivo WarmiSillanki Mujer Golondrina*: Azul Mendez, Santina Barbera, Teresa Estevez, Mona Manzitti; *Colectivo Grupo Periferia*: Juliana Catapano, Angela Genre, Alejandro Iglesias, Fabiana Pereira, Graciela Riera, Sergio Rosas, Graciela Distéfano, Oscar Zalazar.

En la entrevista que le realizamos a Sergio Rosas, dijo lo siguiente: “Pienso que nuestra propuesta principal fueron aquellos temas no abordables, no dichos o simplemente aquellos tabúes complicados para el momento en que vivíamos. Nosotros buscábamos que cada artista dijera lo que quisiera decir con total libertad de expresión”³²⁹.

Consideramos que a través de esta propuesta, la muestra estuvo enfocada puntualmente en la mirada de la inserción de la mujer en la sociedad actual. Sus miedos, sus dificultades, los arquetipos de belleza que imponen las modas, la ancianidad, el trabajo, la migración y la inserción en un nuevo medio. También se presentó un trabajo colectivo donde se mostró el esfuerzo de más de 800 bordadoras de entre 3 a 90 años, quiénes realizaron un patchwork³³⁰ poniendo de manifiesto todos sus deseos y esperanzas.

En palabras de sus curadores podemos entender el proyecto planteado para esta muestra. Ellos expresaron lo siguiente en el texto curatorial del catálogo de la misma:

La práctica artística de las mujeres a través de la creación y de los significados de sus artefactos culturales desempeña un papel bien determinado dentro de nuestra cultura contemporánea. Sin embargo, basta hojear cualquier enciclopedia de historia del arte universal, para encontrarnos con lo que aparece como una evidencia monolítica: el arte ha sido “cosa de varones”. La creación –así

³²⁹ Entrevista realizada al curador de la exposición, Magister Sergio Rosas, el 16 de agosto de 2016.

³³⁰ Patchwork técnica de confección. Tejido hecho por la unión de pequeñas piezas de telas cosidas entre sí por los bordes. El resultado puede ser una manta, colchas, cojines, manteles e incluso prendas de vestir. Con los fragmentos de tela se podrá llevar a cabo cualquier obra que tengas en mente. Este arte de unir retales de diferentes colores y tamaños utilizando múltiples técnicas, para llegar a crear distintos motivos y objetos, persigue la precisión en el trazado, corte y ensamblado de las piezas de tela. El boom de patchwork llegó de la mano de las mujeres americanas a raíz de la Gran Depresión, cuando se puso de moda remendar las prendas a base de parches (patches en inglés) y así reciclar ya que la economía no permitía comprar prendas nuevas.

como la historia, la ciencia, la política y las ideas- pareciera ser un vasto mapa en el que el territorio conformado por la participación de las mujeres simplemente no existe. La violencia de estas omisiones está íntimamente ligada a las condiciones de posibilidad que en cada momento histórico y en cada cultura habilitan o retacean la visibilidad de quienes conforman la mitad más uno de la población.

Durante años el ingreso de las mujeres en el arte estuvo restringido a dos posibles figuras: el pasivo rol de “musa inspiradora”, o bien como sujeta activa, pero bajo la estricta condición de “excepcionalidad” a la regla. En este sentido, no podemos pensar el lugar de las mujeres en el ámbito artístico, sin cruzarlo con el rol que tradicionalmente se les ha asignado, circunscribiéndolas al ámbito privado del hogar y la reproducción de la vida doméstica, lo que ha llevado a que sus posibilidades de participar en igualdad de condiciones hayan sido -y quizás aún lo sean- escasas.

Si al menos hasta avanzado el siglo que acaba de concluir- las representaciones y los relatos hegemónicos que se nos presentaron como “universales” y “neutros” fueron contruidos casi exclusivamente por varones, entonces ¿podría la mirada y la experiencia de las mujeres transformar esos relatos, esas representaciones, arrojando renovada luz sobre la construcción del mundo tal y como lo conocemos?; y si fuera así: ¿estaría en condiciones de transformarse en una “nueva mirada hegemónica”?; ¿o por el contrario, las prácticas artísticas de las mujeres se encuentran destinadas a seguir habitando eternamente los “bordes”?.

Son preguntas “incómodas”, aunque ineludibles. Suerte de lanzas que atraviesan los debates acerca de las prácticas artísticas de las mujeres. Así como también son disruptivas las diversas perspectivas que oscilan entre la simple afirmación de “lo femenino” como “esencia de la diferencia”; o por el contrario los discursos de deconstrucción del cuerpo y la emergencia de nuevas identidades; o más aún, la perspectiva de la crítica feminista llamando la atención sobre las consecuencias políticas de las diferencias entre los sexos. Dibujar el accidentado itinerario conformado por el proceso de inclusión de las mujeres en el campo del arte es una empresa que excede las pretensiones de este breve texto curatorial. Sin embargo, creemos oportuno señalar que -con avances y retrocesos- la presencia de las mujeres como sujetas creadoras ha ido transformándose al ritmo de los bruscos cambios sociales y políticos que sacudieron al siglo XX. Aunque en muchas ocasiones, aún para el imaginario colectivo éstas continúan siendo “objeto” del arte.

Es por eso que creemos que la convocatoria a pensar en el rol de las mujeres en nuestra sociedad se convierte en una oportunidad propicia para comenzar a “desnaturalizar” y reorganizar nuestras ideas al respecto.”

En las discusiones iniciales de nuestro trabajo curatorial surgió de la necesidad de incluir aquellas propuestas que permitieran visualizar, al menos en parte, distintas miradas acerca de las prácticas de las mujeres artistas. En un doble giro nos interesaba, también la relación obra/público. La recepción por parte de l@s espectador@s, en su apropiación o rechazo hacia algunos temas, nos daría elementos de lectura acerca de nuestra realidad contextual, tirando por tierra la concepción del arte como “esteticista ilusión”, y significándolo como un potente instrumento de transformación de la realidad.

Si bien es posible que la interpretación del mundo a partir de un punto de vista de género, no es algo que subyace a la totalidad de la producción plástica hecha por mujeres en nuestra provincia; y que una muestra en la que participan mujeres no es sinónimo de mirada crítica acerca de las relaciones de poder entre los géneros, desde nuestro punto de vista, la selección de trabajos que integran la exposición “Hacia la deconstrucción de lo hegemónico” propuso una deconstrucción de categorías patriarcales, habilitando así nuevas visibilidades³³¹.

La exposición *Hacia la deconstrucción de lo hegemónico* se proyectó desde distintos temas.

Entre ellos: “Mujeres y Ancianidad; “Mujeres y Trabajo”; “Libre Expresión”,

³³¹ Palabras del curador y de la co-curadora de la muestra: Mgter. Sergio Rosas y Dra. Eva Rodríguez Agüero. Extraído del catálogo de la exposición, en noviembre de 2014.

“Temas ~~NO~~ Abordables”; “Globalización y modacracia”; “MujeresMigrantes”; “Demanda de Justicia”; “Deseos, Esperanzas y Eutopía”.

En la entrevista, Eva Rodríguez Agüero expresó:

Yo creo que esta muestra fue una primera gran muestra que se realizó en Mendoza, dando lugar a la cuestión de mujeres artistas, produciendo temáticas feministas. En el texto curatorial está claro el planteo de empezar a problematizar el lugar de las mujeres en el arte y las temáticas abordadas por mujeres cuando estas se dedican a la producción artística. Lo armamos desde esa mirada de construir lo hegemónico. Esto se observa tanto en el texto curatorial como en las distintos subtemas que tiene la muestra, por lo menos desde mi punto de vista³³².

Entendemos a partir de la mirada de su curador que las obras que presentaron estas artistas fue un trabajo desde lo femenino y puntualmente cada una o cada colectivo participante, lo hizo desde distintos feminismos.

Según Liliana Hendel, la psicóloga y periodista argentina, en su libro *Violencias de género: las mentiras del patriarcado*³³³ expresa lo siguiente sobre los feminismos:

Hablamos de feminismos y no de feminismo porque hay diferentes corrientes que dan una enorme diversidad conceptual a la práctica feminista, que no es, desde mi punto de vista, exclusiva de mujeres. La lucha por la justicia es una cuestión que debería interpelar al género humano en su conjunto sin exclusiones. Feminismo académico, feminismo de las clases medias con acceso a educación, feminismo de lesbianas, trans, bisexuales. El derecho a nombrarse es un ejercicio que cada uno de estos grupos hace en su especificidad como objeto de estudio pero que no utiliza como excusa de ruptura. Hay temas propios pero agendas comunes, y tal vez allí radique su fortaleza³³⁴.

En adelante relataremos los subtemas abordados en la exposición, detallaremos que artistas o colectivos participaron.

Según sus Eva Rodríguez Agüero y Sergio Rosas:

En el proyecto “Libre Expresión”, “Temas ~~NO~~ Abordables” a partir de la politización del espacio privado, el cuestionamiento de los cánones de belleza, la dictadura fashion y el refuerzo de estereotipos desde los discursos mediáticos, las artistas desafiaron las normas sociales establecidas bajo la etiqueta de “decoro y buenas costumbres” para abordar temas usualmente excluidos en el arte tradicional. La opresión de género, el derecho a decidir sobre el propio cuerpo, es decir, el derecho a la educación sexual, a la anticoncepción y al aborto legal seguro y gratuito, la heterosexualidad obligatoria o el tráfico de personas que echan luz sobre nuevos y viejos tabúes³³⁵.

³³² Entrevista realizada el 27 de marzo de 2017 a la co-curadora de la exposición, la Dra. Eva Rodríguez Agüero.

³³³ HENDEL, Liliana. *Violencias de género: las mentiras del patriarcado*. Bs. As.: Paidós, 2017.

³³⁴ *Ibidem*, p. 46.

³³⁵ Palabras del curador y de la co-curadora de la muestra: Mgter. Sergio Rosas y Dra. Eva Rodríguez Agüero. Extraído del catálogo de la exposición, en noviembre de 2014

Dentro de esta temática trabajaron Colectivo *AMMAR Nacional* (Asociación de Mujeres Meretrices de Argentina), *AMMAR Mza*, *VETE DESTINO*, *LA ZORRA MANDA*; Colectivo *ENTRE VENUS Y NINFAS*: Lorena Pusetto, Andrea De Fidelis, Mirna Recabarren, Mariela Vicente, Lorena Brú, Lili Fiallo; y artistas como Raquel Fluixá, Andrea Bécares Hinrischen, Paola Vargas, Griselda Agnesi, Carolina Simón, Pilar Bosia, Juliana Dolins y Guillo Greis, Dia Garro, Patricia Colombo, Graciela Riera. Mariela Acjia, Gómez Delhez y Cristina Pérez.



106. Pilar Bosia, *Mujer construcción ritual*, 2008.

Sólo tomaremos dos ejemplos, para detallar sobre temas no abordables. Uno de ellos fue la obra “*Mujer construcción ritual*” de la artista Pilar Bosia, en la cuál a través de un video-performance pasaba horas afeitándose sus axilas enfrente de todos.

Según Sergio Rosas y Eva Rodríguez Agüero, la temática “Globalización y Modacracia” nos acerca a una visión crítica de la sociedad de consumo y a la tendencia homogeneizadora de los medios masivos de comunicación. El modelo de belleza femenino impuesto por el mercado impone desde la pantalla de televisión o los afiches publicitarios mandatos vinculados a la juventud eterna, los cuerpos sin marcas ni edad, el éxito y la imposición de una “dictadura de la imagen”³³⁶.

Dentro del proyecto *Globalización y Modacracia* trabajaron las artistas Andrea Atencio, Elizabeth Quevedo, Analía López, Julia Videla, Silvana Cimino, Alejandra Montero, Eugenia Susel, Silvana Puccio, Leonor Ortubia, Liliana Díaz, Marcela Ucero y María del Carmen Ramírez.

³³⁶ Palabras del curador y de la co-curadora de la muestra: Mgter. Sergio Rosas y Dra. Eva Rodríguez Agüero. Extraído del catálogo de la exposición, en noviembre de 2014.

Tomamos por ejemplo la obra de un grupo de artistas que estaba a cargo de la artista María del Carmen Ramírez, en la cual se presentaban ocho maniquíes vestidos como un ejército, en dónde toda la indumentaria y la joyería era artística. En este caso la imagen representada es una obra de Andrea Atencio.



107. Andrea Atencio, *Cinturón de castidad*, 2008.

Consideramos que varias de estas obras provienen de una mirada anclada en el feminismo esencialista. Como detallamos en el Capítulo 2, y que también se verá en algunas de estas obras, lo que hacen es un relevamiento de prácticas tradicionalmente femeninas como por ejemplo el bordado, el tejido, la costura.

Según Agueda Bañón, artista visual, miembro del colectivo Girlswholikeporno³³⁷ expresa lo siguiente:

La presencia del feminismo en el arte contemporáneo es una cuestión fundamental en las discusiones culturales ideológicas de finales del siglo XX y comienzo del siglo XXI. La concepción esencialista de los géneros vinculada a la identidad sexual, la idea de que existe una esencia, más allá de unas características biológicas, propiamente mujer y otra de hombre, se abre una revisión constante donde a partir de nuevas miradas, surgen nuevos sujetos y nuevas representaciones. La feminidad y la masculinidad ya no son planteadas como categorías monolíticas inmutables, sino como construcciones sociales, atravesadas a su vez transversalmente por otras categorías como son la concepción de "raza", de clase social, o de identidad sexual³³⁸.

En palabras de Eva Rodríguez Agüero y Sergio Rosas: “Mujeres y Ancianidad” En este caso las artistas trabajaron con una metodología de “arte en proceso”. Conviveron con ancianas y

³³⁷ www.girlswholikeporno.com

³³⁸ BAÑÓN, Agueda. Artículo: *La identidad sexual en el arte contemporáneo: Del género al transgénero*. En Educación sexual y afectiva. Transversalia, Educación a través del arte.

ancianos de un asilo y registraron sus historias de vida para luego generar su propuesta plástica. Se trata de un trabajo con alta densidad textual”³³⁹.



108. Julia Catapano y Angela Henre, *Abrazos*, 2008.

En este proyecto puntual trabajaron Julia Catapano y Angela Henre, que durante un año se acercaron a un geriátrico de la provincia de Mendoza. Ellas iban una vez por semana a convivir con las abuelas del lugar, les llevaban alimentos para compartir con ellos, hacían actividades recreativas, entre otras tareas compartidas. Lo importante que estas artistas obtenían, era la propia convivencia con las ellas. Durante toda su estadía en el geriátrico sacaron fotografías, era una manera empática de entender la ancianidad de la mujer para poder contar las historias de vida de cada una de ellas. Luego con ese material, armaron una producción para mostrar en la exposición. Consideramos que su producción se encuentra dentro de los conceptos de arte y estética relacional.

Según Nicolás Bourriaud en su libro *Estética relacional*³⁴⁰:

Cada artista cuyo trabajo se relaciona con la estética relacional posee un universo de formas, una problemática y una trayectoria que le pertenecen totalmente: ningún estilo, ninguna temática o iconografía los relaciona directamente. Lo que comparten es mucho más determinante, lo que significa actuar en el seno del mismo horizonte práctico y teórico: la esfera de las relaciones humanas. Las obras exponen los modos de intercambio social, lo interactivo a través de la experiencia estética propuesta a la mirada, y el proceso de comunicación, en su dimensión concreta de herramienta que permite unir individuos y grupos humanos³⁴¹.

³³⁹ Palabras del curador y de la co-curadora de la muestra: Mgter. Sergio Rosas y Dra. Eva Rodríguez Agüero. Extraído del catálogo de la exposición, en noviembre de 2014.

³⁴⁰ BOURRIAUD, Nicolás. *Estética relacional*. Bs. As.: Adriana Hidalgo Editora, 2008.

³⁴¹ *Ibidem*, p. 29.

A nuestro parecer este proyecto nos resulta interesante ya que estas artistas para comprender el tema de la ancianidad, convivieron con las ancianas para lograr profundizar realmente sus problemáticas, y luego a partir de eso, generaron su obra artística.

Eva Rodriguez Agüero y Sergio Rosas expresan: “Mujeres y Trabajo” A partir de registrar las labores de las mujeres rurales se denuncia cómo la subordinación de las mismas, producto de las consecuencias políticas de las diferencias entre los sexos, se cruza con las desigualdades de clase deviniendo una doble explotación: la de género y la de clase”³⁴².

En esta temática participó, sólo una artista, su nombre Fabiana Pereira. Ella presentó una serie de fotografías de mujeres en gran formato. Pereira tiene una estrecha relación con el campo, principalmente con el trabajo de las mujeres en las fincas, las cosechadoras de nuestra provincia, reconocida mundialmente como una de las capitales del vino más importantes del mundo, por la cepa Malbec.



109. Fabiana Pereira, *Atadoras*, 2008.

Una de sus obras que más llama nuestra atención es por ejemplo la fotografía de una mujer que está cosechando, tarea ardua para quién la realiza por el tiempo que lleva estar bajo el sol tantas horas, pero la singularidad de esta imagen la encontramos en el detalle de sus uñas pintadas. Es decir la mujer cosechadora, vestida con sus sombreros o ya sea sus pañuelos para protegerse del sol, y ese detalle de sus uñas arregladas, es decir de lo femenino.

Sobre "*Mujeres Migrantes*" dicen sus curadores: "Por otra parte, "Warmi Sillanki" busca dar cuenta de los avatares de las mujeres migrantes, sometidas al trabajo "golondrina" (trabajo en negro), a partir de un caso concreto, la historia de Blanca Coredo Uscucil, adolescente obrera boliviana que murió el presente año en el departamento de Tunuyán en Mendoza. Las artistas

³⁴² Palabras del curador y de la co-curadora de la muestra: Mgter. Sergio Rosas y Dra. Eva Rodriguez Agüero. Extraído del catálogo de la exposición, en noviembre de 2014.

parten de una estética inspirada en las formas culturales andinas, para hacer visible la presencia de l@s inmigrantes bolivian@s...”³⁴³.

En esta temática trabajó el “Colectivo Warmi Sillanki Mujer Golondrina”, conformado por las artistas Azul Mendez, Santina Barbera, Teresa Estevez y Mona Manzitti. La obra que presentan se denomina Ufrisi – Ofrenda, habla sobre las mujeres bolivianas. Es una gran instalación realizada en pan, el cual tiene toda una connotación para la comunidad boliviana. En esta obra realizada en pan permitía que uno pudiera acercarse, tomar y comer un trozo de pan.

Creemos que, justamente esta obra habla del rol de la mujer en ese hecho puntual, en cómo hacer y armar el pan, en la forma de exhibirlo para luego poder comerlo. Es decir que habla de la mujer en la vida cotidiana y en cómo se piensan las mujeres en su propio rol dentro de la sociedad.

Reza el catálogo en palabras de Eva Rodríguez Agüero y Sergio Rosas:

Demanda de Justicia”. Narra visualmente el caso de María del Carmen Castro, “Marita”, una obrera atropellada camino a su trabajo, cuyo cuerpo abandonado al borde de la calle hizo visible la flagrante violencia ejercida a diario desde la sociedad civil y desde el Estado hacia las personas de los sectores populares. La justicia oficial desistió con facilidad la búsqueda de la verdad detrás de la tragedia. Tras el objetivo de visibilizar esta situación, el grupo de arte “Periferia” utilizó diversos medios expresivos no-ortodoxos en defensa de valores éticos-políticos³⁴⁴.

Según Mónica García Contreras:

Los artistas, por su parte, no han sido indiferentes a la temática de la violencia, a su presencia cada vez más reiterada o, en algunos casos a su status de cotidianización. La violencia y la violencia de género ha sido objeto de reflexión de una gran cantidad de artistas contemporáneos, quienes a través de intervenciones, instalaciones, videos, arte urbano, obras pictóricas, teatro y otras artes escénicas, entre otros, buscan el rostro humano del conflicto, e intentan interpelar a las consciencias y movilizar la reflexión del público³⁴⁵.

En la temática “Demanda de Justicia” solamente trabajó el Colectivo Grupo Periferia. Es necesario aclarar que hablaremos de esta obra un poco más adelante en esta investigación, al momento de compartir con ustedes la experiencia del Grupo Periferia como antecedente puntual de nuestra provincia.

³⁴³ Palabras del curador y de la co-curadora de la muestra: Mgter. Sergio Rosas y Dra. Eva Rodríguez Agüero. Extraído del catálogo de la exposición, en noviembre de 2014.

³⁴⁴ Palabras del curador y de la co-curadora de la muestra: Mgter. Sergio Rosas y Dra. Eva Rodríguez Agüero. Extraído del catálogo de la exposición, en noviembre de 2014.

³⁴⁵ GARCÍA CONTRERAS, Mónica. Artículo: *Arte, género y violencia*. En revista Cambia, Bs. As.: Enero-julio 2015, p. 133.



110. Grupo Periferia, *Marita Castro*, 2008.

En palabras de Sergio Rosas y el Grupo Periferia: “Diciembre de 2008. El guión curatorial del Espacio Contemporáneo de arte había sido para todo el año "MUJER Y ARTE", razón sobrada para participar en ese contexto: como retorno a casa y en la compañía de mujeres artistas, arte sobre mujeres y toda su problemática derivada. Con la participación de más de un centenar de mujeres se realizó la exposición, donde Marita tenía su espacio de " Demanda de Justicia", en una lucha que aún continúa”³⁴⁶.

Eva Rodríguez Agüero y Sergio Rosas, expresan lo siguiente en el catálogo:

El proyecto “Deseos, Esperanza y Eutopía” quizás el que operaría como síntesis de todos los demás- buscó exaltar a través de una labor tradicionalmente asignada a las mujeres, como es la “manualidad”, algo que hemos aprendido del movimiento de mujeres, el valor de la construcción colectiva y horizontal. Los cientos de retazos de tela distribuidos para ser intervenidos por ochocientas mujeres de distintas procedencias socioculturales, económicas y generacionales (bajo la coordinación de 80 artistas) configuran un objeto-arte que desbordara la concepción burguesa de la obra “individual”, para entretejer a partir de la técnica patchwork- caleidoscópicas miradas sobre la realidad. Generado en un aquí y un ahora, apela a la relación el arte-vida y da “un paso más allá” hacia la superación del individualismo y la desarticulación social³⁴⁷.

Observamos que en esta obra trabajaron más de 800 mujeres, imposible nombrarlas a todas, pero podemos dar fe a través de sus curadores y de la obra que presentaron, que así lo fue. A través de una coordinadora, se convocó a otras artistas para que participaran e hicieran los retazos de patchwork. Luego, con la unión de todos ellos se convirtió en una gran bandera

³⁴⁶ ROSAS, Sergio y otros. *Grupo Periferia, demanda de justicia: Investigación artística. Intervención social*. Mendoza: 2010. Zeta Editores, 2010, p. 72.

³⁴⁷ Palabras del curador y de la co-curadora de la muestra: Mgter. Sergio Rosas y Dra. Eva Rodríguez Agüero. Extraído del catálogo de la exposición, en noviembre de 2014.

que se instaló en la nave central de la sala de exposición, lo cual demostró que fue un trabajo que integró la gran diversidad de proyectos que podían presentados en la muestra.



111. Instalación colectiva, *Deseos, Esperanza y Eutopía* 2008.

Según Sergio Rosas: “Consideramos que este enorme pachtwork fue lo que amalgamó la diversidad de tantas miradas de mujeres comprometidas, algunas más otras menos, de mujeres feministas, otras femeninas, pero todas convivían unidas en este pachtwork, más allá de sus diferencias”³⁴⁸.

En palabras de Eva Rodríguez Agüero:

En realidad fue una mega muestra, gigante, ya que involucró una gran cantidad de mujeres, y también desde una concepción de que el arte no fuera solo el de quienes han estudiado arte, sino que por ejemplo en el proyecto *Deseos, Esperanza y Eutopía*, participaron mujeres de distintos lugares del territorio mendocino que podían tener o no alguna formación. Ellas pintaban algo relacionado con la temática y después eso se unía. Creo que lo bello de esto es que esto es que tiene que ver con el movimiento de mujeres, esto de cómo se van hilvanando las diferentes individualidades y las diferentes luchas, esto de cómo podemos llegar a una lucha colectiva, e ir mostrando como lo personal, lo que cada

³⁴⁸ Entrevista realizada al curador de la exposición, Magister Sergio Rosas, el 16 de agosto de 2016.

una plasmó en ese cuadradito, se podía convertir en un hecho político que era esa construcción colectiva de la obra³⁴⁹.

Observando todos los proyectos de esta exposición hemos llegado a algunas conclusiones necesarias de compartir. En primer lugar podríamos decir que en esta muestra existe gran variedad y una cantidad de posicionamientos que no existían con anterioridad, y eso es lo que justamente se pretendía en esta muestra. Lograr una convivencia de mujeres, pero con varias contradicciones y con una oposición de posturas, de quienes hacían un arte hecho por mujeres, o un arte feminista o un arte con perspectiva de género.

Otro de los puntos a remarcar es que las y los artistas que participaron de esta exposición son artistas emergentes, pero en su gran mayoría artistas de amplia trayectoria, a comparación de la exposición *Arte contra la Discriminación* en donde los artistas son más jóvenes, entre ellos alumnos que exponen por primera vez, egresados y algunos docentes. Otra de las diferencias es que el tema de la discriminación no se toma en cuenta en esta exposición.

Consideramos que con esta exposición empiezan a haber otras discusiones en la provincia, y las mujeres comienzan a tomar otro posicionamiento. Esta es la primera muestra en donde las mujeres toman conciencia real de su poder como mujer, en donde se observa esa pretensión de empoderamiento; y en el arte se ve manifestado en dejar de lado la posibilidad de hacer un *arte bonito*, para convertirse en un arte contestatario y con búsquedas reales a las problemáticas del género.

Creemos que la historia del arte habló poco sobre las producciones de las mujeres. Si retomamos el estudio de Peggy Phelan visto en el capítulo anterior, rescatamos lo siguiente: “Nochlin parecía tener claro que para que la historia del arte feminista se tomara en serio como una disciplina primero necesitaba encontrar su historia. En otras palabras, instaba a las historiadoras de arte feminista a producir monografías dedicadas a descubrir o a reivindicar a las artistas olvidadas del pasado.”³⁵⁰

Y desde esta mirada que creemos que a través de la exposición *Hacia la deconstrucción de lo hegemónico*, queda demostrado como se instala fuertemente en la historia del arte de Mendoza, no sólo por la amplia presencia de mujeres en el arte visual de la provincia, sino que también deja en claro en sus representaciones nuevos rastros sobre la realidad en un momento, que antes no se habían ni siquiera manifestado.

En palabras de Eva Rodríguez Agüero sobre la exposición en su totalidad:

³⁴⁹ Entrevista realizada el 27 de marzo de 2017 a la co-curadora de la exposición, la Dra. Eva Rodríguez Agüero.

³⁵⁰ PHELAN, Peggy. *Art et féminisme*, Edición a cargo de Helena Reckitt, Londres: Editorial Phaidon, 2010, p. 35.

Me parece que fue una de las primeras muestras en Mendoza no sólo de mujeres, ya que de mujeres había habido otras, sino que cuestionara el lugar de las mujeres en el arte. Hubo obras más activistas del feminismo puro, como por ejemplo la del colectivo Zorra Manda, que es un grupo de feministas que trabaja con temáticas fuertes vinculadas a temas propios del feminismo, como el aborto. Otro ejemplo sobre activismo fue la obra de Pilar Bosia, en quién se puede observar una línea claramente marcada hacia la temática de la diversidad. También hubo obras que tenían que ver mucho más con las artesanías históricamente hechas por mujeres, me parece que esta muestra abarco distintas facetas³⁵¹.

3.2.6. El Arte Relacional de Sergio Rosas y el Grupo Interdisciplinario

Periferia

Hemos tomado como antecedente las producciones artísticas de Sergio Rosas y su colectivo el Grupo Interdisciplinario de Arte PERIFERIA, ya que consideramos que tuvieron una postura rupturista para la época. Tanto Sergio como este colectivo autogestionado realizan ante todo investigaciones artísticas.

Como mencionamos en el capítulo 2, desde los '90 reaparecieron las ideas de interdisciplinaridad o transdisciplinaridad del arte, y hoy se encuentran completamente instaladas. En palabras de Andrea Giunta: “Las obras, cada vez más, funden la poesía; los artistas visuales planean sus intervenciones junto a compositores de música o actores, introducen perfumes y sabores, incitan a tocar las superficies. Es difícil establecer materiales específicos del arte. Las formas de lo que, de una manera general, se ha denominado interdisciplinariedad o transdisciplinariedad”³⁵².

Esto se observa claramente en este colectivo de artistas mendocinos. Sergio Rosas y el Grupo Periferia realizan cantidad de obras desde una perspectiva social completamente comprometida. Tienen numerosos proyectos que llevan años de investigación. Disfrutan del trabajo en forma transversal, en dónde permiten que se sume gente de otras disciplinas, y es así que todos participan y todos se enriquecen. Algunos participan en un proyecto y luego participan en otro o en el próximo.

Muchas veces su producción no está vista como una obra de arte de museo. El arte que ellos realizan y que trabajan a su manera, pareciera que aún no tiene el verdadero reconocimiento que se merecen. Sus obras quedan en esa acción artística que después se enmudece, ya que no queda estática como una escultura u otro tipo de obra.

³⁵¹ Entrevista realizada el 27 de marzo de 2017 a la co-curadora de la exposición, la Dra. Eva Rodríguez Agüero.

³⁵² GIUNTA, Andrea. *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* Bs. As. Fundación arteBA, 2014, p. 63, 64.

Sin embargo podemos decir que el Grupo Periferia es muy valioso en nuestra provincia por sus esfuerzos, por su convicción y por su creencia sobre arte. Su producción en forma grupal, es realizada, muchas veces, es a través de la socialización del arte, y de esta manera producir arte en un determinado momento para lograr vincular a otros. En síntesis, ellos buscan vincular el arte a la vida cotidiana.

Nicolás Bourriaud, propone: “El arte es la organización de presencia compartida entre objetos, imágenes y gente (...). Un laboratorio de formas vivas que cualquiera se puede apropiar”³⁵³. De esta manera, observamos que cualquier actividad artística necesita de la participación del espectador, no solamente para existir, sino más que nada para adquirir un sentido. Es como que la obra de arte no es un objeto, carece de su propia condición. Lo importante es la duración, es decir el tiempo en que se produce el encuentro.

Consideramos que la propuesta de Bourriaud, se interpreta en varias de las obras y proyectos artísticos del Grupo Periferia, ya que ellos nos confirmaron a través de una entrevista son grandes estudiosos de este teórico. Por ejemplo, al observar que el propósito es comprender la diversidad de prácticas artísticas que trazan una estética común, ya sean aquellas dada por la proximidad, el encuentro, o por la resistencia al formateo social. Esto es muy digno de observar en la obra de este colectivo.

Bourriaud afirma que:

El problema ya no es desplazar los límites del arte sino poner a prueba los límites de resistencia del arte dentro del campo social global. A partir de un mismo tipo de prácticas se plantean dos problemáticas radicalmente diferentes: ayer se insistía en las relaciones internas del mundo del arte, en el interior de una cultura modernista que privilegiaba lo ‘nuevo’ y que llamaba a la subversión a través del lenguaje; hoy el acento está puesto en las relaciones externas, en el marco de una cultura ecléctica donde la obra de arte resiste a la aplanadora de la ‘sociedad del espectáculo’. Las utopías sociales y la esperanza revolucionaria dejaron su lugar a micro-utopías de lo cotidiano y estrategias miméticas...³⁵⁴.

El Grupo Periferia, nace en el año 2006 en la provincia de Mendoza y se encuentra coordinado desde sus inicios, hasta el día de hoy, como mencionamos anteriormente por el Magister Sergio Rosas.

Sus integrantes son: Angela Genre, Juliana Catapano, Alejandro Iglesias, Carlos Leiva, Fabiana Pereira, Laura López, Graciela Riera, Oscar Zalazar, Graciela Distéfano, José Ochoa, Graciela Ramos, Elizabeth Quevedo, Horacio Flores, Magalí Fernández, Mauricio Lúquez, Maria Inés Guerrero, Sonia González, Cristina Pérez, Natalia Guzmán, Néstor

³⁵³ BOURRIAUD, Nicolás. *Estética relacional*. Bs. As.: Adriana Hidalgo Editora, 2008. 34, 35.

³⁵⁴ BOURRIAUD, Nicolás. *Estética relacional*. Bs. As.: Adriana Hidalgo Editora, 2008. 34, 35.

Coria, Julia Katz, Rodrigo Barroso, Consuelo Mansilla, Claudia Laport, Carolina Márquez, Yanina Carnevalini, María Inés Guevara, Noelia Costilla, Mariela Sierra, Kevin Giménez, Victoria Pedra, María Cecilia Elorza, Elena Oviedo, María Julia Aguilar y Guadalupe Garrasi.

Observamos que el Grupo Periferia se refuncionaliza de acuerdo a la propuesta artística que se plantea para cada momento. En algunas de sus producciones incorporan otras disciplinas que apoyan la acción que van a desarrollar, y es por ello que este colectivo se convierte en un grupo interdisciplinario de arte. Ellos no buscan producir solamente desde lo visual, sino también engendrar su obra desde lecturas que tienen que ver con otras disciplinas. Consideramos que esto posee un importante valor agregado, tanto para el Grupo Periferia como para cada una de sus producciones artísticas. Por ejemplo, como veremos más adelante en una de sus producciones, suman la participación de sociólogos para arrojar datos necesarios para producir la obra.

Ellos definen su forma de producción, así como también su propio colectivo de la siguiente forma:

Desde distintas disciplinas artísticas, y parados en nuestra propia experiencia social, nos convoca la idea de trabajar en un arte, que parta de las inquietudes que nos afectan, que nos movilizan y que creemos, pueden ser también la de Otros, a quienes sumamos, para realizar acciones abiertas a la participación, con el único fin de producir una construcción colectiva de sentido. Nos valemus de la intervención urbana, el estencil y el registro fotográfico, para abordar el espacio urbano como lugar de encuentro, de interacción con el público (observador-participante). La obra queda constituida por la propuesta que parte de nosotros, y se va materializando con la interacción del espectador. En palabras, opiniones, gestos, miradas, imágenes, con la única finalidad de hacer participativa una experiencia, que cobra así, sentido colectivo. Nuestros objetivos son: Lograr despertar en el Otro el interés, cuestionar, estimular su capacidad reflexiva, y establecer una apertura para la resignificación. PERIFERIA promueve nuevas formas de socialización a través de las artes. Sus prácticas relacionales con el contexto y vida cotidiana están pensadas para establecer vínculos con otros artistas y con el público. Se plantea como un grupo abierto en el que colaboran actores, artistas visuales en sus distintos géneros, productores de cine, músicos, diseñadores, teóricos y críticos entre otros, que se renuevan en función al proyecto a abordar³⁵⁵.

Podemos observar que todas las producciones del Grupo Periferia tienen principalmente una función social, ya que busca poner de manifiesto su enfoque en un arte que pueda generar conciencia sobre algunas problemáticas actuales, y así lograr algún tipo de cambio en la sociedad.

También observamos que tanto lo social como lo estético van de la mano en el desarrollo de su obra. La obra y su desarrollo, logran reconciliar lo cotidiano, lo usual, el día a día en lo estético.

³⁵⁵ Palabras escritas por El Grupo Periferia. Extraído su página web, en noviembre de 2014.

Comprendemos también que la interacción con el público es de gran importancia para ellos, porque les permite lograr cierta comunicación e interactuar con las personas, ya sea a través de una palabra, una mirada, o algún tipo de contacto con elementos que son propios de la obra. En este sentido el colectivo logra una nueva creación con el espectador a través de esa interacción.

Respecto a su mirada sobre el arte y lo que comunican las producciones estéticas hoy, plantean lo siguiente:

Si pensamos al artista como un actor social inserto en la comunidad nos surge la necesidad de repensar las relaciones entre arte y política, y abandonar la idea de la caduca autonomía del arte, el arte por el arte, narcisista y escindido, desvinculado del entorno que lo contiene y reclamar nuevos espacios de producción y discusión en los que pudieran confluir diversas tomas de posición ante la realidad, que se caracterizaran por una revisión crítica de la idea de “representación”. Por eso son tan importantes los trabajos que se encaran a la pequeña reconstrucción de memorias locales. En la propia forma de contar historias o representarlas se adivina un esfuerzo por articular otras formas de Ver. En pueblos, como los nuestros, donde los problemas sociales y políticos son inmensos e ineludibles, el sentido de responsabilidad del artista hacia la sociedad no necesita justificación. Así, pues, desde distintas disciplinas artísticas, y parados en nuestra propia experiencia social, nos convoca la idea de trabajar en un arte, que parte de las inquietudes que nos afectan, que nos movilizan y que creemos, pueden ser también la de Otros, a quienes sumamos, para realizar acciones abiertas a la participación, con el único fin de producir una construcción colectiva de sentido. Nos valemos de la intervención urbana, el estencil y el registro fotográfico, para abordar el espacio urbano como lugar de encuentro, de interacción con el público (observador-participante). La obra queda constituida por la propuesta que parte de nosotros, y se va materializando con la interacción del espectador. En palabras, opiniones, gestos, miradas, imágenes, con la única finalidad de hacer participativa una experiencia, que cobra así, sentido colectivo³⁵⁶.

El Grupo Periferia inicia su camino en el 2006 con una sus obras artísticas más emblemáticas:

Marita Castro. Un caso de demanda de justicia.

María del Carmen Castro –Marita- nació el 18 de diciembre de 1983, y en la madrugada del 25 de noviembre del año 2004, falleció a sus 20 años al ser atropellada en la calle San Martín, una de las principales arterias del Mendoza, en el departamento de Las Heras. El conductor se dio a la fuga, el cuerpo sin vida de Marita quedó tendido en la acera y sólo un testigo pudo dar algunos datos, pero no fueron tenidos en cuenta en su momento.

En el libro de Sergio Rosas y el Grupo Periferia, llamado *Grupo Periferia, demanda de justicia: Investigación artística. Intervención social*³⁵⁷, expresan lo siguiente sobre este grave acontecimiento:

Corrieron diversos rumores: que el conductor iba ebrio y que el vehículo pertenecía a una importante empresa, que el vehículo desapareció de la provincia y no pudo ser localizado,

³⁵⁶Palabras escritas por El Grupo Periferia. Extraído su página web, en noviembre de 2014.

³⁵⁷ROSAS, Sergio y otros. *Grupo Periferia, demanda de justicia: Investigación artística. Intervención social*. Mendoza: Zeta Editores, 2010.

que la empresa pagó para ello, que la policía hizo la vista gorda, que si hubo testigos fueron amenazados... Muchas conjeturas, ninguna certeza, salvo la de una brutal muerte sin sentido y un inescrupuloso –ocasional asesino- fugitivo. Y la de una familia que asiste impotente a reclamar justicia. Y reclama, pero su voz es inaudible y se pierde en los laberintos de la burocracia judicial. En su humildad corrobora que la justicia no es para todos, que algunos son menos iguales y que deberán recurrir a otras fuerzas, buscar otros aliados... de lo contrario las puertas están por cerrarse y el caso será archivado sin sentencia que condene al culpable, sin una respuesta que mitigue el dolor de que una joven muerte importe y pase a engrosar las estadísticas de casos sin resolver. La violencia institucionalizada de la indiferencia³⁵⁸.

En la entrevista que le realizamos a Sergio Rosas, expresó lo siguiente: “Marita vivía en el Borbollón, en Las Heras en dónde se tomaba el colectivo para llegar a su trabajo. El colectivo la dejaba ahí, ella se bajaba y caminaba por la orilla. A Marita la embistieron, la agarraron y la tiraron viva a la calle. Mientras llega la ambulancia ella fallece”³⁵⁹.

La idea principal del Grupo Periferia fue realizar una investigación artística con este tema. Ellos indagaron, buscaron e investigaron en su totalidad este caso, para comprometerse con el hecho sucedido, y así poder intervenir en la causa judicial como una manera de dejar de manifiesto la violencia y la inequidad. A partir de ello generaron distintas acciones artísticas como símbolo de demanda de justicia.

Sobre las investigaciones artísticas, Sergio Rosas explica en la entrevista: “Se trata de una investigación artística destinada a articular el arte y la vida. La obra interviene representando, documentando, testificando y señalando el profundo anhelo de justicia social y devela la compleja trama de aquello que se teje en el poder, organiza espacios simbólicos donde las demandas de los que no cuentan, los sectores populares, para actuar contra la marginación, la pobreza y la falta de justicia”³⁶⁰.

El caso de Marita, fue muy duro e intenso para el Grupo Periferia, y es por eso que en principio realizaron su investigación artística a partir de la convivencia con los padres de la víctima, para poder principalmente tratar de reconstruir los hechos, narrar de principio a fin, cuáles eran sus posibles hipótesis de la violencia que había sufrido su hija. Lograron un estrecho vínculo con su familia, ya que a través de las 13 entrevistas que les realizaron a sus padres y a sus hermanos, lograron establecer un vínculo muy afectuoso y respetuoso con ellos, al punto de que la madre de Marita aprendió a escribir para poder comprender lo que decían los expedientes del caso.

³⁵⁸ *Ibidem*, p. 18.

³⁵⁹ Entrevista realizada al artista Sergio Rosas, el 16 de agosto de 2016.

³⁶⁰ Entrevista realizada al artista Sergio Rosas, el 16 de agosto de 2016.

Sergio Rosas explica en la entrevista: “Con Periferia pasamos mucho tiempo junto a la madre, a la familia, fuimos contenerlos, a ayudarlos. Sobre todo este vínculo, generamos el tema de Marita es la mejor flor. Teníamos cierta afinidad, nos veíamos vez en cuando, en principio mucho y con el tiempo cada vez menos”³⁶¹.

El Grupo Periferia también buscó indagar en que difería el relato de los padres respecto al expediente³⁶² legal del caso, entender que decía ese documento, y qué sucedía con los abogados, qué pasaba con los medios de comunicación, para luego y a partir de eso generar proyectos de intervención de la obra artística.

Aclaran en su libro: “Dedicamos un gran tiempo para discutir posibles abordajes. Como instalar el tema en la esfera pública se convirtió en uno de los problemas comunicativos a resolver... El Arte en la calle se convirtió en una prioridad para el grupo. Así pues, el transeúnte común, el vecino, la familia, el político, los medios, la comunidad se convertirían en referentes de nuestro eco...”³⁶³

A través del arte callejero y manifestado a través del estencil, el fileteado porteño³⁶⁴, las estampas, las intervenciones urbanas, y performance, el Grupo Periferia logró darle visibilidad al caso de Marita.

En el caso del estencil: “El Grupo Periferia usó este recurso como medio de difusión... Objetivo de la acción: Instalar el tema en la sociedad, de forma silenciosa y usando la incógnita. La idea es generar curiosidad, que la gente se pregunte ¿Quién es Marita? ¿Por qué la mejor flor?”³⁶⁵.

Más tarde el Grupo Periferia realiza una intervención urbana para hacer un reclamo de justicia y una mayor estratégica de difusión. En el libro explican: “Los elementos utilizados fueron: alambre, rosas y ocho (8) mosaicos de cerámica conformando un mural con la palabra “Justicia”³⁶⁶.

El 25 de septiembre del 2007 el Grupo Periferia realiza una performance en el lugar dónde atropellaron a Marita, previo a esto instalan en forma de mural realizado con mosaicos un

³⁶¹ Entrevista realizada al artista Sergio Rosas, el 16 de agosto de 2016.

³⁶² Expediente N° P 9494/05/06 – Poder Judicial – Mendoza. Argentina.

³⁶³ ROSAS, Sergio y otros. *Grupo Periferia, demanda de justicia: Investigación artística. Intervención social*. Mendoza: Zeta Editores, 2010, p. 20.

³⁶⁴ Fileteado porteño es un estilo artístico de pintar y dibujar popular nacido a principios del siglo XX en la ciudad de Buenos Aires que se caracteriza por líneas que se convierten en espirales, colores fuertes, el uso recurrente de la simetría, efectos tridimensionales mediante sombras y perspectivas, y un uso sobrecargado de la superficie. Su repertorio decorativo incluye principalmente estilizaciones de hojas, animales, cornucopias, flores, banderines, y piedras preciosas. En diciembre de 2015 fue declarado patrimonio cultural inmaterial de la Humanidad por el Comité Intergubernamental para la Salvaguarda de la Unesco.

³⁶⁵ ROSAS, Sergio y otros. *Grupo Periferia, demanda de justicia: Investigación artística. Intervención social*. Mendoza: Zeta Editores, 2010, p. 40.

³⁶⁶ *Ibidem*, p. 41.

retrato de la víctima y algunos textos que informaban quién era Marita y en qué consistía su vida.

Consideramos que este es uno de los temas que plantea Andrea Giunta en su libro *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?*, es decir, al hablar sobre la producción artística cómo es utilizada en para mantener la memoria de determinada víctima. Sabemos que este tema es bastante interpretado por los artistas en estos últimos años.

En palabras de Giunta: “Las demarcaciones que cartografían en la escena pública como formas de señalamiento”³⁶⁷. En este caso, el Grupo Periferia realizó demarcaciones, o mejor dicho marcó ese lugar como hito, lugar de memoria, dando visibilidad al accidente ocurrido a Marita.

Según Giunta: “La memoria ya no es la necesidad de traer el pasado para anticipar el porvenir deseado; es un instrumento presentista que hace surgir el pasado en el presente. El presente es la categoría preponderante desde la que se visita y revisita el pasado, incluso el más reciente”³⁶⁸.

En el libro del Grupo Periferia ponen de manifiesto:

La performance a cargo de Laura López. La cual ingresa portando una capa blanca que hace alusión a Marita reina, idea que surge de una de sus fotos más queridas, en la cual ella está vestida como Reina de la Vendimia. El blanco hace referencia a su color favorito para vestir y en particular a su vestido de 15 años. Invita a los familiares a retirar el lienzo blanco que cubre el mural cerámico, colocando rosas rojas en la capa, flor que aparece misteriosamente en su tumba y en la ermita que sus padres levantaron en su nombre en donde fue encontrado el cuerpo... La idea de la performance: evocar la ausencia-presencia de Marita Castro³⁶⁹.

Para uno de los aniversarios de Marita, el Grupo Periferia coloca fileteados porteños en varios de los estenciles que habían realizado con anterioridad en la vía pública. El libro detalla esta acción: “Como los pequeños murales cerámicos con su rostro estenciliado se habían convertido en una especie de objeto de culto y habían sido cuidados y respetados, añadirles valor estético de raigambre popular se convertía en un signo de sumar: como una nueva y colorida “voz” contra el olvido”³⁷⁰.

Otra de las acciones del Grupo Periferia sobre este proyecto fue la realización de estampas, las cuáles las entregaban en los colectivos para no dejar caer la causa y la necesidad de justicia ante tal hecho. En el libro explican: “Las estampas conservan ese aura, ese poder de la

³⁶⁷ GIUNTA, Andrea. *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* Bs. As. Fundación arteBA, 2014, p. 34.

³⁶⁸ GIUNTA, Andrea. *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* Bs. As. Fundación arteBA, 2014, p. 34.

³⁶⁹ ROSAS, Sergio y otros. *Grupo Periferia, demanda de justicia: Investigación artística. Intervención social*. Mendoza: Zeta Editores, 2010, p. 42, 43.

³⁷⁰ *Ibidem*, p. 44.

emoción religiosa que la cultura popular recupera, justamente donde la cultura erudita la abandona o la desprecia”³⁷¹.

Años más tarde la obra de Grupo Periferia sobre Marita se expone en el MAC (Museo de Arte Contemporáneo) de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, ubicado en Santiago de Chile.

En su libro explican lo siguiente:

En el blanco y pulcro espacio museístico la operación de reproducción de la escena callejera de la intervención se realizó mediante el montaje fotográfico de las acciones teniendo como centro de la gigantografía (fotografía en tamaño real) de la puerta tomada como elemento simbólico del lugar del crimen. Así mismo los mosaicos cerámicos intervenidos con el estencil del rostro de Marita (la víctima), y la palabra JUSTICIA con su rol demandante y su capa de reina como recuerdo de un sueño infantil junto a las rosas rojas pendiendo en el aire conformaban la escena de suburbio testigo de un hecho doloroso³⁷².

En el año 2008 el Grupo Periferia gana un concurso de proyectos en Cusco, Perú, y sus integrantes viajan a exponer la obra de Marita en el Museo Koricancha.

Posteriormente, en diciembre del 2008 el Grupo Periferia participará de la muestra Mujer y Sociedad realizada en el ECA, allí la obra de Marita se expuso a través del nombre “Demanda de Justicia”

Años más tarde, en el 2010, el Grupo Periferia realiza el libro mencionado. en dónde relatan desde el principio su proceso de investigación artística.

Le preguntamos a Sergio Rosas cómo sigue el trabajo del Grupo Periferia respecto al caso de Marita en estos últimos años y respondió lo siguiente:

Desde el accidente de Marita hasta el momento de la publicación del libro se realizaron distintas acciones para recordarla y recordarla. Posteriormente a esto, fue muy complejo seguir ya que desde su familia de, su papá principalmente nos pidió que no querían seguir involucrándose ya que su esposa estaba muy mal respecto al tema, con depresión y desencantada de la vida. El padre de Marita nos pidió de manera muy considerada que tratáramos de no remover mucho el tema, que si nosotros desde Periferia queríamos seguir haciendo acciones, lo hiciéramos pero sin involucrara la madre y a la familia.

Sabemos que en algún momento hubo una reapertura del expediente del caso, pero eso luego eso ha quedado en la nada. Desde Periferia no tenemos acceso a tal expediente, y de alguna forma sentimos que tuvimos que quedarnos a un lado de todo esto.

Con el tiempo tuvimos una nueva posibilidad de hacer algo, ya que la persona que compró el lugar en dónde Marita tuvo el accidente, estaba al tanto del caso de Marita. En este lugar había una ermita en donde siempre se dejaban flores para Marita, y era el espacio en donde nosotros hacíamos las acciones. Era una casa antigua, de adobe. Ahora es un terreno, y cómo los dueños estaban al tanto de todo lo sucedido les ofrecimos mejorar la calidad del lugar mientras ese lugar estuviese sin construir. Le ofrecimos mejorar ese frente y hacer una acción artística. La idea de Periferia era revestir de cerámicos esa fachada con una imagen de Marita. Los nuevos dueños

³⁷¹ *Ibidem*, p. 45.

³⁷² *Ibidem*, p. 58, 59.

aceptan, pero nosotros decidimos no llevarla adelante. Más allá de tener el diseño, y todo preparado para hacerlo, el papá de Marita dijo que era conveniente aquietar todo esto, ya que su esposa había tenido una importante mejoría. De esta manera, nosotros como grupo también decidimos aquietarnos, y comprendimos que no significa que su familia se ha olvidado de Marita, sino que decidieron dejarlo ahí³⁷³.

Es por eso principalmente que hoy el Grupo Periferia ya no sigue realizando acciones sobre este tema.



112. Distintas acciones artísticas del Grupo Periferia sobre el caso de Marita Castro.

Otra de las obras que hemos tomado de Rosas y el Grupo Periferia, denominada *Moebius Peppermint Candy*, fue presentada en el año 2011 en la *IV Muestra de Arte Erótico* organizada en la Sala de Arte Siliotti, de la provincia de Mendoza. Consideramos que esta producción es un interesante punto de partida ya que presenta una temática distintas a las anteriores, con lo cual abre paso para trabajar otros asuntos que comentaremos posteriormente.

Sobre las *Muestras de Arte Erótico* podemos decir que son organizadas por el artista Orlando Siliotti desde el año 2006 en nuestra provincia, y que la temática principal de las mismas es el

³⁷³ Entrevista realizada al artista Sergio Rosas, el 16 de agosto de 2016.

erotismo y la sexualidad. Varios lenguajes se conjugan dentro de estas exposiciones, entre ellos: pintura, escultura, grabado, video instalaciones, performances, teatro, danza, música, fotografía, video, cine, literatura. También se comparte en estos encuentros a través de talleres, charlas y la gastronomía.

Es necesario aclarar que desde nuestra investigación no hemos tomado estas muestras como antecedente por varios motivos. Si bien en su momento se mostraron rupturistas, ya que en Mendoza por el año 2006, nadie se animaba a exponer algo erótico, sus obras no estaban directamente relacionadas con el género. Las primeras exposiciones tuvieron algunas obras con la intención de decir algo más allá de lo erótico y la sexualidad, pero fueron muy pocas. Entre ellos la obra de Sergio Rosas y algunas más, pero las demás producciones, videos o instalaciones, no hacían más que mostrar una mujer desnuda, vaginas o penes, pero no había un planteo más allá de eso. Lo erótico estaba como oculto detrás de una imagen sensual, una mujer desnuda o un hombre desnudo. Temática que no tiene nada que ver con nuestra investigación.

Dejando de lado esto, volvemos a la obra *Moebius Peppermint Candy* de Sergio Rosas y el Grupo Periferia, que es una de las pocas que podemos destacar que rompe con el estatus de la muestra de arte erótico, la cual permite ver más allá de lo que sucede con lo erótico, es decir la receptividad del público que pone de manifiesto cómo nos ubicamos frente al género.

Esta obra estaba compuesta por una imagen homoerótica de un hombre desnudo en tamaño natural. La misma estaba estampada en un plotter y en el borde inferior tenía unos bolsillos transparentes en dónde se colocaron caramelos de menta picante. En total eran tres bolsillos a modo de carameleras que contenían la misma cantidad de caramelos en cada uno.

Al entrevistar a Sergio Rosas nos dijo: “Sin el público, es sólo una imagen que no dice nada, pero crea sentido, el hecho de que la gente participe”³⁷⁴.

Tal como lo expresa Bourriaud: “Invitar así al espectador a desplazarse para constatar un hecho, que sólo existe como obra de arte gracias a esa constatación”³⁷⁵.

Queda claro que en esta obra el objetivo principal estuvo puesto en esa situación de jugar con el sabor y a la vez con la imagen. Rosas invitaba a los espectadores para que participaran en su obra y les decía: “¿Te animas a comer un caramelo picante?”³⁷⁶. A partir de eso, si la respuesta era positiva, se le explicaba al espectador que al sacar un caramelo le iban a tomar una foto para subir a las redes sociales y así socializarla. Si la respuesta era negativa,

³⁷⁴Entrevista realizada al artista Sergio Rosas, el 16 de agosto de 2016.

³⁷⁵ BOURRIAUD, Nicolás. *Estética relacional*. Bs. As.: Adriana Hidalgo Editora, 2008., p. 33.

³⁷⁶ Entrevista realizada al artista Sergio Rosas, el 16 de agosto de 2016.

directamente no podían sacar caramelos. Esto fue de gran importancia para el artista, puntualmente porque buscó enfocar en el espectador, es decir en el interactor, para que él mismo decidiera generar un intercambio con la obra o no.

Según Bourriaud: “Es el horizonte a partir del cual la imagen puede tener un sentido, mostrando un mundo deseado, que el espectador puede entonces discutir, y a partir del cual su propio deseo puede surgir. Este intercambio se resume en un binomio: alguien muestra algo a alguien que se lo devuelve a su manera”³⁷⁷.

La reseña que estuvo colocada al lado de la obra expuesta expresaba lo siguiente:

¿Puede una imagen causar rechazo o invita a degustar el profundo sabor de lo intenso? Relámpago de ideas sobre el cuerpo lleva a examinar el poder pluridireccional de lo erótico. La obra problematiza ciertos aspectos e ideas de nuestro tiempo. Se trata de indagar en la percepción y receptividad del fruidor respecto de la imagen masculina / imagen homoerótica. Se intenta crear sentido a través de la participación del espectador al que se le anticipa que la foto sería expuesta a través de una red social³⁷⁸.

Bourriaud explica sobre la participación del espectador en la obra: “El espectador oscila entonces entre el estatuto de consumidor pasivo y el de testigo, socio, cliente, invitado, coproductor, protagonista. Atención entonces: se sabe que las actitudes se convierten en formas, debemos darnos cuenta de que las formas inducen modelos de relaciones sociales”³⁷⁹.

Entendemos que esta obra resultó bastante compleja para el espectador, ya que según los datos que aportan Sergio Rosas y el Grupo Periferia, se conoce que a la exposición asistieron aproximadamente 150 personas, y sólo 118 accedieron a sacar un caramelo con la condición de tomarse una foto junto a esta obra. La mayoría fueron mujeres, las cuales sumaron 73 en total, y sólo 45 hombres permitieron que se les tomaran la fotografía.

Esto es difícil de comprender, ya que no había allí un hombre de carne y huesos en dónde uno tenía que sacar un caramelo de su sexo, sino que simplemente había una imagen de un hombre desnudo. A pesar de eso, hubo gente que no se quiso sacar caramelos, otros que no quisieron que se les sacara una fotografía, y otros que sólo sacaban caramelos de los bolsillos de los costados, no del que estaba en el medio.

En la entrevista que realizamos a Sergio Rosas, nos cuenta:

Hubo algunos espectadores que por estar en una muestra erótica, que se supone que uno tiene una apertura mental hacia la temática, máximo aceptaban sacar un caramelo desde las orillas, para que la foto fuera tomada de costado. Como que aceptaban sacar, pero de la caramelera del costado, en forma alejada. Tal vez esto lo podríamos leer como: saco el

³⁷⁷ BOURRIAUD, Nicolás. *Estética relacional*. Bs. As.: Adriana Hidalgo Editora, 2008., p. 24.

³⁷⁸ Reseña tomada en agosto de 2016, del catálogo de la obra de Sergio Rosas y Grupo Periferia

³⁷⁹ BOURRIAUD, Nicolás. *Estética relacional*. Bs. As.: Adriana Hidalgo Editora, 2008., p. 70.

caramelo pero no le toco el miembro. También estaban los que se burlaban en el buen sentido, esos que decían: ¡Que me importa de dónde saco el caramelo, miren como me lo como! Justamente la obra se llamaba *Moebius Peppermint Candy*, es decir caramelo picante, ese sabor intenso y profundo. La gente lo asociaba con otra cosa, con el órgano sexual masculino, y eso los movilizaba y probablemente les modificaba alguna que otra estructura, o algún formato cultural de esos que uno tiene implantado y te desestabilizan. Entonces muchas personas no querían sacarse la foto³⁸⁰.

Es decir que la idea fue exponer esta imagen bastante provocadora de un hombre desnudo, y observar como incide en el espectador. Esta obra habla del nivel de aceptación del cuerpo, y sobre todo del cuerpo masculino. Es como una cuestión didáctica o pedagógica para observar como una imagen de hombre puede molestar tanto a un hombre o a una mujer. Aunque distinto será el caso con esta obra ya que las mujeres no hicieron más que sonreír y se prestaron con cierta comodidad a esta situación.

Al observar toda esta situación, es decir estar en una muestra dónde la temática es lo erótico, comprendemos que habían espectadores que sí se animaba a sacar caramelos, por el simple hecho de estar en una muestra de estas condiciones, sin embargo muchos de ellos sacaron de los bolsillos de los costados. La mayoría de los hombres no querían sacarse una fotografía frente a un hombre, tal vez por timidez o quizás por el hecho de quedar vinculados a una cuestión homosexual, o también por el tema de sociabilizar la fotografía y saber que luego la verán cierta cantidad de personas. Las mujeres no tuvieron problema en sacar caramelos del bolsillo central, fueron los hombres quiénes sintieron cierta incomodidad. Si los hombres estaban acompañados, sacaban caramelos de a dos. Si estaban solos no sacaban o sacaban de los costados.

Sergio Rosas explica en la entrevista:

Sacar un caramelo de la caralmelera del medio era tomado como algo raro. Era algo así como: o salgo en la foto de costado o directamente no salgo. Era ver esa situación, era cuestionar, interpelar al otro y ponerlo en situación para desestabilizar sus estructuras, con simplemente un caramelo; y es el mismo caramelo que está en esta bolsa, que el que está aquella, o en esta otra. Pero tu estructura mental te permite llegar hasta ahí o hasta acá. Esta obra tiene que ver con lo social, con la posibilidad de hacernos ver y vivir las situaciones del momento³⁸¹.

Consideramos que esta obra de arte fue un tipo de encuesta o cuestionamiento de la situación, y esto lo observamos en las fotografías tomadas por Rosas y el Grupo Periferia, que reflejan las actitudes de las personas que participaron, y principalmente en los bolsillos de los

³⁸⁰ Entrevista realizada al artista Sergio Rosas, el 16 de agosto de 2016.

³⁸¹ Entrevista realizada al artista Sergio Rosas, el 16 de agosto de 2016.

costados que se vaciaron más que el del medio, seguramente por el miedo de sacar los caramelos que están bajo en una imagen del sexo desnudo de un varón.



113. Grupo Periferia, *Moebius Pepermint Candy*, 2006.

También observamos que la propuesta puntual de esta obra estaba vinculada directamente al arte relacional y a la socialización del arte, conceptos que destacamos anteriormente. Al permitirles sacar un caramelo a los espectadores, a cambio de posar para una foto, se comprende que la obra se completa con el espectador. Sin él y sin la foto la obra no lograba un cierre y su total comprensión.

En la entrevista, Sergio Rosas afirma:

Respecto a esta obra considero que la gente que realmente comprendía que iba a una muestra de arte erótico, pudo disfrutarla, pasarla bien, reírse, observar la ironía con una gran apertura mental, le permitió participar con los caramelos y las fotografías. La gente que fue a ver desde lejos, o con la intención de ser moderno por el simple hecho de estar ahí, seguro que les resultó raro e incómodo. Probablemente a estas personas les fue difícil participar y directamente dijeron que no querían hacerlo. Y eso es justamente lo que quise

hacer: cuestionar la mentalidad del mendocino que en algunas cosas se cree de gran ciudad, y para otras cosas se manifiesta como un pueblerino conservador. El arte sirve para eso para desestabilizar al espectador que pretende ser plural, abierto, vivir su sexualidad sin dogmas y frente a este tipo de obras (representada) intimida o perturba. La imagen homoerótica desestabiliza al macho, blanco, mendocino³⁸².

Otro de las producciones destacadas del Grupo Periferia fue el Proyecto *Chica Carrilche*, realizado en el año 2012, el cual también se plantea desde la investigación artística.

La investigación se inicia a partir de una alumna de la Tecnicatura Superior en Arte y Artesanía de la Escuela Normal Tomás Godoy Cruz de Mendoza. Jorgelina Salinas fue alumna de esta institución en la cual se plantea una problemática respecto a su identidad. Pese que por aquellos años el país, nuestra provincia y este tipo de instituciones se enfrentaban a nuevas realidades como la Ley de Género³⁸³ o la posibilidad del Matrimonio igualitario³⁸⁴, aun existían personas conservadoras que les costó adecuarse al tiempo en el que vivían.

Dentro de la institución sabemos que entre los alumnos no hubo problema de aceptar a Jorgelina, el inconveniente estuvo en un principio en que algunos docentes, se enfrentaban a tomar asistencia y no sabían cómo llamar a Jorgelina, ya que en las listas de asistencia decía “Jorge” en vez de Jorgelina. A su vez la mayoría le decía Jorgelina.

Fue así que los docentes más progresistas de esta institución, aquellos que tenían una visión más amplia del mundo, que la de los conservadores que se incomodan con estas pequeñas cosas, decidieron realizar reuniones y charlas para hablar sobre el tema de la identidad de género, y puntualmente sobre Jorgelina. Los docentes conservadores argumentaban sobre el problema que tendrían al emitir el título de egreso de la institución, ya que su documento de identidad decía Jorge. Por otro lado, los demás profesores diferían con esa postura y explicaban que es un tema de identidad de la persona, si ella era Jorgelina, por más que el documento dijera otra cosa, para ellos también sería Jorgelina.

En esa época la existía la Ley de Identidad de Género, con lo cual no fue complejo que estos docentes pudieran ponerse de acuerdo con aquellos que no lo estaban. Luego de que pudieron

³⁸² Entrevista realizada al artista Sergio Rosas, el 16 de agosto de 2016.

³⁸³ La Ley de Identidad de Género de Argentina, que lleva el número 26.743, permite que las personas trans (travestis, transexuales y transgéneros) sean inscritas en sus documentos personales con el nombre y el género de elección, además ordena que todos los tratamientos médicos de adecuación a la expresión de género sean incluidos en el Programa Médico Obligatorio, lo que garantiza una cobertura de las prácticas en todo el sistema de salud, tanto público como privado. Sancionada el 9 de mayo de 2012. ²

³⁸⁴ La Ley de Matrimonio Igualitario de Argentina, lleva el número 26.618 y Decreto 1054/10. Se modifican varios aspectos del instituto del Matrimonio Civil en la República Argentina reemplazando los términos “hombre y mujer” por “contrayentes” y sus demás actuaciones. Apellido de los hijos matrimoniales de cónyuges del mismo sexo. Bienes gananciales. Artículo de no discriminación o restricción del ordenamiento jurídico argentino, respecto a los Derechos y Obligaciones del Matrimonio entre dos personas de igual sexo.

conocer ciertas leyes que tanto Jorgelina, sus compañeros y la mayoría de los docentes ya conocían, todos lograron ponerse de acuerdo y para todos después fue Jorgelina.

En principio no fue una lucha, fue algo nuevo que nos tocó enfrentar a todos y que históricamente sabemos que son lugares lamentablemente asignados. En el caso de Jorgelina, al tomar la decisión de estudiar en una institución, sin haber cambiado su documento aún, provocó por parte de las personas más conservadoras cierto desconcierto y también agitación. Lo bueno es que eso se aquietó rápidamente, ya que existían ciertas leyes que la amparaban y el Instituto Nacional contra la Discriminación la Xenofobia y el Racismo (INADI), en nuestro país estaba en total coincidencia con este tipo de acciones.

Fue este debate, que un año después lleva al Grupo Periferia a hacer algo al respecto sobre este tema y dar visibilidad a las minorías sexuales a través del Proyecto Chica Carrilche. La obra se inició como es de costumbre en el Grupo Periferia a través de la investigación artística. Comenzaron a indagar y encontraron cierta información sobre el argot³⁸⁵ carrilche.

Es necesario explicar que así como en Argentina existe el lunfardo³⁸⁶, también existe el argot carrilche. Ambas son una manera de comunicarse entre pares sobre algo que sólo entienden algunos, y los otros no lo comprenden.

Según Malva, quién construye y aplica un orden gramatical al argot carrilche expresa lo siguiente sobre el argot carrilche:

Es mi propósito reseñar un vocabulario ideado y utilizado por los diferentes sexuales, en los años en los que comienza mi relación con esta minoría. Esto es a partir de 1944. Con el correr del tiempo, y como dato importante a resaltar, este novedoso argot carrilche amplió su base de palabras mediante la incorporación de vocablos originados preferentemente en el mundo carcelario, movilizado lingüísticamente desde mucho tiempo antes por su propia jerga, cuya creación debería ser del conocimiento y uso de todo integrante del hampa. De ahí, entonces, que nuestro argot se nutrió de vocablos venidos de esa fuente, y de alguna manera señalaban situaciones comprometedoras para nuestras personas. Es así como los vocablos “ortiba”, “alcaucil” o “buchón” nos indicaban la presencia de un individuo dispuesto a delatar nuestra condición. Vale decir, el clásico soplón. A la vez, “cobani”, “tombo”, “yuta” o “taquero” señalaban al integrante policial³⁸⁷.

³⁸⁵ Modalidad lingüística especial de un determinado grupo social o profesional que sus hablantes solo usan en con los miembros de ese grupo.

³⁸⁶ El lunfardo es una jerga originada y desarrollada en la ciudad de Buenos Aires y sus alrededores; también otras ciudades como Rosario (Santa Fe) y Montevideo (Uruguay). Es un habla popular argentina compuesta de palabras y expresiones que no están registradas en los diccionarios castellanos corrientes. Con el tiempo los lunfardismos se convierten en propios del habla subestándar popular y que de ninguna manera los cultismos y otros términos elevados pueden incluirse en esa categoría.

³⁸⁷ MALVA, *Argot carrilche*. Bs.As.: El Teje. Periódico Travesti Latinoamericano, Nov. 2009. http://www.rojas.uba.ar/img/libros/el-teje/teje_05.pdf el 10/05/17 (en línea) consultado el día 02/06/14.

El caso del argot carrilche, se comienza a implementar dentro de la comunidad travesti. Sus inicios se dan en el año 1944, en barrio de Villa Devoto de la Ciudad de Buenos Aires, puntualmente en la cárcel de Villa Devoto.

Explica Malva: “Es indudable que el lenguaje carrilche se nutrió de gran manera de la jerga carcelaria, motivado por el hecho de que a partir del año 1947 las maricas se convirtieron en huéspedes asiduas de la cárcel de Villa Devoto, en calidad de contraventoras de índole sexual”³⁸⁸.

Este argot también resultó de gran ayuda en la época del Proceso de Reorganización Nacional, denominado así a la dictadura cívico-militar que vivió la Argentina desde el 24 de marzo de 1976. El *Proceso* se caracterizó por el terrorismo de Estado, la constante violación de los derechos humanos, la desaparición y muerte de miles de personas, la apropiación sistemática de recién nacidos y otros crímenes de lesa humanidad. En este período de persecución, lo que hacían las travestis era pasarse información entre unas y otras a través de este lenguaje específico. Con el tiempo esto se fue constituyendo en este argot denominado carrilche.

En palabras de Malva:

No puedo dejar de mencionar la participación en esta innovación idiomática de las hermanas “Arvejas” (Florian y Orquídea). Se las llamaba de este modo por su enorme estatura y el gran parecido físico. Estos dos hermanos transformistas animaban con sus bailes y canciones picarescas las galas nocturnas de los piringundines de la vieja Recova de Leandro N. Alem. Y fueron estos dos maricones, precisamente, los inventores de palabras y de frases que bien sirvieron para expresar ideas o para alertar a las mariquitas desprevenidas que deambulaban por el bajo en busca del candidato³⁸⁹. (Ver Anexo)

El Grupo Periferia primero tuvo que entender esta realidad, como se va gestando, como se configura y cuál es la problemática de las travestis en la comunidad. Según Sergio Rosas agrega sobre el argot: “Además hay algo a tener en cuenta y es que existen carrilches locales, por ejemplo en Mendoza, se utilizan una serie de palabras que no son las mismas que se utilizaron en Buenos Aires”³⁹⁰.

A partir de esto comienzan a dar forma a su proyecto que se denominó Chica Carrilche, para trabajar toda la problemática especificada anteriormente ante el caso de Jorgelina Salinas.

Al preguntarle a Sergio Rosas por dónde pasaba la hipótesis o el problema plástico, nos explicó lo siguiente: “¿Existe una verdadera aceptación por parte de la sociedad de esta otredad? ¿O son luchas que todavía no están del todo discernidas o resueltas? Lo que

³⁸⁸ *Ibidem*, cita anterior.

³⁸⁹ *Ibidem*, cita anterior.

³⁹⁰ Entrevista realizada al artista Sergio Rosas, el 16 de agosto de 2016.

buscamos fue concientizar a la gente y ver cuál era esa realidad, es por eso recurrimos al sistema de encuestas, y esa fue nuestra primera acción de este proyecto”³⁹¹.

El proyecto total de *Chica Carrilche* se da en cuatro etapas. La primera etapa fue una acción realizada se llevó a cabo en el mes de noviembre del año 2012, en la VI Muestra de Arte Erótico realizada en el espacio de la Nave Cultural de la Municipalidad de Mendoza. Se realizó una acción en la cual se le entregaba al interactor un pin con la imagen de la *Chica Carrilche* a cambio de llenar una encuesta. Para esto se realizaron gran cantidad de pines y se confeccionaron unos tarjetones para la encuesta. En la parte frontal la imagen de Jorgelina, a quién denominaron para este proyecto la *Chica Carrilche*. Al dorso del tarjetón colocaron la encuesta a través de una serie de preguntas para saber por ejemplo cuanto sabía la gente sobre este tema, si lo aceptaban o no, comprender sus prejuicios y cómo observaban la situación. Estas encuestas eran anónimas y se entregaban al público presente en la exposición a cambio de un pin de regalo, para que las llenaran y las depositaran en una urna transparente.



114. Grupo Periferia, *Chica Carrilche*, 2012. Los invitados llenando las encuestas.

Mientras se realizaba esta acción, detrás de la urna, sobre un gran panel se proyectaba un video multimedial que por un lado mostraba el tema del argot carrilche con varias de sus palabras y sus significados. Y por otro la imagen de la *Chica Carrilche*, y alrededor de su perfil se colocaban los tarjetones que se sacaban de la urna. Es decir que a medida que esas encuestas se llenaban y se iban depositando, al rebalsar la urna, se sacaban y se colocaban del lado frontal para cubrir ese perímetro en el cual estaba proyectada la *Chica Carrilche*. Se generaba como un gran mosaico de pequeñas Carrilches una al lado de la otra, cubriendo todo el fondo alrededor de la proyección de la *Chica Carrilche* en tamaño natural.

³⁹¹ Entrevista realizada al artista Sergio Rosas, el 16 de agosto de 2016.



115. Grupo Periferia, *Chica Carrilche*, 2012. Proyección del argot Carrilche, y mosaico sobre silueta.

En palabras del Grupo Periferia: “Proyecto Chica Carrilche se plantea como investigación artística. Intenta dar visibilidad a las minorías sexuales a través del carrilche, valiéndonos de encuestas, performance, video proyección, y fotografías expuestas en las redes sociales. Es una práctica en la que utiliza ciertos métodos de la sociología para examinar las relaciones entre arte-sociedad, promoviendo un espacio de encuentro y convivencia”³⁹².

La segunda etapa la realizaron en el mes de febrero del año 2013, y constó de la lectura de encuestas a través de los sociólogos invitados, para luego realizar la sistematización y el procesamiento de datos. Entre los sociólogos se encontraban Néstor Coria, Natalia Guzmán y Julia Katz.

La tercera etapa se realizó en el mes de marzo del 2013, dentro del *Festival Bateflai* que se realizó también en el espacio de la Nave Cultural de Mendoza, órgano de la Municipalidad de la Ciudad de Mendoza. La acción se desarrolló a través varias acciones a la vez.

Por un lado, en el interior del espacio de la Nave Cultural, se realizó una instalación en donde colgaban en forma de lluvia todos los tarjetones, es decir las encuestas que se habían realizado con anterioridad. De esa manera la gente circular alrededor de ellos y podían acercarse y leerlas. En este espacio también se podían conocer los resultados encontrados de las encuestas que estudiaron los sociólogos. Estos datos se proyectaban en un panel a través de gráficos y otros datos. De esta forma se podía comprender cuantas personas habían dicho tal y cual cosa.

³⁹²<https://www.sergioeduardorosas.com/arte-relacional>



116. Flyer de invitación para la performance de Grupo Periferia, *Carrilche*, 2012.

Otra de las acciones que se llevaron a cabo, fue en la entrada del espacio de la Nave Cultura. El Grupo Periferia coordinado por Sergio Rosas planteó activar este tema para visibilizar la problemática y así educar y enseñar desde el arte.

Se realizó un fotomontaje de la Chica Carrilche, es decir se confeccionó una fotografía en tamaño natural de Jorgelina, luego con su rostro calado por el cual la gente podía colocar su cara en ese agujero y tomarse una fotografía con el cuerpo de ella. La idea era ponerse en lugar de la travesti y sacarse una foto para demostrar empatía de alguna forma.

Según Sergio Rosas: “Puntualmente se le preguntaba a la gente si se quería ponerse en el lugar del otro. Había gente que decía que no, que no querían posar, otros que sí, y sin ningún problema se ponían en el lugar de la Chica Carrilche”³⁹³.

En palabras de Rodrigo Barroso, uno de los integrantes de Grupo Periferia: “Nosotros estábamos realizando la acción de la fotografía de rostro de Carrilche en el exterior de la Nave Cultural, junto a otros de nuestros compañeros que entregaban los pines a cambio de tomarse la foto. Todo eso lo hicimos en la entrada del festival, en el mismo día y a la misma hora adentro del espacio estaba la instalación de la cortina de tarjetones, y junto a todo esto se proyectaba la lectura de las encuestas y los gráficos. Lo interesante es que todo sucedía a la misma vez”³⁹⁴.

³⁹³ Entrevista realizada al artista Sergio Rosas, el 16 de agosto de 2016.

³⁹⁴ Entrevista realizada al artista Rodrigo Barroso, el 23 de noviembre de 2015.



117. Grupo Periferia, *Chica Carrilche*, 2012. Lluvia de encuestas y gigantografía.

En la cuarta etapa del proyecto *Chica Carrilche*, lo que realizó el Grupo Periferia fue repetir el fotomontaje de la *Chica Carrilche*, es decir la gigantografía con el hueco para colocar el rostro a cambio de la obtención de un pin, en distintos lugares de Mendoza, como por ejemplo la Plaza Independencia, la Plaza San Martín, la Peatonal (km 0 de la ciudad de Mendoza) y finalizaba en el Espacio Julio Le Parc en dónde Jorgelina se encontraba presentando una muestra individual. Todas estas acciones se realizaron durante tres días en el mes de abril del año 2013, que fue lo que duró la exposición de Jorgelina denominada “*Conciencia Trans*”. No hay que dejar de tener en cuenta que a Jorgelina Salinas es artista plástica, formada en el terciario nombrado anteriormente. Ella siempre estuvo interesada en lo social y la vinculación con el arte, y no sólo lo manifestó a través del arte visual sino también en otras prácticas como por ejemplo en la radio.



118. Flyer de difusión de la acción de Grupo Periferia, en la exposición *Conciencia Trans* de Jorgelina Salinas.

En palabras de Sergio Rosas: “Esta acción culminó en una muestra en la que Jorgelina presenta su obra en forma individual, y con motivo de eso el Grupo Periferia decide acompañarla a través de ésta intervención. Volvimos a la propuesta de ponerse en el lugar del otro, en socializar, en informar, en sacar de ese lugar a la gente y poder ponerla en otro distinto”³⁹⁵.

Podemos ver que en todas estas instancias se encontraba el pin con la imagen de la Chica Carrilche. Cuando contestaban la encuesta se entregaba el pin, también cuando se tomaban la fotografía poniéndose en el lugar de ella. Esta es una manera de hacer arte relacional, que según Bourriaud la presencia del factor relacional en la práctica artística responde a una imperiosa necesidad de animar la recuperación y reconstrucción de los lazos sociales a través del arte en el seno de nuestra actual sociedad, una sociedad de sujetos escindidos, aislados y reducidos a la condición de meros consumidores pasivos.

Son nuevas formas de sociabilización del arte que promueven este intercambio en dónde se construye la obra. Al llenar las encuestas y llevarte un pin se produce ese feedback con el espectador que es dónde se completa la obra. Queda de manifiesto en esto, lo mismo que propone Bourriaud: proponer discursos teóricos nuevos en tanto el escenario ha sido modificado tan radicalmente que se requieren otras categorías para pensar las prácticas artísticas.

También podemos observar que en el proyecto de la Chica Carrilche, no todas las mujeres se prestaron con comodidad a participar. Distinto a lo que sucedió con las espectadoras de la obra de Sergio, “*Moebius Peppermint Candy*”, en la cual se mostraron más distendidas y participativas.

3.2.7. Colectivo Aberrosexuales/Guarras. Ferias de Arte Queer

Otro de los antecedentes de nuestra provincia que dejó un gran rastro, fue la propuesta que generó el *Colectivo Aberrosexuales* a través de sus “Ferias de Arte Queer”. Con el tiempo este Colectivo pasó a denominarse *Guarras*.

Antes de comenzar a detallar sobre las propuestas artísticas de este colectivo, nos gustaría dejar repasar algunos conceptos claves para comprender el arte *queer*. Es por eso que

³⁹⁵ Entrevista realizada al artista Sergio Rosas, el 16 de agosto de 2016.

tomamos en este apartado varios conceptos de Judith Butler a través de su libro *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*³⁹⁶.

Por un lado, no hay que dejar de tener en cuenta que la teoría *queer*, nace al calor del movimiento del mismo nombre, corriente social que se opone a las etiquetas preestablecidas y que aboga por la libertad a la hora de ser, de estar en el mundo, de relacionarse con los demás. En palabras de Peggy Phelan: “A principios de los años noventa, la teoría *queer* emergió como una de las disciplinas del pensamiento contemporáneo más innovadoras y estimulantes”³⁹⁷.

El movimiento *queer* no se detiene en la crítica de la construcción de las identidades sexuales, sino que amplía su radio de acción a entramados sociales de nuevos supuestos como la etnicidad, la religión, la ecología, y en general, los grupos marginados por el capitalismo globalizado de fines del siglo XX.

Afirma Judith Butler: “La intención de *El género en disputa* era descubrir las formas en las que el hecho mismo de plantearse qué es posible en la vida con género queda relegado por ciertas presuposiciones habituales y violentas. El texto también pretendía destruir todos los intentos de elaborar un discurso de verdad para deslegitimar las prácticas de género y sexuales minoritarias”³⁹⁸.

Comprendemos que la teoría *queer* rechaza la clasificación de los individuos en categorías universales como "hombre" o "mujer", "homosexual", "heterosexual", sosteniendo que éstas esconden un número enorme de variaciones culturales, ninguna de las cuales sería más fundamental o natural que las otras.

En palabras de Judith Butler:

Con todo, reconozco que practicar la subversión del género no implica necesariamente nada acerca de la sexualidad y la práctica sexual. El género puede volverse ambiguo sin cambiar ni reorientar en absoluto la sexualidad normativa. A veces la ambigüedad de género interviene precisamente reprimir o desviar la práctica sexual no normativa para, de esa forma, conserva intacta la sexualidad normativa. En consecuencia, no se puede establecer ninguna corrección, por ejemplo, entre el travestismo o el transgénero y la práctica sexual, y la distribución de las inclinaciones heterosexual, bisexual y homosexual no puede determinarse de manera previsible a partir de los movimientos de simulación de un género ambiguo o distinto³⁹⁹.

³⁹⁶ BUTLER, Judith. *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*. España, Ediciones Paidós Ibérica, 2007.

³⁹⁷ Phelan pag 43

³⁹⁸ BUTLER, Judith. *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*. España, Ediciones Paidós Ibérica, 2007, p.8.

³⁹⁹ *Ibidem*, p. 16.

El movimiento *queer*, al instalarse como una propuesta contracultural y ubicarse en el citado paradigma de la deconstrucción antiesencialista, interpela las categorías identitarias puras de la teoría tradicional que se constituyen en un obstáculo para la transformación social en el mediano y largo plazo. Butler agrega: “Esta cuestión se ha agravado a medida que hemos ido reflexionando sobre varias formas nuevas de pensar en un género que han surgido a la luz del transgénero y la transexualidad, la paternidad y la maternidad lésbicas y gays, y las nuevas identidades lésbicas masculina y femenina”⁴⁰⁰.

Respecto a la manifestación del arte *queer* dentro del arte contemporáneo, Andrea Giunta manifiesta lo siguiente: “Aunque las perspectivas elaboradas desde el feminismo, desde los estudios de género y, más recientemente, desde lo que en la academia norteamericana se ha denominado teoría *queer* han modificado parámetros, las formas de representación no han cambiado significativamente en las exhibiciones de arte contemporáneo... Lo que el mundo del arte sostiene es que si las obras son buenas serán valoradas sin importar si el artista es hombre o mujer”⁴⁰¹.

Luego de estas aclaraciones comenzaremos a relatar la experiencia artística del colectivo artístico *Aberrosexuales*⁴⁰², surgió en el año 2010 en la provincia de San Juan, en Argentina, y realizó distintas acciones hasta el año 2013. Inicialmente estuvo conformado por Ika (Gabriela Fonseca Ripoll), Leonardo Sánchez y Jonathan Romero. En el caso de Jonathan y Leonardo, ambos en ese momento estudiaban artes visuales. Ika estudio publicidad, fotografía y con el tiempo se dedicó a la escritura. Este colectivo dió inicio a las Ferias de Arte *Queer* realizadas en la provincia de San Juan y Mendoza. Con el tiempo se sumarán otros integrantes, luego algunos se irán, y el Colectivo comenzará a llamarse *Guarras*.

El comienzo de *Aberrosexuales* comienza con la coincidencia del encuentro de Ika, Leo, Jhonatan para exponer sus obras en una Feria de Arte, cada uno por separado, expusieron sus obras en un espacio de arte sanjuanino denominado *La Mandorla*. Lo único que tuvieron en

⁴⁰⁰ BUTLER, Judith. *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*. España, Ediciones Paidós Ibérica, 2007, p.13.

⁴⁰¹ GIUNTA, Andrea. *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* Bs. As. Fundación arteBA, 2014, p. 82.

⁴⁰² El término *aberrosexual* es un neologismo proveniente del latín "*aberratio*", error, y "*sexualis*", relativo al sexo. Es una palabra creada en el siglo XXI para referirse globalmente al comportamiento parafilico, es decir a aquella conducta considerado como perversión sexual en el que la fuente predominante de placer no se encuentra en la cópula, sino en alguna otra actividad socialmente considerada inmoral. El término *aberrosexual* es considerado peyorativo por los impulsores del lobby homosexual o lobby gay, es decir aquellos grupos homosexuales. Remite a todo individuo que sufre algún tipo de adicción o trastorno psicológico que le provoca un comportamiento sexual biológicamente incorrecto. Dicho comportamiento puede ser clasificado como homosexualismo, masoquismo, sadismo, exhibicionismo, voyeurismo, zoofilia, coprofilia, necrofilia, y fetichismo, entre otros.

común es la habitación de este espacio en el que les tocó exponer y la cantidad de puntos en común que tenían sobre el arte y las temáticas no abordadas en las manifestaciones artísticas. En una entrevista que le realizamos a Ika nos contó lo siguiente: “Creo que en un momento, los tres coincidimos en ese formato de feria. Es decir gente que va a ver arte, va a adquirirlo, artistas mostrando sus producciones a un precio accesible. El formato nos encantó, y decidimos orientarlo a lo sexual”⁴⁰³.

Es allí cuando tratan de unir sus intereses, deciden formar el colectivo *Aberrosexuales* y organizar la primera Feria de Arte *Queer*. En principio deciden hacerlos con sus propias producciones e invitando a artistas amigos que seguramente iban a querer participar. También dejaron la convocatoria abierta para que se sumara gente que no conocían y que probablemente también tenían obra sobre esta temática. Podemos decir que en el año 2010, el colectivo *Aberrosexuales* queda conformado oficialmente por Ika, Jonathan y Leonardo.

En palabras de los mismos *Aberrosexuales*: “El colectivo nació como un espacio para generar y regenerar discursos con respecto a la temática queer. Esto se logró a través de las disciplinas en que se especializaba cada miembro del colectivo, haciendo de la producción artística un medio de intercambio cultural y de militancia accesible a un público amplio y no interiorizado en la teoría y las prácticas *queer*”⁴⁰⁴.

A finales del año 2010, en el mes de diciembre, en la provincia de San Juan, este colectivo realiza la “Primera Feria de Arte *Queer*”, y deciden sumar a una nueva integrante al colectivo, Clara Barud, estudiante de teatro de la provincia de Mendoza. Ella colaboró desde nuestra provincia generando el vínculo para poder llevar artistas mendocinos a esta primera feria.

Sobre esta feria, *Aberrosexuales* considera lo siguiente: “La Primera Feria de Arte *Queer* tuvo como objetivo primordial cuestionar los binomios varón-mujer, femenino-masculino, heterosexual-homosexual, jugando con los géneros, los sexos y las sexualidades, a partir de la creación de obras artísticas. En esta Feria participaron artistas de San Juan y de Mendoza de diferentes disciplinas, como las artes visuales, el teatro y la música”⁴⁰⁵. Podemos decir que esta primera edición realizada en la provincia de San Juan, fue como un experimento, que por cierto resultó exitoso, ya que participaron varios artistas visuales de San Juan, y además se sumaron otros artistas de Mendoza. Aunque en principio estuvieron

⁴⁰³ Entrevista realizada al Ika Fonseca, el 10 de marzo de 2017.

⁴⁰⁴ Palabras escritas por *Aberrosexuales*. Extraído su página web, en diciembre de 2014. <http://aberrosexuales.blogspot.com.ar/> (en línea)

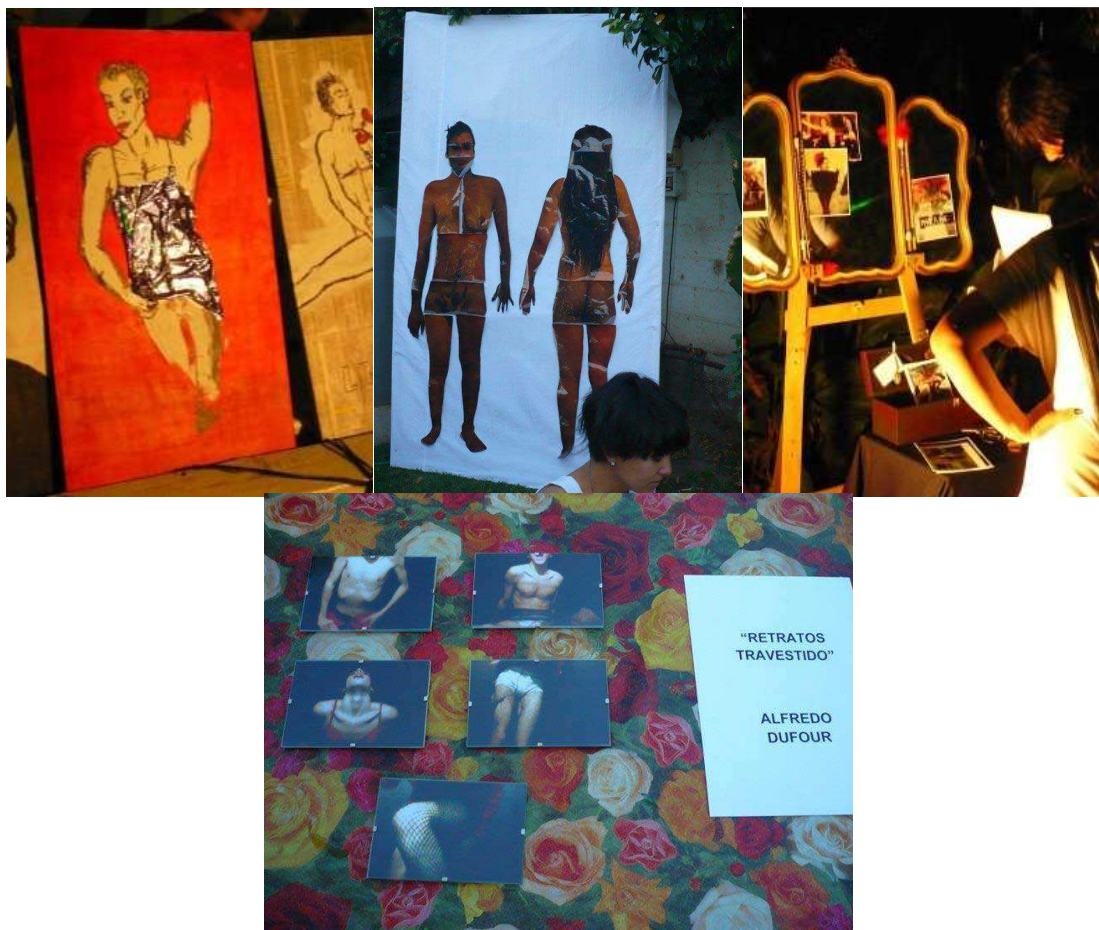
⁴⁰⁵ Palabras escritas por *Aberrosexuales*. Extraído su página web, en diciembre de 2014. <http://aberrosexuales.blogspot.com.ar/> (en línea)

más relacionados al teatro y a la música, también se presentaron algunos artistas visuales de nuestra provincia.

En palabras de Ika: “En ese momento habían artistas que ya tenían obra sobre este temática y no encontraban un lugar dónde mostrarla. También nos dimos cuenta que hubieron *otres* artistas que realizaron obra a partir de la convocatoria”⁴⁰⁶.

Según Ika los lineamientos para los artistas participantes eran los siguientes:

En cuanto a lo técnico planteábamos ciertas dimensiones, o si era un archivo virtual tenía que tener cierto peso. En cuanto a lo ideológico la propuesta tenía que provenir de una lectura previa de la teoría *queer* o de sexualidades que no fueran las heterosexual o la hegemónica. Es decir, que se plantearan a nivel discursivo otras prácticas y otras performatividades, ya sean de *les* artistas, o que *les* artistas mostraran su contexto inmediato o que investigaran para producir una obra que tratara la temática de una sexualidad distinta a la hegemónica, es decir, que saliera de ese margen⁴⁰⁷.



119. Obras presentadas en la Primera Feria de Arte Queer, en la provincia de San Juan, 2010.

⁴⁰⁶ Entrevista realizada al Ika Fonseca, el 10 de marzo de 2017.

⁴⁰⁷ Entrevista realizada al Ika Fonseca, el 10 de marzo de 2017.

Luego de esta primera feria, los sanjuaninos quedaron bastante satisfechos y esperando la segunda feria. Pero es el momento en que *Aberrosexuales*, decide trasladar la feria a Mendoza y comenzar a hacerla en nuestra provincia.

En palabras del colectivo *Aberrosexuales*: “La Feria de Arte *Queer* es una plataforma transdisciplinaria de producción artística en torno a la teoría queer, que surge en el momento local con el objetivo de disparar cuestionamientos con respecto a los mecanismos de formación de identidades binarias, estáticas y normativas, a fin de deconstruir el sistema heteropatriarcal y monogámico”.⁴⁰⁸

Posteriormente en el año 2011, realizaron la “Segunda Feria de Arte *Queer*”, aunque en este caso cómo mencionamos antes, se trasladaron a la provincia de Mendoza. La feria se realizó en la Sala Ana Frank del Centro Cultural Israelita, espacio que en principio se los iban a prestar pero luego tuvieron que alquilarlo. Fue el único espacio que contaba con las dimensiones para realizar todas las actividades de la feria.

No hay que olvidar que este colectivo fue autogestionado desde sus inicios, y fueron pocas las colaboraciones que recibieron en los proyectos culturales que realizaron. Aunque en esta segunda feria tuvieron el apoyo del INADI (Instituto Nacional contra la Discriminación la Xenofobia y el Racismo) para poder alquilar ese espacio. También hubo una diputada del Partido Justicialista que ayudó pero no quiso que se supiera su nombre.

En este momento se suman al colectivo *Aberrosexuales*, Esteban Prieto, Camila Guevara y Lucía Miremón, ambos provenientes del teatro, lo que nos lleva a pensar que tal vez por ellos esta Feria se construye de mayor cantidad de obras performáticas. Por otro lado Clara Barraud se aleja del proyecto *Aberrosexuales* y comienza a realizar algunas intervenciones urbanas desde otro colectivo. Es decir que para la segunda feria de arte *queer*, *Aberrosexuales* se encuentra conformado por Ika, Jonathan, Leonardo, Esteban, Camila y Lucía.

En esta Feria, además de artes visuales, teatro y música en vivo, hubo proyecciones, venta de obras de arte, *shows drag queen* y lecturas de textos queer de autores mendocinos y de Buenos Aires.

La búsqueda de esta feria estuvo apuntada fundamentalmente a estimular un encuentro que sirva como punto de intercambio cultural y artístico, entre ambas provincias, Mendoza y San Juan y Mendoza. El foco principal estuvo puesto en favorecer, ante todo las problemáticas

⁴⁰⁸ Palabras escritas por *Aberrosexuales*. Extraído su página web, en diciembre de 2014. <http://aberrosexuales.blogspot.com.ar/> (en línea)

de diversidad e inclusión. El único requisito para participar de esta feria fue que las obras debían de estar dentro de la temática *queer*, es decir géneros, sexos y sexualidades libres.

En esta feria participaron de artistas visuales de San Juan y también de Mendoza. Entre ellos: Cosa Rara, Andrés Piña, Dari Oh, Gabi Fonseca, Jonathan Romero, Leonardo Sánchez, Tu Tsian, Victoria Castro, Priscila Gonzáles, Alberto Espinoza y varios más. También hubo música en vivo de 3d Cariño y Marcos Salas y la actuación de elencos teatrales de Mendoza y San Juan, como Espanta La Peste y Teatro Queer. Los/as DJ's Permanent King y Rosca Powerofrecieron música en los distintos stand. Los show drag estuvieron a cargo de Nemesis y Queen Kartajena. Las proyecciones audiovisuales estuvieron en manos de Florencia Lucca, Pau Poe, Chiko Ostra y Sofía Rossi. También estuvo presente el DJ, escritor y performer bonaerense Ioshua Cumbiagei, procedente de la provincia de Buenos Aires.

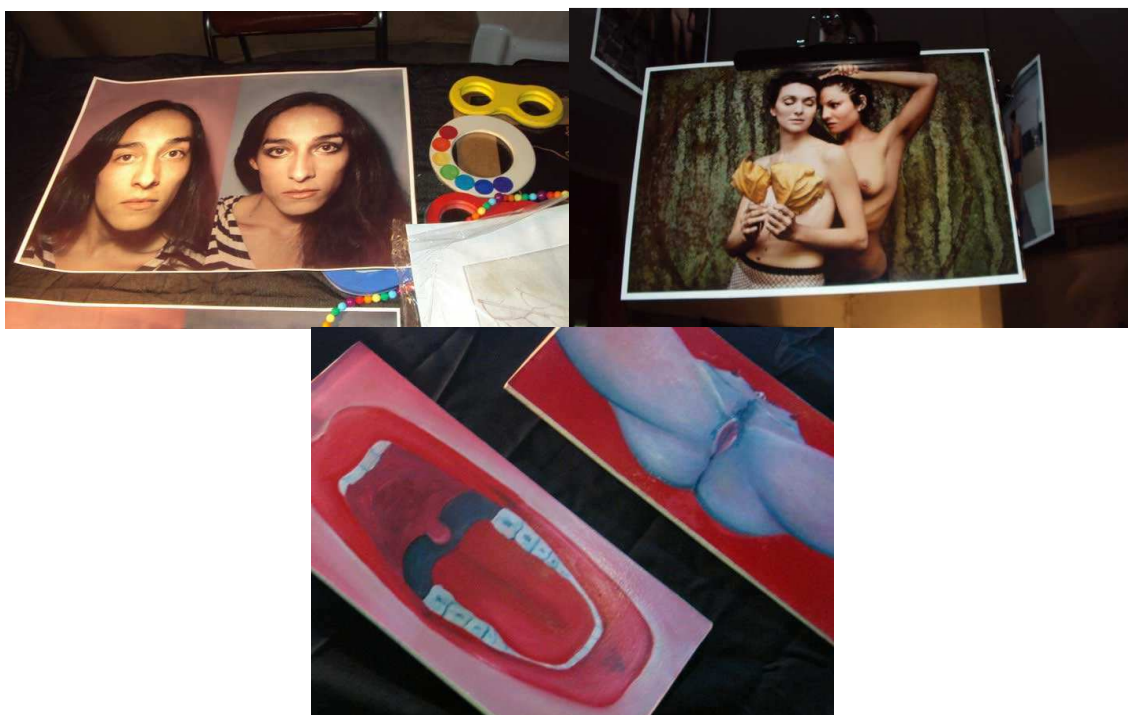
Esta “Segunda Feria de Arte *Queer*” contó con la Declaración de Interés Cultural de la provincia de Mendoza, Según la Resolución N° SC 0555 - Firmado por el por el Secretario de Cultura del Gobierno de Mendoza, Prof. Ricardo A. Scollo y se desarrolló los días 29 y 30 de Junio del 2011”⁴⁰⁹.

Al preguntarle a Ika sobre el impacto que causó esta segunda edición en Mendoza, respondió lo siguiente:

En la segunda feria creo que se acercaron más personas por el simple hecho de que Mendoza tiene más gente. En San Juan, para la primera feria también fue mucha gente para lo pequeño que es San Juan. Creo que la gente se acercó para ver que era una feria de arte *queer*, ya que *muches* no conocían ni siquiera el término. Será por eso que se lo habrán preguntado y tal vez esto les empezó a interesar. También nos dimos cuenta que hubieron *muches* que lo tomaron como un antes y un después, que empezaron a tener sus propias lecturas y a preguntarse que es *queer*, que es la teoría *queer*, hay algo más además del binomio heterosexual, homosexual, hombre o mujer. No hubo una respuesta masiva a nivel social que *nosotres* hayamos registrado, pero si hubo a niveles cercanos, un replanteamiento de las sexualidades de gente de la facultad, digamos que el segmento joven estaba cerca y le interesó. También vimos como varias personas empezaron a militar desde esta perspectiva⁴¹⁰.

⁴⁰⁹ Palabras escritas por Aberrosexuales. Extraído su página web, en diciembre de 2014. <http://aberrosexuales.blogspot.com.ar/> (en línea)

⁴¹⁰ Entrevista realizada al Ika Fonseca, el 10 de marzo de 2017.



120. Obras presentadas en la Segunda Feria de Arte *Queer*, en la provincia de Mendoza, 2011.

Desde nuestra perspectiva podemos decir que en Mendoza, esta feria tuvo gran repercusión. Para esa época en nuestra provincia existían varias organizaciones de diversidad sexual que venían trabajando desde un tiempo anterior. Tomaban temas como el matrimonio igualitario, aunque no se movían más allá del binomio hombre-hombre, o mujer-mujer. Pero lo que provocaron estas ferias fue una apertura mayor a la acostumbrada desde una mirada LGBTIQ. En noviembre del 2012, el colectivo *Aberrosexuales* realizó en la provincia de Mendoza, la tercera edición de la Feria de Arte Qüir que reunió artistas de todo el país y Latinoamérica. En este momento se suman a *Aberrosexuales*, Victoria Castro proveniente de la historia del arte y Alejandra Celi, militante de la disidencia sexual. Es el momento en que Leonardo Sánchez y Jhonatan Romero, deciden no seguir participando ya que se les complicaba bastante su traslado de San Juan hacia Mendoza. Quedan en el colectivo *Aberrosexuales* para la realización de esta Feria: Ika (Gabriela Fonseca Ripoll), Victoria Castro, Alejandra Celi, Camila Guevara, Esteban Prieto y Lucía Miremón.

La Tercer Feria de Arte *Queer* se planteó como un espacio de intercambio de producciones artísticas y como actividad de generación de nuevos discursos sobre sexualidades libres y disidentes. A partir del lenguaje artístico se pretendió llegar al lenguaje del deseo,

abordándolo en todas sus facetas: desde lo cotidiano hasta lo carnal, pasando por todas sus temperaturas y relieves⁴¹¹.

Las actividades de la feria fueron: charlas y disertaciones sobre la teoría *queer* en Latinoamérica, música en vivo, teatro, proyecciones audiovisuales, exposición de artes visuales queer, distintas performance y hasta una fiesta.

Esta feria también fue declarada de interés provincial por el Poder Ejecutivo (resolución No. 942), y se desarrolló en diversos espacios culturales de la provincia, como ser el Cine Universidad (Universidad Nacional de Cuyo) y en el Centro de Información y Comunicación (CICUNC) perteneciente también a dicha casa de estudios; en Sur Urbano Espacio de Arte y en el Microcine Municipal de la Ciudad de Mendoza. También contó con el aval institucional de la Secretaría de Bienestar Universitario de la UNCuyo, como así también de, Radio Peluca, el Ministerio de Cultura de la Provincia de Mendoza y organizaciones juveniles locales y nacionales.

Respecto a la actividad relacionada con las artes visuales, fue en Sur Urbano el Espacio de Arte, lugar que se les fue prestado para llevar adelante la exposición planteada para esta feria. Desde *Aberrosexuales* invitaron al Magister Sergio Rosas para que realizara el proyecto curatorial y de expografía.

Participaron una gran cantidad de artistas, entre ellos: Gabi Fonseca, Laura Gam, Fennel, Jorge Luis Mendez, Victoria Castro, Lucía Miremón, Malena Amin, Susy Shock, Peter Pank, Karen Bennet, el colectivo *Oficina de Arte*: Luis Berneri, Diego Stigliano, Florencia Breccia y Pilar Bosia; y el colectivo *Grupo Periferia*: Noelia Guzman, María Guerrero, Sonia González, Jorgelina Salinas y Sergio Rosas, Ignacio Jesús Godoy Lemos, Héctor Acuña, Laura Castro, Leche de Virgen Trismegisto, Lucas Alfonso, Agustín Viancarlos, Sofía Calderón, Lorena Faccio, Darío Ezequiel Ambrosio, Hija.de.Perra, Leandro Poquet, Felipe Rivas San Martín, Matías Noé Salomón, Mercedes Díaz Juri, Santiago Guercio, Adrian Alberto Mazzieri y Mónica Vidal Valenzuela,

En palabras de su curador Sergio Rosas:

Contextuales, directas, en ocasiones obvias o ambiguas, la producción visual de nuestros artistas exigen un tiempo para identificar lo que allí está representado y estimula el tiempo de la reflexión, exigen una forma específica de contemplación que compromete las acciones, la mirada y los pensamientos. Estas imágenes actúan como soporte y también como un parámetro desde el cual se propone revisar diversas construcciones sociales de sentido: género e identidad sexual, Michel Foucault en su *Ética de la Resistencia* se pregunta ¿Cómo desembarazar nuestros discursos

⁴¹¹ Palabras escritas por Aberrosexuales. Extraído su página web, en diciembre de 2014. <http://aberrosexuales.blogspot.com.ar/> (en línea)

y actos, y nuestros corazones y nuestros placeres del fascismo que está en todos nosotros, que frecuenta nuestros espíritus y nuestras conductas cotidianas? El fascismo que nos hace amar el poder, desear la cosa misma que nos domina y explota, que en ocasiones nos desplaza del respeto a esa otredad que somos todos. Reflexionar sobre nuestras prácticas cotidianas debería ser un ejercicio que emprendamos más a menudo, como una manera de des-naturalizar aquello que hemos llegado a creer natural y constitutivo de una manera de ser, esos (¿pequeños?) despotismos cotidianos que se inscriben en los cuerpos como perversas normalidades.

Las formas del arte pueden ser la herramienta que sacuda las miradas y mine las certezas, que introduzca las preguntas e inquiete las apariencias... Las formas fuera de sí, ya no se regodean en la pureza y en la soledad de los recintos de un arte como finalidad sin fin, despectivo e intocable. Salen a la calle y se contaminan y se unen a unos sujetos que sufren, reclaman y se inmiscuyen... Se lían en las peleas, aunque a veces salgan averiadas. Se muestran como herramientas y se ponen al servicio... retoman el camino de las cosas, no como meros objetos sino en su dimensión de causa. Aunque digan que las utopías murieron, que el arte no puede cambiar nada... Por los rumbos más diversos emergen experiencias que quieren ser transformadoras, tal vez no al estilo de aquellas Grandes Causas de la modernidad sino más apegadas a los pequeños dramas cotidianos, a los sujetos concretos... y esto se advierte como una de las perspectivas del Arte Latinoamericano Contemporáneo: más que nunca ha dejado de ser algo decorativo, un objeto de distinción y poder, y se ha convertido en un privilegiado instrumento para hacernos ver ⁴¹².

Se invitó a participar de la feria a Susy Shock, poeta, cantautora, performer, y actriz trans; y también a Karen Bennet, trans, reportera del suplemento SOY del diario argentino Página/12 e integrante del grupo “Transilvania” de rock progresivo y fusión.

También se contó con la participación de un referente de la cultura underground y queer desde principios de la década del 90, el performer, realizador cinematográfico, escritor y actor, Peter Pank. Participaron los chilenos, Hija de Perra, licenciada en arte, actriz y directora de espectáculos y Felipe Rivas San Martín, artista visual, teórico y activista de la Disidencia Sexual *Queer*.

Podemos decir que posteriormente a esta feria, los integrantes del colectivo *Aberrosexuales*, comienzan a tener algunos roces ideológicos y también en cuanto a lo práctico para llevar adelante este tipo de proyectos.

⁴¹² Texto extraído del catálogo de la exposición.



121. Obras presentadas en la Tercer Feria de Arte Queer, en la provincia de Mendoza, 2012. (Fotos del Archivo Sur Urbano)

Ya en el año 2013, *Aberrosexuales* se convierte en *Guarras*, quedando solamente en este colectivo Ika, Victoria Castro y Alejandra Celi. En ese mismo año se realiza la Cuarta Feria de Arte *Queer*, y dentro de ella se lleva a cabo la exposición *Guarras*, que también se realizó en Sur Urbano Espacio de Arte. Para esta exposición se mostraron una serie de producciones artísticas relacionadas con la visibilidad de sexualidades no normativas a partir de modos alternativos de entender la sexualidad más allá del rígido binarismo hombre/mujer, heterero/homosexual, masculino/femenino. Así, la propuesta de la 4ta. Feria de Arte *Queer* fue dar cuenta de dirección de las prácticas artísticas que se encuadran dentro de una línea de trabajo en el Arte Latinoamericano Contemporáneo⁴¹³.

⁴¹³ Palabras escritas por Aberrosexuales. Extraído su página web, en diciembre de 2014. <http://aberrosexuales.blogspot.com.ar/> (en línea)

Observamos que con esta nueva propuesta del colectivo *Guarras* el enfoque se puso, sobre todo en el tema de las contrasexualidades, y dedó de lado la sexualidad hegemónica, heteronormada u homonormada. Sus búsquedas fueron hacia otras prácticas que se alejaron completamente de la mirada normalizadora del Estado, de la identidad de género y el matrimonio igualitario. Esos temas dejaron de interesarles. Les importaba plantear otras sexualidades, otros textos y discursos alrededor de la sexualidad que no fueran el heterosexual, el homosexual, el reproductivo, el de la relación con la familia o todo lo que ya se hablaba sobre sexualidad.

Las actividades que se realizaron para esta feria fueron: exposiciones de artes visuales, performance, proyecciones, talleres, encuentros de lectura sobre disidencia sexual, entre otras actividades.

Participaron varios artistas, entre ellos: Guarras, Juan Castillo, Lisi Páez, Marian Sánchez & Soledad Manrique, Adrián Mazzieri, Ana Gudel, Ana López, Matías Salomón, Patricio Munita, Sergio Rosas, Nacho Porfavor y Varones Antipatriarcales de Mendoza. También tuvieron artistas de otros lugares, como por ejemplo a Constanza Álvarez de Missoginas, RO Mán, Hermano Conejo, Mercedes Pilar, Patricio Munita Reboredo provenientes de Chile, Laura Gam, Effy Beth de Buenos Aires, Ramiro López Lillo de San Juan, Andrés González de San Luis.





122. Obras presentadas en la Cuarta Feria de Arte Queer, en la provincia de Mendoza, 2012.

En palabras de Guarras:

La cuarta Feria de Arte *Queer* escapó de los lineamientos institucionales que han cooptado en los últimos años los deseos y las performatividades de los géneros y las identidades en fuga. En este sentido entendemos el arte como una posible herramienta de militancia y de disrupción del discurso hegemónico de diversidad, tolerancia e inclusión. En esta cuarta edición de la Feria, se recorrieron los distintos ángulos de la disidencia identitaria, las variables en la construcción del discurso artístico en torno de la misma y los contextos en los que estas expresiones del lenguaje del deseo se desarrollan. Entendemos que nuestros deseos, identidades y devenires no pueden ser encorsetados en estructuras restrictivas y obsoletas, y en modelos de conducta como el matrimonio, la maternidad, el marketing gay friendly y la reproducción de estereotipos caricaturescos que pretenden reducir el potencial estabilizante de la multiplicidad de identidades mutantes⁴¹⁴.

Hay varios cambios que quedan bastante claros cuando este colectivo deja de ser *Aberrosexuales* para convertirse en *Guarras*. En primer lugar, se salen completamente del amparo y de los márgenes estatales, dejan de buscar el apoyo y la promoción del LGBT. *Guarras* plantea la sexualidad fuera de los márgenes normalizadores del Estado, y esto deja ver entre líneas que también rompen con la mirada hacia la ley de identidad de género, y el matrimonio igualitario. Lo que tratan de hacer es proponerle a los artistas que muestren esas otras sexualidad, aquellas mal vistas o marginadas, las que poseen inconvenientes, las que no cumplen ni con la reproducción, ni con el consumo. Tratan todo el tiempo de mandar un contra-mensaje.

Según Ika en la entrevista, dijo:

⁴¹⁴ Palabras escritas por Aberrosexuales. Extraído su página web, en diciembre de 2014. <http://aberrosexuales.blogspot.com.ar/> (en línea)

Creemos que la provincia de Mendoza es bastante conservadora, y esto es necesario decirlo y mostrarlo, ya que existen otras personas, otras identidades, otras sexualidades, que no encajan en un documento de hombre o de mujer, y que tampoco encajan en un baño de una mujer o un hombre, y esto también es porque tampoco quieren encajar. *Nosotres* queríamos mostrar esa parte que conscientemente es inconveniente, que conscientemente quiere que le dejen ser como es, sin impedimentos, sin reglamentaciones⁴¹⁵.

Comprendemos que Mendoza tiene ese carácter conservador y más allá de la apertura que puedan haber generado tanto desde *Aberrosexuales* como de *Guarras*, las limitaciones sociales y culturales condicionaron de alguna manera a los artistas y colectivos que participaron. Con el tiempo fueron dando lugar para mostrar sus producciones, pero resultó en algunos casos como mensajes atrasados. Damos por hecho que el contexto ciertamente, fue contraproducente e influyó intensamente a los artistas de nuestra provincia al momento de producir su obra.

Al preguntarle a Ika, sobre las producciones artísticas de la cuarta Feria, dijo lo siguiente:

Se observa como varias de estas obras podrían haber estado en ediciones anteriores de la feria, por ejemplo, en la primera o en la segunda, hubieran resultado más rupturistas. Pero ya en la cuarta edición, eran como planteos pasados. Era un poco más de los mismo de las ferias anteriores. En la cuarta edición se notaba cuando las obras venían de otro lado, como por ejemplo de Chile. Pareciera que ellos tienen bastante camino recorrido en cuanto a lo que es disidencia sexual, la contrasexualidad, las prácticas no reproductivas, y se atreven a mostrarlo a través de sus producciones sin importar el si el contexto los condiciona o no⁴¹⁶.

Actualmente el colectivo ha pausado sus actividades para enfocarse en proyectos propios e independientes, y seguramente alternativos de diversidad y disidencia sexual. Decidieron hacer un recreo, para ver si podían hacer las ferias más simples, breves o tal vez reducidas.

Volvemos a retomar el hecho de lo conservador que puede resultar el público de Mendoza para este tipo de actividades. Sin embargo, las ferias siempre estaban llenas de gente que se renovaba, una feria tras otra. Lo que no se alcanza a distinguir es si verdaderamente el público se acercaba a las ferias con cierto sentido curioso o morbos, o sencillamente lograban captar la intención de las ferias y sus exposiciones, que buscaba provocar algún cambio en sus ideologías o en sus prácticas. Consideramos que existió alguna falla en esto, ya sea por la propuesta y su forma de comunicar a lo que el público se estaba exponiendo, o directamente la hipótesis de una Mendoza conservadora es más fuerte de lo que se ve en la superficie.

Le preguntamos a Ika que pasó puntualmente con esto:

⁴¹⁵ Entrevista realizada al Ika Fonseca, el 10 de marzo de 2017.

⁴¹⁶ Entrevista realizada al Ika Fonseca, el 10 de marzo de 2017.

Por nuestro lado pienso que *nosotres*, desde el colectivo deberíamos de haber hecho un taller o una charla, o alguna introducción previa a la muestra a nivel teórico, para que la gente comprendiera de qué se trataba. Teníamos un texto curatorial demasiado claro, pero parece que no fue suficiente. Tal vez, cada obra debía tener su explicación, o cada *artista* podría haberle explicado a la gente. O tan sólo *nosotres* haber hecho una introducción previa para que los espectadores la escucharan atentamente y comprendieran nuestro mensaje⁴¹⁷.

Con el tiempo, el Colectivo *Guarras*, dejó de hacer las Ferias y comenzaron a hacer lecturas, pero se dieron cuenta que no fue una buena decisión ya que el público no quería leer e informarse, sino que querían ir a ver obra. Al observar que les faltaba un anclaje intelectual, buscaron teorizar, leer, e informar a sus seguidores. No querían que la gente fuera a las ferias sin tener alguna información previa, no deseaban que fueran a ver un espectáculo, sino que entendiera que eso es arte, o que por lo menos pudieran entender su punto de vista.

Observamos que las Ferias de Arte *Queer* toman anclaje en nuestra provincia, ya que venían sucediendo algunas cosas. Por ejemplo, se hacían pequeñas reuniones, y se hablaban de estos temas. También los grupos feministas resultaron ser más visibles y activos en ese momento. La aparición de la Ley de Identidad de Género y el Matrimonio igualitario, dio lugar a que estos temas tomaran un poco más de visibilidad. En cuanto al arte, no se realizaban exposiciones sobre el tema.

Las Ferias de Arte *Queer* fueron uno de los primeros indicios en nuestra provincia. Estas Ferias se transformaron a lo largo del tiempo. En principio las disciplinas como las artes visuales, el teatro y la música se manifestaban en forma autónoma. Con el tiempo se percibe que las disciplinas se fusionaron, aunque la performance fue la que tomó mayor protagonismo en cada una de las Ferias.

Todas las Ferias tuvieron una convocatoria abierta para los artistas, aunque desde el colectivo busca que los artistas que participaran hubieran pasado por el cuerpo alguna experiencia que no fuera la heterosexual. Las Ferias de Arte *Queer* siempre fueron de entrada libre y gratuita para que todas las personas pudieran acceder sin ningún impedimento. Gratis tanto para el artista como para el público, situación que no sucede en la provincia con otras muestras con temáticas parecidas.

En la 4ta edición, contaron con la colaboración del Magister Sergio Rosas que además de disponer de su espacio (Sur Urbano Espacio de Arte), ayudó con todo lo referido a lo expográfico, lo cual dio un giro al tema del montaje, ya que no era una sumatoria de cosas sino que empezaba a tener toda una forma más clara, una línea y una cierta continuidad.

⁴¹⁷ Entrevista realizada al Ika Fonseca, el 10 de marzo de 2017.

Situación que no había sucedido en las primeras exposiciones. Consideramos que tanto *Aberrosexuales* como *Guarras* han compartido con Sergio Rosas la militancia y el posicionamiento en donde se encuentran respecto a la temática de género. Tal vez por eso fue que buscaron el Espacio sur Urbano para poder hacer las dos últimas exposiciones allí.

Le preguntamos a Ika, cuál considera que fue la mejor Feria, y ella respondió:

Todas estuvieron buenas, fueron creciendo hasta que llegamos a la 4ta y encontramos el quiebre que estábamos buscando. Ese quiebre es desde la obra, porque al momento de hacer la convocatoria no teníamos tantas expectativas de que *les artistes* captaran el mensaje y realizaran obra que no fuera LGTB o que no fuera binaria. Pero si en algún punto queríamos que llegara ese momento de decir si la obra era *queer*, si rompe con la norma, si se aleja de los márgenes que plantea la sociedad, es decir de lo socialmente aceptado. Por otro lado a nivel recepción las ferias fueron creciendo siempre⁴¹⁸.

Para cerrar este capítulo podemos decir, que hoy por hoy observamos que todos estos esfuerzos lograron ser instalados en nuestra provincia. Ya dejaron de ser un tema que asusta y se puede hablar de ello con mayor claridad.

Algo que llamó nuestra atención sobre las exposiciones que hemos investigado como nuestro antecedente, es que la primera exposición *Mujeres en el arte: cuerpo, símbolo y experimentación* se hace en un ambiente académico, es decir la Universidad Nacional de Cuyo. Luego, las dos que le siguen *Arte contra la discriminación* y *Hacia la deconstrucción de lo hegemónico* del ciclo *Mujer y Sociedad* se realizan en un espacio del gobierno de la provincia de Mendoza, en el ECA (Espacio Contemporáneo de Arte). La exposición *El cuerpo sin espinas* de Cristina Pérez, se realiza en un banco. Luego las producciones de Sergio Rosas y las distintas *Ferias de Arte Queer* se hacen en espacios alternativos de arte o independientes. Observamos como las primeras muestras que estuvieron relacionadas al posicionamiento de la mujer, fueron acompañadas por grandes instituciones, pero al modificarse levemente las temáticas, esos lugares no dieron lugar para realizar este tipo de muestras, y hubo que buscar otros lugares para manifestar lo que estaba sucediendo.

También podemos observar que si bien vivimos en una globalización, las cosas acá llegan tarde a nuestra provincia, entonces tenemos un desfase entre lo que pasa en otros países, en nuestro país con lo que pasa acá, en nuestra provincia. Se observa una falta de lectura académica profunda.

Por ejemplo existen ciertas obras de una artista de la provincia, que se podrían considerar como obras feministas. Ella hace un maravilloso desplazamiento sobre lo que es el arte textil, en dónde se apropia de esta labor femenina y familiar. Se pueden observar sus formas de útero

⁴¹⁸ Entrevista realizada al Ika Fonseca, el 10 de marzo de 2017.

que luego se transforman en grandes esculturas, y perfectamente puede leerse que su obra es feminista. No porque la está haciendo una mujer, sino porque se observa cierta militancia al resignificar una labor femenina, con lo cual le está dando a la obra otro estatus. Aún así ella lo niega, y dice que hace un arte femenino.

De esta forma entramos en las disyuntivas respecto a la lectura de obras y a lo que dice él o la artista que la produce. Por un lado entendemos que ella desconoce cuáles son las búsquedas que tiene el feminismo, ya que ella asocia el feminismo de la primera ola de los años 70 con una reivindicación de parte de las lesbianas, y ella de ninguna manera quiere estar cerca de que la consideren una lesbiana. Y por el otro su obra dice completamente lo contrario.

Consideramos que existe un desconocimiento de la temática de género en nuestra provincia. Por otra parte, existen mujeres que no se les pasa por la cabeza romper con el instaurado patriarcalismo en una sociedad como la nuestra, cerrada y conservadora. Pareciera que no existe esta preocupación interna tampoco desde las instituciones académicas del arte.

De a poco va aflorando, se comienza a hablar de estas temáticas, empiezan a haber otras discusiones y las mujeres empiezan a tomar otro posicionamiento, pero eso tiene un desfase importante en el tiempo. Consideramos que recién en el año 2007, en la exposición *Mujer y Sociedad* realizada en el ECA, fue la primera muestra en donde las mujeres toman conciencia real de su poder como mujer. Ya se observa esa pretensión de empoderamiento en sus obras, ya se deja de ver solamente un arte bonito realizado por mujeres.

Es necesario aclarar, que dentro de la investigación que realizamos sobre éste antecedente, estas exposiciones atravesadas por la problemática de género son las que nos resultaron más relevantes para realizar la propuesta integradora de exposiciones para Paradigma Curatorial. No queremos dejar de mencionar que es probable que en aquellos años puedan haber existido otros artistas que trabajasen sobre la temática, pero que no participaron de las exposiciones mencionadas; como así también pueden haber existido otras exposiciones sobre el tema y que no las hemos tomado por no abarcar claramente los temas a estudiar.

CAPÍTULO 4

Análisis del trabajo personal desarrollado como curadora.

4.1. EL PROYECTO CURATORIAL

En éste capítulo relataremos mi trabajo personal desarrollado como curadora de dos exposiciones relacionadas con la temática de género. Es necesario aclarar que para llevar adelante este proyecto fue necesario la búsqueda de un subsidio y la colaboración de varias personas que se sumaron al proyecto pensado.

Siendo licenciada en Historia del Arte y habiendo realizado más de 20 proyectos curatoriales de artistas de mi provincia, lo cual me propicio cierta experiencia en el terreno como curadora, busqué la colaboración de dos estudiantes avanzadas de la misma carrera, para llevar a cabo estas éstas muestras sobre la temática de género. Ellas fueron Águeda Fernández Astorga y Antonella Pezzola. Posterior a organizar este equipo, denominamos al proyecto de las exposiciones de artes visuales bajo la temática de género bajo la identificación de *Paradigma Curatorial*.

En una entrevista que le realizamos a una de nuestras compañeras, Antonella Pezzola, quien trabajó para llevar adelante este proyecto junto a mí, opinó lo siguiente:

Fue un proyecto hermoso que disfrutamos al momento de idearlo y de llevarlo adelante junto a mis compañeras, amigas y colegas. Aprendí mucho de ellas y de lxs artistas con lxs que trabajamos. Investigar y hacer el relevamiento sobre lo acontecido en la provincia años anteriores, muestras que tocaban de cerca, o no tan cerca estas temáticas, nos fue de mucha utilidad para saber desde donde partir. Entendimos que había, y hay mucho por hacer, mucha obra por mostrar y sobre todo por producir⁴¹⁹.

Águeda Fernández Astorga, suma a la a entrevista junto a Antonella y dice lo siguiente:

Paradigma Curatorial, significó en mí la posibilidad de experimentar, construir y desarrollar un proyecto desde una visión colectiva. Donde se pusieron en juego valores como la crítica constructiva, la cooperación, la unión, la solidaridad y el compromiso. Todo ello, en pos de un proyecto con gran crítica de la realidad y compromiso social. Toda la investigación realizada para poder producir las muestras sobre perspectiva de género, sumado a las entrevistas que realizamos a lxs artistas, movilizó con gran profundidad en mí el hecho por un lado de entender el gran compromiso que tiene el arte como vehículo de

⁴¹⁹ Entrevista realizada a la Lic. Antonella Pezzola el día 10 de agosto de 2016.

comunicación. Y por otro contribuyó a reconstruir y construir en mí, un ser humano – mujer, más empoderada”⁴²⁰.

Respecto a la búsqueda de presupuesto, postulamos para la obtención de una beca otorgada por el *Fondo Nacional de las Artes*. Es necesario poner en conocimiento que el FNA es un organismo autárquico creado en el año 1958 dependiente del Ministerio de Cultura de la Nación Argentina, el cual tiene por objetivo el financiamiento, estímulo y protección de las actividades culturales de los artistas argentinos. El Fondo se posiciona como un inversor estratégico que presta apoyo, promueve y fomenta las actividades artísticas, literarias y culturales de toda la Argentina. Se podría decir que actúa como un verdadero Banco Nacional de la Cultura, ya que otorga préstamos, subsidios, becas y concursos y todo un plan de beneficios para incentivar la creación artística.

Al ganar esta beca en el año 2014, Paradigma Curatorial emprende la gestión de las exposiciones, las cuales tuvieron como temas principales: *Identidad de género, el Cuerpo y Violencia de género*.

Para darle el perfil deseado al proyecto de estas exposiciones, previamente se realizó un estudio de campo de las muestras que se realizaron con anterioridad en la provincia de Mendoza sobre el arte vinculado a esta temática. Se buscó identificar artistas que trabajaran esta temática, observar si existieron exposiciones en Mendoza sobre éste punto de vista, con lo cual, de esta manera logramos vislumbrar parte del antecedente de Mendoza sobre el arte y el género.

La primera exposición se desarrolló en el *Espacio de Arte Sur Urbano*, dirigido por el magister, artista y ceramista mendocino Sergio Rosas. *Sur Urbano* es un espacio de arte independiente que tiene por objetivo la promoción de artistas con especial implicancia en la experimentación de lenguajes contaminados e indisciplinados vinculados a nuestra experiencia social contemporánea en la provincia de Mendoza.

En este sentido *Sur Urbano* se propone como lugar de arte acción, diálogo, trabajo en red, experimentación y reflexión. Ofrece muestras, talleres, seminarios, clínicas, residencias, e interactuar con artistas de distintas disciplinas y diversos actores sociales en un intento de hacer aportes a las transformaciones de la escena artística contemporánea.

En la entrevista que le realizamos a Sergio Rosas explicó lo siguiente: “Éste espacio de arte configura un firme propósito de visibilidad del arte local, sus nuevos emergentes, pensado

⁴²⁰ Entrevista realizada a la Lic. Águeda Fernández Astorga el día 20 de julio de 2016.

como herramienta crítica que colabora en la tesis de que el arte contemporáneo excede el purovisualismo, y se convierte en un instrumento valioso para hacernos ver”⁴²¹.

La primera exposición se denominó *Identidad. Exposiciones de arte con perspectiva de género*, y se realizó el día 22 de mayo del 2015 en Sur Urbano Espacio de Arte. Para ella se investigó y analizó la producción de artistas que han trabajado previamente en la temática y así poder trazar desde el antecedente una conexión con la producción actual y a futuro. Distinta fue la propuesta para la segunda exposición la cual se denominó *Des-bordes”: arte, cuerpo y violencias*, que se realizó el 6 de noviembre del año 2015, también en Sur Urbano Espacio de Arte. Para producirla se propuso una convocatoria abierta a artistas a través de la presentación de proyectos individuales o grupales, con el fin de seleccionar aquellos con relación a la temática de Cuerpo y Violencia de Género.

4.2. IDENTIDAD. EXPOSICIÓN DE ARTE CON PERSPECTIVA DE GÉNERO.

Como mencionamos en párrafos anteriores, para construir la exposición *Identidad. Exposición de arte con perspectiva de género*, se realizó un relevamiento de las anteriores muestras de arte que trataron la problemática de género en la Provincia de Mendoza. Se tomó contacto con sus distintos curadores como así también con los artistas expositores. Se realizaron varias entrevistas, se investigó en los distintos medios de comunicación y páginas webs, para lograr observar las búsquedas de cada uno de los artistas, como así también en su interés y compromiso con la temática de género. Nuestro enfoque se basó en la convocatoria e invitación de aquellos artistas que participaron de exposiciones anteriores sobre género en la provincia, y que en la actualidad trabajen aún de forma comprometida con la temática.

En palabras de Antonella Pezzola: “La muestra de *Identidad. Exposición con perspectiva de género*, fue necesaria para mostrar desde donde partimos pero también desde dónde nos podíamos posicionar en lo curatorial. Tengo una visión positiva sobre esta muestra. Para mí este fue un trabajo integral dentro de lo que es nuestro campo, y en lo personal creo que pudo delimitarme algunos parámetros desde los que sé que quiero trabajar, y de alguna manera ya lo estoy haciendo”⁴²².

⁴²¹ Entrevista realizada al Mgter. Sergio Rosas el día 10 de junio de 2016.

⁴²² Entrevista realizada a la Lic. Antonella Pezzola el día 10 de agosto de 2016.

Tras el relevamiento y análisis de la producción de estos artistas decidimos hacer un pequeño recorte que diera cuenta del trabajo y la continuidad en el tema que existe en sus obras con la intención de mostrar la persistencia en el tema que encontramos en la provincia de Mendoza, es por ello que la selección resultó bastante variada ya que tomada distintas temáticas respecto a la perspectiva de género. No sólo la identidad de género, sino también temáticas como la lucha feminista, la consciencia del cuerpo, la transformación de la identidad, y la problemática de la mujer como artista, se manifestaron a través de los artistas invitados en nuestra exposición. En cada una de las obras se pudo observar la propia subjetividad y experiencia de estos artistas que se atreven a trabajar en la perspectiva de género. Los artistas seleccionados para IDENTIDAD fueron los siguientes: Silvana Puccio, Mauricio Poblete, Cristina Pérez, Mariana Baizán y Cristina Pérez.

A continuación el texto curatorial⁴²³ realizado para la exposición:

Existe una reciente pero acertada historia sobre los estudios género en nuestro contexto. En el campo de las artes visuales de Mendoza contamos con antecedentes valiosos que colaboran en la construcción de identidades, que despiertan el entusiasmo y el interés para indagar más allá de los parámetros de una mirada androcéntrica y excluyente, citamos muestras como: Mujeres en el Arte. Cuerpo, Símbolo y Experimentación⁴²⁴; Arte contra la discriminación⁴²⁵; Mujer y Sociedad⁴²⁶; las Ferias de Arte Queer: Aberrosexuales⁴²⁷ y Guarras⁴²⁸, entre otras, que irrumpen paulatinamente como conjunto de representaciones que problematizan las posiciones esencialistas respecto de lo femenino y lo masculino y que cuestionan el orden social heterosexual dominante. La presente muestra intenta dar continuidad y acerca el estado de situación de temáticas necesarias para nuestro contexto de Provincia, poniendo en cuestionamiento a través del repertorio de imágenes el canon patriarcal y heterosexual. Los materiales utilizados, los lenguajes y repertorios simbólicos expanden el campo de reflexión sobre el lugar de la mujer, sobre el cuerpo femenino y el cuerpo masculino, sobre el cuerpo en general y la desmarcación respecto de los modelos de sexualidades correctas. Las formas fuera de sí, ya no se regodean en la pureza y en la soledad de los recintos de un arte como finalidad sin fin, despectivo, e intocable. Se muestran como herramientas y se ponen al servicio...retoman el camino de las cosas, no como meros objetos sino en su dimensión de causa. Aunque digan que las utopías murieron, que el arte no puede cambiar nada...por los rumbos más diversos emergen experiencias que quieren ser transformadoras, tal vez no al estilo de aquellas Grandes Causas de la Modernidad, sino más apegadas a los pequeños dramas cotidianos de sujetos concretos. Es en este sentido que el Arte y nuestros artistxs nos ayudan a imaginar, desear y porqué no ha soñar otro futuro.

En palabras de Águeda: “La muestra *Identidad* es el núcleo central desde donde partimos, creo que resultó interesante la crítica que tuvimos, especialmente de grupos que venían

⁴²³ Texto realizado en abril del 2015, por la Lic. María Julia Godoy, para la exposición Identidad. Exposiciones con perspectiva de género.

⁴²⁴ Mujeres en el Arte. Cuerpo, Símbolo y Experimentación. Adhesión al XIX Encuentro Nacional de Mujeres. Biblioteca Central. SID. UNCuyo. Set.-Nov. 2004.

⁴²⁵ Arte contra la Discriminación. Centro cultural Espacio contemporáneo de Arte. Nov-Dic. 2007.

⁴²⁶ Mujer y Sociedad Centro Cultural Espacio Contemporáneo de Arte. Nov.-Feb. 2008.

⁴²⁷ Aberrosexuales. Festival de Arte Qüir. En: Sur Urbano Espacio de Arte. Noviembre-Diciembre 2012.

⁴²⁸ Guarras. Festival de Arte Qüir. En: Sur Urbano Espacio de Arte. Nov-Dic 2013.

trabajando sobre la temática. Nuestro aporte fue verdaderamente genuino y sentido. Creo que fue fundamental la selección del artista Mauricio Poblete para poder incorporar una visión de artistas emergentes y evitar que sean sólo mujeres las que hablen de identidad de género”⁴²⁹.

Es necesario destacar que para la inauguración de la exposición se llevó a cabo un amplio programa de comunicación para la difusión del proyecto y la primera exposición.

En primer lugar realizamos una Fan Page de Facebook⁴³⁰ en donde fuimos publicando todas las novedades: la presentación del proyecto, publicación de los flyers, fotos de montaje y fotos del registro realizado en la inauguración.

Días previos a la inauguración dimos entrevistas a dos radios, la primera: *Radio Universidad*⁴³¹ de la Universidad Nacional de Cuyo y la otra fue *Radio Infinita*, en donde presentamos proyecto e invitamos a la inauguración de esta primer muestra, como así también a la convocatoria de la segunda exposición.

Al día siguiente de la inauguración se publicó en el diario mendocino “Los Andes”, en la página central del suplemento de Cultura, una nota sobre la exposición “*Identidad...*”⁴³² (Ver Anexos)

Los flyers de difusión que utilizamos fueron los siguientes:



123. Flyer de difusión de la primera exposición de Paradigma Curatorial, 2015.

En adelante relataremos en forma breve quiénes fueron los artistas y las obras seleccionadas para llevar adelante la primera exposición de nuestro proyecto curatorial.

⁴²⁹ Entrevista realizada a la Lic. Águeda Fernández Astorga el día 20 de julio de 2016.

⁴³⁰ En caso de querer consultar: https://www.facebook.com/paradigmacuratorial?ref=aymt_homepage_panel (en línea)

⁴³¹ En caso de querer consultar: <http://www.radio.uncu.edu.ar/identidad-perspectiva-de-genero-en-el-arte> (en línea)

⁴³² En caso de querer consultar lo puede hacer en la sección de anexos como así también en: <http://www.losandes.com.ar/article/el-arte-de-ser-mujer> (en línea)

4.2.1. Los artistas invitados

4.2.1.1. Los cuerpos blandos de Silvana Puccio

Silvana Puccio, es artista visual y profesora de grado universitario en Artes Visuales especializada en Escultura, egresada de la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo.

En el año 2008, fue premiada por la FAMU, Federación Argentina de Mujeres Universitarias, como mejor promedio de su carrera. Al día de la fecha se desempeña como docente en la Escuela Regional Cuyo de Cine y Video en la cátedra de Escenografía, Vestuario y Utilería, y en la Escuela Provincial de Bellas Artes en la cátedra de Escultura. Su interés por el campo de la escultura adquiere un sentido más amplio ya que en su trabajo podemos observar joyería, instalaciones, intervenciones espaciales, como también un manejo adecuado de técnicas tradicionales.

Ha participado en numerosas muestras colectivas provinciales y nacionales, como así también en distintos seminarios de posgrado completando su formación académica como Magister en Arte Latinoamericano. Actualmente reside en Mendoza.

Le realizamos una entrevista a Silvana Puccio, y explicó lo siguiente sobre su producción relacionada con la perspectiva de género:

Digamos, que con la cuestión de género yo comencé desde que cursaba en la facultad, pero también probando en el taller de escultura. Ahí es como que se manifiesta una mayor diferencia sobre esta cuestión de que la escultura es para hombres y las mujeres quedan aplazadas. Entonces, desde ese momento me ha generado algún tipo de ruido, con lo cual más me incentivaba a hacer muchas cosas ahí. De hecho yo empecé soldando. Tengo obras bastante variadas en cuanto a forma, temática, materiales y técnicas. En principio, comencé con el metal, por éste impulso de demostrar ¡yo también puedo! No significa que yo conocía sobre las cuestiones de género o de feminismo. Sino que era algo que me salía en forma inconsciente, era actitud que manifestaba al momento del cursado de mi carrera⁴³³.

“Con el tiempo empecé a variar las técnicas de mis obras, a realizar talla en piedra, soldadura en metales, técnicas que supuestamente eran masculinas. Después empecé a rescatar técnicas que eran femeninas, si se quiere decir, como el tema de la costura”. “Mi idea en ese momento, era cuestionar las técnicas academicistas y rescatar otro tipo de técnicas”⁴³⁴.

“Otra de los temas que llamaban mi atención es que dentro de los talleres de la Universidad dónde me formé, siempre estudiamos mucha figuración humana y anatomía del cuerpo. Pero

⁴³³ Entrevista realizada a la artista Silvana Puccio el 23 de marzo de 2015.

⁴³⁴ Entrevista realizada a la artista Silvana Puccio el 23 de marzo de 2015.

este cuerpo siempre era el de la mujer, nunca el de un hombre. Es decir, el cuerpo femenino como objeto, ese objeto de miradas. Será por eso que el interés en mi obra era principalmente posicionarme como sujeto, como sujeto hacedor, dejando de lado a la mujer objeto”⁴³⁵.

La obra *Blando sobre Blanco* que expuso Silvana Puccio en la muestra “*Identidad...*”, se trató de una instalación que habla sobre el cuerpo, una escultura blanda con formas anudadas y nudos.

Realizada con telas, tanzas que sujetan los nudos y una proyección de luces sobre los mismos. Se utilizan los nudos como eje principal de la obra y se alternan distintos tamaños para transmitir distintas emociones. La tela utilizada, es blanca, ondulada, texturada con puntos gruesos en alto relieve, y está dispuesta de tal manera forma ondulaciones y cilindros flotantes en un espacio blanco.

Estos nudos están realizados contelas rellenas que conforman cilindros irregulares y alargadas, los distintos nudos provocan una gran impresión y despierta la curiosidad del espectador. El tamaño variado de los nudos y la textura de la tela tan particular que empleó la artista, nos llevan a preguntarnos sobre la selección de sus materiales.

Se observan nudos de distintos tamaños, aunque utilizados de la misma forma, es decir a través de un nudo ciego simple. En cuanto a la textura, se pueden apreciar a simple vista los puntos gruesos en alto relieve, los cuales se distribuyen de manera ordenada y simétrica sobre toda la extensión de la tela.

También podemos observar, que otro objeto importante de la obra, es el elemento blanco, el cuál va variando de acuerdo a la luz que se va proyectando sobre la escultura.

Depende del lugar en el que nos paremos para observar la instalación y de la luz que se proyecta como elemento moderador, podemos sentir distintas emociones. Hay ciertos espacios con luz cálida que transmiten cierta tranquilidad, paz y seguridad. Y hay otros con luces frías, en lo que denotan un tinte más caótico, estresante, oscuro y hasta podríamos decir enfermizo.

Dentro de su obra escultórica, Silvana pretende romper con los paradigmas y concepciones del academicismo en el arte, por un lado los materiales utilizados no son los convencionales, ni aquellos denominados materiales nobles, ya que utiliza tela para realizar las esculturas.

Podemos observar el blanco como concepto asociado a la pureza, a la luz, al silencio, y es utilizado conscientemente con la intención de purificar el espacio. Es una obra en un espacio

⁴³⁵ Entrevista realizada a la artista Silvana Puccio el 23 de marzo de 2015.

en blanco, con esculturas blandas, que se impone ante la saturación visual característica de nuestro contexto urbano, que nos invade con imágenes, ruidos y mucha información...

Al observar su obra podemos experimentar una pausa, una especie de mente en blanco, que deja dejando fluir y proyectar ideas, sentimientos, vivencias, recuerdos, en una especie de introspección – proyección.

Según María Laura Rosa: “Las relaciones privadas, el deseo, la soledad, el amor, el dolor, conforman temáticas protagónicas junto al otro tema recurrente en el arte contemporáneo: el cuerpo”⁴³⁶.

Silvana Puccio, toma el cuerpo y la idea de trabajar con nudos, le surgió a partir de observar la relación con el cuerpo, el apego, las ataduras, los sentimientos, los afectos que unen a seres humanos con otros mediante los distintos tipos de relaciones que establecemos. Sin ir más lejos, al primer ser humano que nos encontramos atados desde nuestra concepción, es a la madre. Ella es quién nos alimenta y nos une a la vida mediante el cordón umbilical, y obtenemos un cuerpo gracias a ese nudo.

En esta obra se pueden observar, lazos, nudos, algunos cortos otros largos, que simbolizan los apegos y vínculos que se dan entre las personas. Nudos fuertes, intensos, dulces, amargos, tristes, felices, obsesivos... Dan la sensación de querer escapar de ellos, otras veces, abrazarlos y no dejarlos ir. Se pueden interpretar como apegos cortos, fáciles, simples de desatar. O por el contrario, nudos asfixiantes como aquellos de las relaciones posesivas, difíciles de desatar. Otras veces, simples enrosques que no llegan a ser nudos. La sensación es tan intensa, que pareciera que esos nudos son necesarios para cada uno de nosotros en nuestros cuerpos, aunque creemos que la clave está en que ellos no nos maten, no nos repriman, ni nos quiten la libertad.

En palabras de Antonella Pezzola:

Sobre la obra de Silvana Puccio puedo decir, en primer lugar, que fue importante que estuviera presente en nuestra exposición. La búsqueda de la artista es la de vincular el cuerpo y la obra, cuestionar el academicismo en el arte ya que desde su especialización en escultura puede ver muy claras las barreras que se le interponen a las mujeres escultoras. La obra presenta una búsqueda de otras técnicas no académicas ni reconocidas en salones nacionales. Sus estructuras son blandas, en las que se puede meter la artista, con las que puede interactuar, las puede unir o separar, las puede manejar a su gusto. No son rígidas, no son estancas, no son para siempre. Hay un cuerpo que interactúa con ellas, es un cuerpo ausente que huyó de los nudos que lo estrangulaban⁴³⁷.

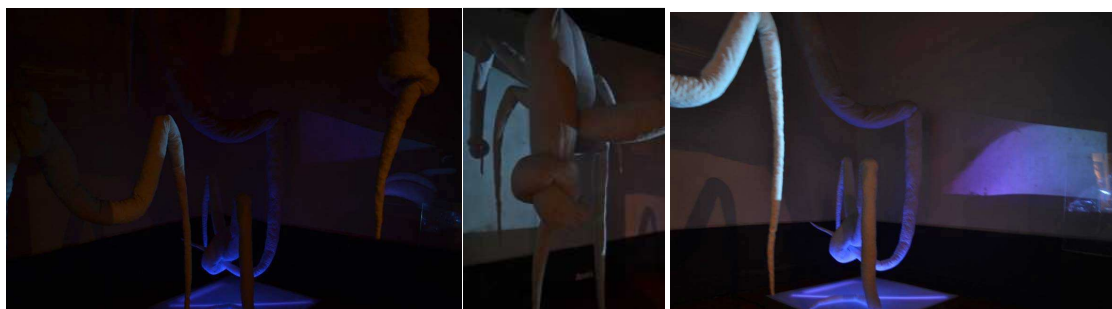
⁴³⁶ ROSA, M. Laura. *Apuntes para el análisis del arte de género en Argentina*. En Revista Nuestra América nº2. Bs. As: Agosto-diciembre 2006.

⁴³⁷ Entrevista realizada a la Lic. Antonella Pezzola el día 10 de agosto de 2016.

Desde mi mirada particular considero que Silvana buscó representar a través de nudos en distintos contextos y situaciones, las relaciones y apegos que generamos los seres humanos a lo largo de nuestras vidas, desde que somos concebidos. La obra transmite distintos sentimientos en los cuales nos enfocamos, dependiendo del espacio físico en el que uno se quiere parar para observar la instalación. La obra refleja de manera clara lo complejo de las relaciones y apegos humanos. Haciendo hincapié no en la relación en sí, que como podemos ver en los nudos, existen de todo tipo y tamaños, sino en cómo el contexto de estas relaciones las pueden transformar en amenas, tediosas, benignas o enfermizas. Estas esculturas blandas, poseen una identidad femenina muy marcada, que puede manifestarse a través de la técnica utilizada, la costura, manejada por las mujeres desde tiempos muy lejanos. Pero consideramos que el énfasis no se pone en la técnica, sino en el significado de esta obra, es decir en los nudos y lazos. Nudos que nos hablan de las relaciones entre personas, de aquellos lazos que podemos construir sin diferencias en cuanto a la identidad de género. Sin importar si unos es hombre, mujer; sin importar su sexualidad no la forma de experimentar estos nudos, ya sean entre un hombre y una mujer, un hombre y un hombre o una mujer y otra mujer.

Blando sobre Blanco nos permite encontrarnos por un momento con espacios y objetos no saturados, que nos permiten resignificar nuestra experiencia cotidiana al momento de reflexionar sobre nuestro entorno, sobre nuestros nudos, sobre nuestro cuerpo. En síntesis el tema principal de la obra de Puccio radica en la mujer artista, es decir en esa mujer inmersa el mundo del arte, en su construcción, como así también habla de la consciencia del propio cuerpo.

Al preguntarle a Puccio sobre la militancia en género o feminismo, respondió lo siguiente: “Sí, milito desde mi vida propia, aunque no pertenezco a ninguna agrupación feminista, siempre estoy ahí, y también en mi postura y en mi vida cotidiana también está eso presente”⁴³⁸.



124. Silvana Puccio, *Blando sobre Bland*, Exposición Identidad, 2015.

⁴³⁸ Entrevista realizada a la artista Silvana Puccio el 23 de marzo de 2015.

4.2.1.2. La Chola de Mauricio Poblete

Mauricio Poblete nace en Mendoza, Argentina, en el año 1989. Es el artista más joven convocado para esta muestra, pero su trabajo es completamente acorde a la exposición planteada.

Es estudiante de las carreras Licenciatura y Profesorado en Artes Visuales de la Universidad Nacional de Cuyo. Participó de importantes muestras en forma colectiva, como así también individuales. Su primera producción fue exhibida en el espacio *Casa Colmena*, con el título de “Nascita di chola” (2013) donde presentó una serie de fotografías en la cual la “CHOLA” su alter ego es la protagonista principal.

Luego en el año 2014 participó de *Distancia Focal IV*, y presenta “IL martirio di Chola”, un video performático/instalación y una acción realizada días previos a la inauguración, en el Espacio Cultural Julio Le Parc, perteneciente al Ministerio de Cultura de la Provincia de Mendoza. En el mismo año fue premiado en la onceava edición de los “Premios Escenario” como “Mejor propuesta de Arte joven 2014”. Participó en la Primera Bienal de Performance en el MPBA/FR (Museo provincial de Bellas Artes Franklin Rawson, provincia de San Juan) con el proyecto “Esercizi del Pianto”. Realizó taller de clínica con los artistas Diana Aisemberg y Max Gómez Canle, entre otros.

Fue becario del “Encuentro Intercambio de Saberes. Laboratorio y convivencia en San Martín de los Andes” en la provincia de Neuquén en el año 2015, consistió en una residencia y beca para artistas, otorgada por el CCK y el FNA (Centro Cultural Kirchner y el Fondo Nacional de las Artes). Fue artista seleccionado para el catálogo del MMAMM (Museo Municipal de Arte Moderno Mendoza) y el MUA (Museo Universitario de Arte, UNCuyo) en arteBA 2015-Edición 24 a través el proyecto curatorial denominado “Capturas del tiempo”. Su obra junto a la de otros doce artistas luego fueron expuestas en el espacio Nave Cultural, de la Ciudad de Mendoza.

En el 2016 trabajó en forma colectiva junto a otros artistas en el contexto del cierre del Museo Municipal de Arte Moderno Mendoza (MMAMM) proponiendo un ciclo de Estudios Abiertos (ante la crisis institucional y patrimonial de la provincia) y realizó una acción en el Ministerio de Cultura de Mendoza que se llamó “Rumore”. Actualmente forma parte del Proyecto “Tetra” un espacio nómada de exposición, junto a los artistas: Andrés Piña y Ludovico Zanettini. Participó en la categoría de artista en el 36° Salón de Pintura Bicentenario de la Independencia y ganó el Primer Premio Adquisición. Fue artista expositor, de la *Imagen*

Galería, para la sección *Barrio Joven de ArteBA 2017 –Edición 26*. Actualmente reside en Mendoza.

Al entrevistar a Poblete, explicó lo siguiente sobre su producción artística: “Estoy interesado en romper ideas y conceptos clásicos del arte. Encontrar un nuevo significado o sentido a la cultura latinoamericana, personajes populares, dioses, íconos de la música, moda, entre otros. “Apropiarme de las nuevas Iglesias” como una forma de colonizar colosales edificios; Bancos, Museos, entre otras instituciones. Explorar temas íntimos, sociales y de identidad”⁴³⁹. La obra que presentó en la muestra *Identidad. Exposiciones de arte con perspectiva de género* llamada *Nascita di Chola*⁴⁴⁰. *IL martirio di Chola*, es una fotografía intervenida, un autorretrato del mismo artista. Se puede observar, a través de distintos elementos como la peluca, el desnudo, los distintos movimientos de su cuerpo, un hombre y una mujer en un mismo cuerpo. Además de ello se expone a su lado una gran cantidad de bocetos que muestra su proceso de producción, en dónde se puede entender más aún como realizó su trabajo. La temática principal de la obra de Mauricio es la consciencia del cuerpo, las nuevas identidades y la posibilidad de su transformación, como así también deja ver su interés en la identidad étnica.

Respecto a esta obra, Poblete dice:

Había regresado de España, y tenía la necesidad de empezar a trabajar con cosas que tuvieran que ver con lo que me rodeaba. Aún no conocía a mi padre, tampoco eran exactos los datos sobre mis abuelos, con el tiempo investigué y descubrí que tenía una abuela que descendía de los mapuches en Chile y un abuelo Boliviano. Un poco lo que estuve haciendo fue construir mi identidad desde lo sexual a mis orígenes, ahí encontré miles de interrogantes, sobre obras/artistas/lugares/cuerpos que idolatré toda la vida. Decantó en lo siguiente: “Si en el mito de Venus, diosa de la belleza, nacida de la espuma del mar, ¿por qué no se puede nacer de un guiso de papas?”⁴⁴¹

“Para esta obra, fue necesario hacer que este alter ego, se convierta en andrógino, ni hombre ni mujer, y que quebrara con la idea y el concepto de lo clásico, sobre todo el concepto de belleza. Es por eso que trabajé desde la obra de Botticelli. Hice mi versión desde el álbum Artpop de Lady Gaga, que es una artista que trasciende la idea de belleza y de su propio cuerpo”⁴⁴².

Esto nos recuerda al tema tratado en el Capítulo 2, primero al referirnos a Claude Cahun, luego también lo planteamos sobre la obra de Duchamp en la que crea, su alter-ego femenino,

⁴³⁹ Entrevista realizada al artista Mauricio Poblete el 10 de marzo de 2015.

⁴⁴⁰ La palabra chola proviene del nombre genérico que se les da a las mujeres mestizas en los países andinos como Ecuador, Perú, Bolivia y Chile.

⁴⁴¹ Entrevista realizada al artista Mauricio Poblete el 10 de marzo de 2015.

⁴⁴² Entrevista realizada al artista Mauricio Poblete el 10 de marzo de 2015.

con este personaje que es *Rose Selavy*. Observamos como en la obra de Poblete el concepto de performatividad será a través de toda su obra. Como lo expresó Andrea Giunta, un término utilizado dentro de las teorías de género más contemporáneas.

En la foto yo quería representar cómo las travestis, transformistas, Dragqueens, entre otros, buscan esconder su miembro sexual masculino. Entiendo que existe ropa interior exclusiva para eso, lo cual me pareció que les genera incomodidad, ya que hay veces que pasan muchas horas así. Es por eso que al momento de armar la producción fotográfica, tomé la decisión de no utilizar programas como Photoshop para que las fotos no estuvieran trucadas, sino que por el contrario elegí aprender a usar el cuerpo y ver de qué se trata ese dolor e incomodidad que estas personas sienten al esconder su sexo⁴⁴³.

A través de la obra de Poblete podemos entender que la forma en que trabaja, tiene que ver con situaciones muy íntimas y privadas de su vida personal, sin dejar de observar el trasfondo social en el que vive. Al crear a su alter ego “La Chola”, pudo observarse a sí mismo sobre algunos interrogantes personales y sobre el arte. Se permitió quebrar con los aprendizajes académicos, y sobre todo los del arte clásico, para lograr dar una mirada sobre su propio tiempo y contexto, y esto se observa por ejemplo al tomar el personaje que genera Lady Gaga a través del uso de sus pelucas rubias como estereotipo de belleza, y la forma en cómo empieza a trabajar con su cuerpo, pareciera que se re-reproduce. Él trabajó desde su cuerpo, para aprender a usarlo y experimentar el dolor e incomodidad que las travestis sienten al esconder su sexo entre prendas especialmente diseñadas o ya sea a través del pegamiento de sus partes.

La esencia del tema está generada no sólo por *Nascita di Chola. IL martirio di Chola*, sino también por las distintas piezas que se adjuntan a esta obra. La composición sigue un orden lógico a través de sus bocetos, y las fotografías presentadas. Si hubiese una sola imagen, no sería fácil de interpretar lo que el autor busca transmitirnos. En ellas hay un uso variado del color. En algunas de las obras vemos el cuerpo, y el predominio del blanco y el negro, mientras que en otras, hay presencia de varios colores. Al ser una fotografía hay distinción de las formas, iconicidad, con una saturación ideal de la luz, lo que genera una calidad a la hora de ver la obra.

Se puede observar una mezcla de sentimientos, por un lado la seguridad que se manifiesta en el artista a la hora de posar y ser representado, un elemento clave para cumplir con este objetivo es el uso de la peluca. Por otro podemos percibir en su rostro algo de incomodidad, probablemente por el hecho de esconder su sexo, lo cual implica cierto dolor corporal.

⁴⁴³ Entrevista realizada al artista Mauricio Poblete el 10 de marzo de 2015.

También podemos descifrar una analogía entre el desnudo físico con el desnudo del alma, exponiéndose por completo de las dos maneras. El uso de colores naturales, sin tanto artificio nos genera un efecto de realidad, acercándonos al propósito de la obra.

En palabras de Antonella Pezzola:

La obra de Mauricio Poblete habla de otras problemáticas, muestra varias etapas de la producción. En mi opinión fue muy importante que estuviera presente el proceso de producción de la obra, los dibujos, los bocetos, la presencia de ese pensamiento que se va construyendo, que se va pensando y repensando, que se modifica, que suma, que se mezcla con otras temáticas y otras obras, con otras preguntas, con otras inquietudes. En la obra de Poblete vemos la identidad desde dos aristas diferentes, la étnica y la de género. La primera habla de una chola en zapatillas, posando y afirmando su legítima presencia de un “estar aquí” en el arte, de una necesidad de autoafirmación que le es negada por la sociedad. La segunda, presenta a la misma persona, el artista, hablando de una transformación, un sufrimiento, un querer ser⁴⁴⁴.

Consideramos que la obra de Poblete genera diversos sentimientos en el público. Por un lado hay una seguridad que se puede observar en la protagonista a la hora de posar, ser representada. También en dos de las fotos hay presencia de colores fuertes, vivos, lo que nos transmite un sentimiento de plenitud de confianza. Pero por otro lado, se puede percibir tristeza, sentimiento identificable inclusive en el título *El martirio de Chola*. Además, en la imagen que se quita la peluca vemos caras que nos transmiten ese sentimiento.

El valor fundamental de la obra es transmitir la aceptación de uno mismo, mostrar una seguridad a pesar de que este proceso pueda generar tristeza o dolor. Es un tema cotidiano, por lo que es una pieza importante para toda nuestra comunidad, no solo para aquellos que no logran aceptarse tal cual son, sino también por aquellos que no aceptan a los demás.

La temática del cuadro hace única su composición, permitiéndonos ver un mundo cotidiano de otra manera, por medio de una obra de arte. Como se menciono anteriormente, es clave el mensaje de aceptación y búsqueda de uno mismo que intenta dar Poblete.

Sobre su producción en relación con la perspectiva de género, Poblete dice: “En mis producciones performáticas utilizo un alter ego, una chola andrógina, para cuestionar problemáticas que incluyen la noción de identidad como objeto de investigación, sea cultural, sexual o de género. También utilizo en producciones visuales elementos como la papa, la pipa de Nike, temáticas de origen boliviano, artistas de la música tropical y cumbia villera”⁴⁴⁵.

Mi forma de trabajar tiene que ver con temas íntimos, hechos o situaciones íntimas que luego se vuelven colectivas. Creo que todos los artistas trabajamos en forma auto-referencial, aunque desde mi lugar también produzco observando el trasfondo social. Cuando hice lo de “La Chola” que creo es lo que más me caracteriza, lo había planteado

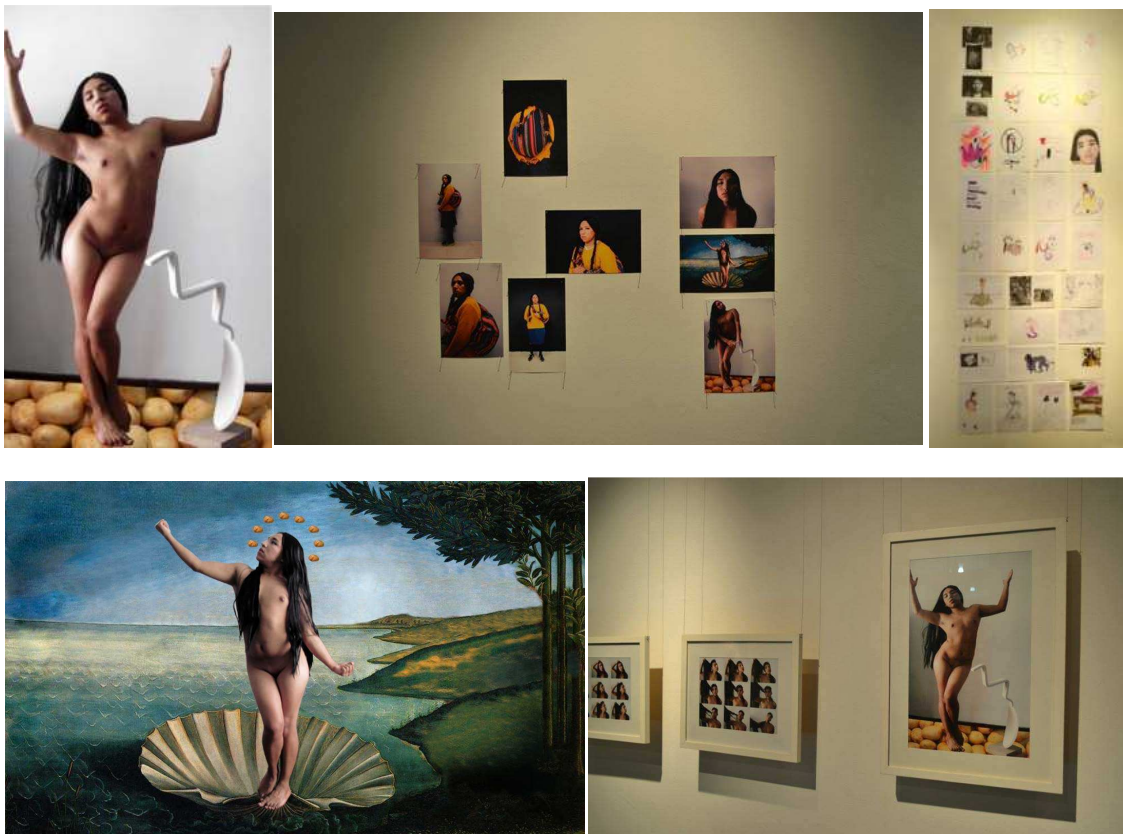
⁴⁴⁴ Entrevista realizada a la Lic. Antonella Pezzola el día 10 de agosto de 2016.

⁴⁴⁵ Entrevista realizada al artista Mauricio Poblete el 10 de marzo de 2015.

desde un lugar en dónde me estaban sucediendo muchas cosas. Entre ellas, mi sentimiento respecto a los conservadores que eran algunos integrantes de mi familia, y paralelamente a esto, en ese momento yo tenía un concepto muy clásico y académico del arte, dentro mío sentía que tenía que romper con todas esas ideas. Es desde esa perspectiva que empecé a trabajar en esta temática. Al tiempo, me di cuenta de que necesitaba crear un personaje, un alter ego, y fue así como nació “La Chola” como andrógino, ni hombre ni mujer⁴⁴⁶.

Según la mirada de Águeda Fernández Astorga:

Mauricio Poblete, consistente al introducir en el ámbito artístico problemáticas que nos atraviesa a todos/as. Nos trae momentos cotidianos de prejuicios hacia cultura boliviana La chola y la papa como símbolo. Seres visibles diariamente pero que muchas veces invisibilizamos. No sólo desde la construcción individual sino desde las identidades colectivas. Crítica fuerte al machismo, a nuestros ancestros, a nuestra cultura. Traza grietas que no cuestionan constantemente. Pone su cuerpo como campo de exploración, sumado al dibujo, fotografía y demás medios que acompañan su discurso. Nos abrió todo su proceso de trabajo e investigación en los procesos de dibujo⁴⁴⁷.



125. Mauricio Poblete, *Nascita di Chola. IL martirio di Chola*. Exposición Identidad, 2015.

⁴⁴⁶ Entrevista realizada al artista Mauricio Poblete el 10 de marzo de 2015.

⁴⁴⁷ Entrevista realizada a la Lic. Águeda Fernández Astorga el día 20 de julio de 2016.

4.2.1.3. Los distintos cuerpos de Cristina Pérez

Cristina Pérez, es cantautora y artista plástica. Nació en la provincia de Mendoza, Argentina en el año 1973. Es Profesora y Licenciada en Artes Visuales de la Facultad de Artes y Diseño, de la Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina. Sus inquietudes artísticas y la búsqueda de aprendizajes la llevan siempre a realizar trabajos artísticos por diferentes lugares. Realiza murales, obras en espacios públicos, conciertos, dicta seminarios, participa de festivales, exposiciones, ferias y bienales. Además de trabajar en Mendoza, lo hace también en Uruguay, Chile, Buenos Aires, Brasil, Perú, Bolivia, Colombia, Ecuador, Alemania y España. Estos son algunos de los tantos destinos donde Cristina ha desarrollado siempre en paralelo su trabajo plástico y musical.

Detallamos los más relevantes. En 1996 vivió en San José, Uruguay, trabajó y expuso en ese país. Desde 2000 al 2001 desarrolló trabajos de Investigación en Artes Plásticas como becaria en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Cuyo y por concurso en el Área Pedagógica del Espacio Contemporáneo de Arte, perteneciente a la Mendoza. Argentina.

En el 2002 al 2003 vivió, trabajó y expuso sus obras en Santiago y San Felipe, V Región de Chile. Durante el 2004 fue invitada a Alemania, para trabajar en dos obras murales. Realizó dos exposiciones individuales, en Naumburg y en la Universidad Católica de Eichstätt en Ingolstadt. En el 2007 regresó a Alemania a exponer y a realizar conciertos en Chemnitz, Nordhausen y Naumburg. Ha expuesto en más de 50 exposiciones individuales y 70 colectivas en Argentina, Latinoamérica y Europa. Realizó clínicas de perfeccionamiento con la artista Nora Correas, en Argentina.

Sus dibujos, pinturas y objetos han sido seleccionados en destacados Salones de Artes Plásticas de la provincia y la región de Cuyo, Argentina. Sus obras integran colecciones privadas de Argentina, Uruguay, Chile, Ecuador, Suecia, España, Alemania, Holanda y USA.

En cuanto a lo musical su primer CD “Canciones de raíz” fue grabado en el 2007 en Buenos Aires junto a músicos de Capital Federal durante su estancia allí. Actualmente trabaja en la difusión de *FUEGOIAGUA* su segundo CD con canciones propias. Canciones que nombran y que defienden lo femenino universal, que cantan al vínculo sagrado con la Naturaleza.

Le realizamos una entrevista a Cristina Pérez y explicó lo siguiente sobre su producción relacionada con la perspectiva de género:

Al principio pintar dentro de la temática de género no fue algo que yo me propusiera, sólo que cuando lo hice comencé con lo que era más urgente para mí. Conocerme, expresar mis dudas, mis inquietudes en relación al cuerpo, al sexo, la sexualidad y la diferencia que sentía desde niña, ese desequilibrio entre hombres y mujeres. Nunca me imaginé que eso

iba a llevarme más de una pintura. Conforme iba pasando el tiempo, pintaba más cuadros y descubrí que podía comprender mejor esa desigualdad y sentía que eso me daba más confianza a mí misma. Tengo que decir que la pintura me despertaba la conciencia de la realidad social que me rodeaba. Me inspiraba, me marcaba caminos, me conectaba siempre con la historia de las mujeres y sobre todo con lo ancestral. Al principio no sabía qué significaba, ahora sí. Yo quería explorar y expresar desde otros lugares diferentes de lo que me mostraba la Academia. Quería una pintura que materializara mi sentir, el sentir de las mujeres en lo cotidiano, lo que padecemos las mujeres que no respondemos a los cánones que imponen la sociedad, ya sea en la que vivía en aquel tiempo hace más de 20 años y la de ahora. Igual nunca pensé que eso se referiría a un arte de género, pero cuando lo descubrí no me molestó pues la verdad nunca me he sentido obligada ni siquiera a seguir este "género" en el arte. Fluye naturalmente como una respiración y por eso sé que puedo aprender a aprovechar de ella todo lo máximo. Esa respiración es la que alimenta también mis canciones Trabajo desde mi lugar, desde mi tierra, buscando decir lo que soy desde mi propio espacio⁴⁴⁸.

Sin ir más lejos, observamos como Pérez se plantea su actividad artística desde el concepto de *Donna Haraway*, que formula el quehacer desde una noción de saberes situados, corporizados, ubicados. Pérez produce su obra de arte desde un lugar marcado, neutral, objetivo, y da lugar a las múltiples discusiones que existen sobre el hecho de sí ser quiénes somos, se observa necesariamente plasmado en la obra de arte.

Las obras que expuso Pérez en la muestra *Identidad. Exposiciones de arte con perspectiva de género*, fueron tres. A continuación hablaremos de cada una de ellas. La primera obra pertenece a la serie *Historia de los Cuerpos* obra que tomamos como antecedente en el capítulo anterior por lo sucedido con la destrucción de ella años atrás en una galería de arte de Mendoza. Para nuestra exposición, Cristina expuso solamente una de esas obras, *Cuerpo Ofrenda*.

A simple vista, en esta obra se puede observar una instalación en técnica mixta, conformada por un gran rectángulo de tela color roja colgado de una pared, es decir un poncho. Se ven flores de plástico bordadas en la parte inferior, y una especie de espina bordada en la parte superior. En el medio hay un objeto en arcilla, papel y pintura. Cada uno de los elementos presenta diferentes texturas.

El poncho rojo cuyo significado es el de un cuerpo, el de la sangre, el de la vida, es decir en la boca de este poncho, se ubica una especie de caja que puede mirarse en su interior. Es como un altar en dónde se visualiza como de una especie de virgo y de vulva, modelada en arcilla. Si uno toma distancia de la obra, se puede observar esta vulva. Si uno se acerca a ella, es en realidad una virgen sobre un altar, con sus manos en el centro del pecho en modo de oración. Esta virgen no era más que una vulva sobre un altar.

⁴⁴⁸ Entrevista realizada a la artista Cristina Pérez el día 23 de abril de 2015.

La abertura o boca de los ponchos sirve para poder colocárselos por la cabeza y lograr así que la prenda quede puesta. En el caso de la obra de Pérez, ella planteó que las bocas de los ponchos fueran consideradas como una vagina. Es decir que al momento de ponernos un poncho, una prenda tan andina, es decir al pasar la cabeza por esa boca, se podía observar la connotación de un nacimiento. En palabras de Perez: “Emerger desde la vulva, la vulva como un elemento simbólico de la vida, de la sexualidad de lo femenino, de lo femenino universal, de lo tabú”⁴⁴⁹.

Consideramos que esta obra pretende reflejar el génesis de la vida. Esta vulva como símbolo ancestral, como una Venus de Lascaux, como esas figurillas encontradas en las cuevas de la prehistoria modeladas por mujeres, y pasadas de generación en generación. El color rojo representa la sangre, la matriz, el momento culminante de la creación, el nacimiento. Las flores, acentúan el florecimiento de algo nuevo; y la figura de la virgen como símbolo de inocencia y pureza de la nueva vida emergente.

Opina Perez sobre la fascinación de las vulvas en su obra:

La imagen, de por sí, es de una explicitación muy dramática. Las que referís son pinturas de mucho impacto en el contenido porque trabajaba con estas vaginas, estas vulvas, como semillas que están estilizadas, desarrolladas de manera sintética para que no fueran tan crudas, e igual provocaban cierto shock. Pero al trabajar con colores y formas muy naïf, hacía que el impacto se atemperara, se dulcificaba, y a la vez siga fuerte y agresivo. Trabajo el pasaje de la forma de la virgen hacia la vulva como una síntesis. Esta cosa cerrada, ovalada. Su atuendo se convierte en labios vaginales, su cerramiento silencia y oculta. Es esa boca que en cualquier momento puede contar su historia que tiene que ver con imposiciones antiguas a la mujer y con su cuerpo del que no puede ser libre y dueña⁴⁵⁰.



126. Cristina Pérez, *Cuerpo ofrenda* de la serie *Historia de los cuerpos*. 2005

⁴⁴⁹ Entrevista realizada a la artista Cristina Pérez el día 23 de abril de 2015.

⁴⁵⁰ Sin autor, *La vulva adorada*, Bs. As: Diario Página12 digital, 12/12/2008. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-4566-2008-12-16.html>, (en línea) consultado el día 14/08/14.

Otra de las obras que expuso Perez, parte de tres objetos, tres vestidos, que forman una instalación que se denomina *Cuerpos-en-vestidos*, jugando con el doble sentido de embestir o de atropellar, y de envestirse dentro de un vestido. Ya desde hacía un tiempo, Perez había trabajado con la temática del vestido y del desnudo, del cuerpo femenino cómo metáfora del cuerpo social, haciendo relación a la trata de personas.

Estos tres vestidos tienen diferentes tamaños y actitudes, y dentro de cada uno ellos hay una mujer desnuda. Se puede observar así, que hay un vestido en donde se ve a una niña, otro vestido en donde hay una mujer adulta y en el tercero una anciana.

Podemos observar estas mujeres con vestidos, las cuales están realizadas en plástico y los vestidos en una estructura de hierro dulce. Se entiende a simple vista que es un vestido sacado de un molde de una escultura de pequeño formato, como si fuera una tela, como si estuviera hecho con tela de verdad. No hay que dejar de tener en cuenta que otro de los atributos de Cristina y que aprendió de muy pequeña gracias a su madre que es costurera, es que ella hace y diseña su propia ropa, sus propias prendas. En palabras de Perez: “La tela es una piel, está cargada de símbolos, y en mi trabajo lo hago desde la historia sociológica y antropológica del traje o del atuendo”⁴⁵¹.

Se observa en la obra que los vestidos son tridimensionales y muy volumétricos, en cambio los cuerpos de las mujeres son bidimensionales, logran verse bien planos. Teniendo en cuenta que en la realidad es al revés, los vestidos y la ropa son planos y los cuerpos son voluminosos, Cristina deja en claro esta connotación del vestido como cárcel, aunque puede tener también muchas otras interpretaciones como por ejemplo esta forma escultórica del vestido como habitado.

Se observa que en esta obra, Perez también roza el tema de la trata, de los mandatos y de los ideales del cuerpo de la mujer. Es una obra que también habla de las edades, de la vulnerabilidad y de la violencia contra la mujer a cualquier edad. Las actitudes que se observan es que estas mujeres quieren salir de esos vestidos, se las ve empujándolos. Si bien los vestidos son tridimensionales tratan de tomar la forma del cuerpo como si fueran hechos en tela de verdad.

Estos vestidos que no son vestidos más que es la modificación entre la forma de un vestido y un objeto, busca representar ese objeto que aprisiona, ese objeto que habla de los cánones e ideales de la época. Estas mujeres que están desnudas, no están idealizadas, sino que son mujeres comunes y corrientes que reflejan los verdaderos aspectos de nuestra sociedad.

⁴⁵¹ Entrevista realizada a la artista Cristina Pérez el día 23 de abril de 2015.

En palabras de Perez: “La obra habla de esa violencia para ajustar a la mujer dentro de un vestido, de un estándar; la violencia para encerrarla, aprisionarla y someterla”⁴⁵².



127. Cristina Pérez, *Cuerpos-en-vestidos*, 2006.

La tercera obra que expone Pérez se denomina *El desentierro*, trabajo perteneciente a la serie *La cruz, el cuerpo y el rito*. Es necesario aclarar que esta obra fue expuesta con anterioridad en el año 2002 en el Museo del Área Fundacional de la provincia de Mendoza.

En la obra se observa una mujer desnuda en el medio de la escena, de sus manos emergen calaveras, por detrás de su cabeza una aureola que puede interpretarse como un sol que resplandece detrás de ella, parada con total confianza sobre la tierra. En esta obra predominan los colores cálidos sobre el cuerpo está la mujer, por detrás los colores fríos muestran ese contraste con el cielo, como así también las calaveras el suelo. En una primera impresión podemos observar una mujer dueña de su cuerpo salvaje rodeada de muerte. El color predomina sobre la línea, y se permite ver el trabajo de texturas ásperas y con dobleces, posiblemente por el material que Pérez utilizó como lienzo. Su cuerpo y las calaveras están completamente iluminados, contrastando con la oscuridad del fondo.

Como primera medida, Perez tuvo la idea de hacer una pintura salvaje, desprejuiciada, antiacadémica. En eso momento le habían regalado unos lienzos muy finitos, del tipo de cielo rasos y unas pinturas de pared, es decir unos látex. Según Cristina no preparo ninguna tela, no hizo imprimación ni ninguna base, sino que decidió pintar con esas pinturas que le habían

⁴⁵² Entrevista realizada a la artista Cristina Pérez el día 23 de abril de 2015.

regalado sobre esas telas. En sus palabras: “Voy a hacer una pintura desprejuiciada en todo sentido, en ideas religiosas, espirituales, artísticas, de belleza... Nada de eso”⁴⁵³.

Lo que en el fondo buscaba era burlarse de todo lo que había aprendido en la academia, y permitirse jugar a que no sabía nada de lo que le habían enseñado, es por eso que lo tomó como un juego, como un desafío. Comenzó a pintar y quiso hacer una obra sobre los quipus⁴⁵⁴, ya que en ese momento trabajaba con un grupo de artistas. Ella comenzó una investigación sobre el tema de los quipus, y empezó a dibujar, pero en vez de hacer quipus, aparecieron vírgenes andinas.

Es necesario aclarar que Cristina en cierta época se dedicó a investigar sobre los santos populares, los sincretismos religiosos, los tipos de velorios, los velorios del campo, esa mixtura de fiestas paganas, andinas y judeo-cristianas. Tal vez por esto fue que en vez de quipus, surgieron las vírgenes en su creación.

Otras de las decisiones para comenzar a hacer esta obra fue su admiración sobre la obra de Otto Dix⁴⁵⁵, que justo en ese momento se estaba exponiendo en el ECA (Espacio Contemporáneo de Arte de Mendoza). En ese momento decidió que su obra *El desentierro* tomaría algunos de los conceptos de Otto Dix sobre lo expresó de la II Guerra Mundial, es decir sobre los cráneos de donde salían gusanos entre otras cosas. Perez decidió incorporar el collage y pego esos cráneos de Otto Dix, ya que consideraba que esta mujer de *El desentierro* era una mujer andina, una mujer universal, la mujer que es dueña de su cuerpo y que está emergiendo como una Virgen.

En esta obra se observa que esta Virgen tiene una aureola, la cual va creciendo por la tierra y se convierte en sol, y sus rayos parecen espigas de oro que hablan de esa energía de la cual ella va emergiendo como una semilla, por eso esa forma es de una vulva ella tiene rebatido hacia adelante en su sexo. También en su rostro podemos ver ese rubor redondeado como el de las muñecas. En palabras de Perez: “Siempre me alucino ver la cantidad de Difuntas

⁴⁵³ Entrevista realizada a la artista Cristina Pérez el día 23 de abril de 2015.

⁴⁵⁴ El quipu derivado del vocablo quechua *khipu* que significa: nudo, ligadura, atadura, lazada.¹ Fue un artilugio nemotécnico mediante cuerdas de lana o de algodón de diversos colores y, en estos, nudos; inventado y usado por las civilizaciones andinas. Si bien se sabe que fue usado como un sistema de contabilidad por los quipucamayoc (*khipu kamayuq*), administradores del Imperio inca, ciertos autores han propuesto que podría haber sido usado también como un sistema gráfico² de escritura.

⁴⁵⁵ Otto Dix (1891- 1969) fue un pintor de la Nueva Objetividad y el Expresionismo alemanes. El trabajo pictórico de Otto Dix abarca una gran diversidad de estilos, aunque el público conoce, principalmente, sus pinturas sobre la guerra. Dibujante excepcional, Otto Dix nos ha dejado 500 bocetos y diversos retratos, además de lienzos y acuarelas, que, sin duda alguna, evocan la época renacentista. Y es que Dix es, en efecto, uno de los grandes pintores alemanes del siglo XX. La mayor parte de su obra se halla expuesta en el Museo de Arte de Stuttgart.

Correas⁴⁵⁶ hechas en yeso y repintadas por la gente, pintadas en su concepto de bello. Realmente se convertían como en Vírgenes andinas, grotescas, libres y trágicas, demandando otra versión de su propia historia. Eso es lo que yo siento. Esto es lo que me inspiró en hacer estas obras. Empecé a desentrañar estos conceptos y surgieron estas vírgenes andinas”⁴⁵⁷.

Al observar en profundidad esta obra, podemos identificar la tranquilidad en el rostro de la mujer, de esta mujer andina. Pérez expresó mediante su obra el desprejuicio en todo sentido, desde los materiales que utilizó en su obra, las ideas religiosas, espirituales, artísticas, de belleza; además de una mujer que es dueña de su cuerpo y que está emergiendo como una Virgen. La obra transmite libertad de forma dramática, algo de angustia y desesperación de esta mujer desnuda que está entre la vida y la muerte, entregada por completo al Universo.

Varias de las obras de la serie *La cruz, el cuerpo y el rito*, están realizadas, con esas telas tipo cielo rasos y maderas, huesos. En palabras de Perez:

Durante mucho tiempo me interesó el concepto de virginidad pre-cristiano, de las diosas antiguas, de las vírgenes fecundas, aquellas que podían casarse con sus hermanos, que podían tener sus hijos, que sus hijos podían ser de sus amantes, de sus padres. Ahí en donde el espacio-tiempo se mezcla y en algunos momentos parece una línea, pero en realidad hay que expandirse un poco más en la comprensión y ver como realmente la imagen de la mujer es una representación de lo sagrado. Pero no para lograr una desigualdad entre hombre y mujer, sino para el respeto de lo sagrado, de cómo la mujer respeta al varón, es decir la paridad que por un momento fue expresada por lo masculino lo femenino, la luna el sol, pero sabemos que la paridad no es solamente eso⁴⁵⁸.

La artista mendocina Azul Méndez, da su punto de vista sobre la obra de Perez:

En la imaginería mestiza las múltiples representaciones de la Virgen se identifican con el gusto del pueblo y con el pueblo mismo en su peculiar intimidad con lo “divino”; igualmente Cristina intercepta y modifica el dispositivo simbólico receptor cambiando los elementos y marcando una postura ideológica respecto del género. En la omnipresencia de

⁴⁵⁶ Se conservan diversas versiones de la leyenda, conforme a la cual Deolinda Correa o Dalinda Antonia Correa, fue una mujer cuyo marido, Clemente Bustos, fue reclutado forzosamente hacia 1840, durante las guerras civiles. Vivían en el departamento de Angaco, en la provincia de San Juan. La soldadesca montonera que viajaba a La Rioja obligó al marido de Deolinda, contra su voluntad, a unirse a las montoneras. Esto hizo que Deolinda, angustiada por su marido y a la vez huyendo de los acosos del comisario del pueblo, decidiera ir tras él. Deseosa de reunirse con su marido en La Rioja tomó a su hijo lactante y siguió las huellas de la tropa por los desiertos de San Juan llevando consigo sólo algunas provisiones. Cuando se le terminó el agua, Deolinda estrechó a su pequeño hijo junto a su pecho y se cobijó debajo de la sombra de un algarrobo. Allí murió a causa de la sed, el hambre y el agotamiento. Cuando unos arrieros pasaron por el lugar al día siguiente y encontraron el cadáver de Deolinda, su hijito seguía vivo amamantándose de sus pechos, de los cuales aún fluía leche. Los arrieros la enterraron en el paraje conocido hoy como Vallecito y se llevaron consigo al niño. Al conocerse la historia, muchos paisanos de la zona comenzaron a peregrinar a su tumba, construyéndose con el tiempo un oratorio que paulatinamente se convirtió en un santuario. La primera capilla de adobe en el lugar fue construida por un tal Zeballos, arriero que en viaje a Chile sufrió la dispersión de su ganado. Tras encomendarse a Correa, pudo reunir de nuevo a todos los animales. Hoy en día mucha gente deja en el santuario de la difunta botellas con agua, pensando que "la difunta toma esa agua".

⁴⁵⁷ Entrevista realizada a la artista Cristina Pérez el día 23 de abril de 2015.

⁴⁵⁸ Entrevista realizada a la artista Cristina Pérez el día 23 de abril de 2015.

lo femenino (cuerpo y vaginas transfiguradas en semillas, flores, bocas, llagas) “subyacen fuertes contenidos que rescatan al matriarcado y acentúan una concepción femenina de la naturaleza, (...)un pensamiento visual que propone a la mujer desnuda, con su sexo, sus partes fecundas relacionadas con las proporciones, rasgos, color de América Latina⁴⁵⁹”.



128. Cristina Pérez, *El desentierro*, de la serie *La cruz, el cuerpo y el rito*, 2007.

4.2.1.4. *Las ilustraciones de Mariana Baizán*

Mariana Baizán es Licenciada en Artes Visuales, recibida en la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo, especializada en ilustración.

Si bien sus primeros trabajos datan del año 1999, su trabajo propio de género comenzó en el año 2010, cuando el Colectivo de Mujeres Juana Azurduy, conocido también como Las Juanas⁴⁶⁰, publicó el libro *La Patria También es Mujer*, libro editado por Las Juanas Editoras en el año del bicentenario argentino. Este libro es muy importante ya que recorre gráficamente la historia de diversas mujeres que colaboraron con la construcción de nuestro país. Mariana fue convocada para ser una de los 35 ilustradores que participaron en ese proyecto, y este fue el puntapié inicial para el comienzo en su trabajo de ilustración con perspectiva de género.

La edición del libro se llevó a cabo en el año 2012, y comenzó a formar parte de la agrupación feminista *Mujeres Cotidianas*⁴⁶¹, en donde su trabajo - si bien se torna un poco panfletario ya

⁴⁵⁹ Entrevista realizada a la artista Cristina Pérez el día 23 de abril de 2015.

⁴⁶⁰ Colectivo Nacional que se disolvió como movimiento. Hoy algunas se constituyeron en *Mumala* (Mujeres de la Matria Latinoamericana) que es a su vez un movimiento nacional. Algunas otras Juanas en otras provincias como en Bs. As., constituyeron el movimiento *Ni Una Menos*.

⁴⁶¹ *Mujeres Cotidianas* es una agrupación argentina, que se construye de los sectores populares una lucha activa, para transformar la realidad con igualdad, justicia y diversidad, incidiendo política, económica y socialmente. Su

que realiza la gráfica de todas las actividades de la agrupación-, ser parte de *Mujeres Cotidianas* la afianzó desde el empoderamiento y de la teoría feminista, ambas adquiridas en el transcurso de su militancia.

Esto comienza a notarse cada vez más en su estilo, y es desde ese momento en que su editor del Diario Los Andes⁴⁶² (donde trabaja como ilustradora free-lance desde el año 2011), comienza a encargarle dibujos de notas de contenido femenino, feminista y de derechos humanos. Lamentablemente estos encargos mermaron desde el año 2016.

Su trabajo para la agrupación también se fue volvió más esporádico a partir del año 2015; esta vez de manera planificada, pues no quiso encasillarse en lo partidario o un solo eje dentro del feminismo, habiendo mucho para hacer dentro de este género.

Desde el 2016 comenzó a participar de dos colectivos de mujeres dibujantes de comics: *Carnes Tolendas. Política sexual en viñetas*, colectivo con perspectiva de género, y en las *Chicks on Comics*, colectivo de mujeres historietistas de todo el mundo. Al día de la fecha se encuentra editando su álbum de figuritas de las mujeres olvidadas que colaboraron con la independencia de Latinoamérica. Próximo a publicar en el año 2017.

Al realizarle una entrevista a Mariana Baizán, tuvimos la oportunidad de preguntarle sobre su dedicación a la temática de género, y respondió lo siguiente:

Si bien, al ver mi historia, parecería que la temática y la militancia llegó de forma “casual” a mi vida, creo que en el fondo siempre estuve buscando un lugar así: que cobijara mis pensamientos, mis ideales y mi espíritu. Y este lugar fue la lucha de género. Una vez que la encontré, nada volvió a ser igual. Me dedico a la temática, porque tengo que hacerlo. Simplemente eso. A veces me tomo mis “descansos” para dibujar otras cosas, a modo de relax, o solo por trabajar el “arte x el arte”, pero la responsabilidad siempre me va a llamar a volver. Es mi modo de lucha. Para otras serán las marchas, la radio, las agrupaciones. Mi lucha, y mi grito es por medio del dibujo⁴⁶³.

Para nuestra exposición, Mariana presentó varias ilustraciones. Vamos a detallar de la mejor manera posible cada una de ellas, ya que fueron varias obras expuestas. Pero es necesario dejar en claro que todas sus obras se encuentran dentro de la temática de la lucha feminista.

Una de sus ilustraciones que presentó fue la *Vida de Alicia Moreau de Justo*⁴⁶⁴, obra que fue realizada en el año 2010 para el libro *La Patria También es Mujer*, editado y publicado en el

referente a nivel nacional es Cecilia “Checha” Merchan, y Laura Chazarreta, co-fundadora y referente de la colectiva Mujeres Cotidianas en Mendoza, Argentina.

⁴⁶² El Diario Los Andes es un periódico matutino editado en la ciudad de Mendoza, Argentina, propiedad del Grupo Clarín y de los herederos de la Familia Calle. El diario es una empresa periodística de larga trayectoria. Fue fundado por Adolfo Calle en 1883. Fue el primer periódico del país en publicarse en internet como diario digital, en septiembre de 1995.

⁴⁶³ Entrevista realizada a la artista Mariana Baizán el día 20 de abril de 2015.

⁴⁶⁴ Alicia Moreau de Justo (1885-1986) fue una médica y política argentina, figura destacada del feminismo y del socialismo. Desde los primeros años del siglo XX, se involucró en los reclamos por mayores derechos para las mujeres. En 1902, junto a un grupo de compañeras, fundó el Centro Socialista Feminista y la Unión Gremial Femenina. En 1914, se recibió como médica y, unos años después, se adhirió al Partido Socialista, poco antes de casarse con el político Juan B. Justo, con quien tuvo tres hijos. Para 1918, ya había fundado la Unión Feminista

mes de mayo del año 2010, en Buenos Aires, Argentina. La técnica utilizada por Baizán para esta ilustración es tintas y collage digital. Los originales son tamaño A4 (29,7 x 21cm.), pero fueron editados en tamaño mayor para el libro.

Es necesario aclarar que el libro *La Patria También es Mujer* fue la segunda publicación de la editorial *Las Juanas Editoras*. Este libro fue un aporte que buscó visualizar y reivindicar la participación de las mujeres en la historia argentina. La particularidad del material es que es un libro de historietas, en el que participaron más de treinta dibujantes de todo el país como así también de Latinoamérica. Es un libro hecho para la mujer, un homenaje a ellas y su lucha social, como conmemoración de los 200 años de la Revolución de Mayo. El capítulo correspondiente a la Sra. Alicia Moreau de Justo, fue escrito e ilustrado por Mariana Baizán.

Según la experiencia vivida, Mariana explica lo siguiente: “A cada artista que participó del libro se les daba la consigna de ilustrar tres páginas en blanco y negro. El artista además de dibujar, tenía que investigar y realizar un guión. Yo no elegí a la mujer que debía ilustrar dibujar, sino que a cada uno le tocaba cualquiera de ellas, lo cual siento que me llevó a realizar una doble búsqueda. Por un lado buscar quién era Alicia y por otro lado resolver como escribiría la historia de una manera coherente”⁴⁶⁵.

El primer acercamiento lo realizó desde una profunda investigación teórica sobre quién había sido esta mujer. Mariana sólo la conocía de nombre, pero no sabía nada de su vida ni de sus ideales. Luego buscó fotografías de esta mujer para estudiar cómo era su rostro, y cómo había cambiado sido a lo largo del tiempo, ya que esta mujer vivió casi 100 años. En cuanto a la forma de presentación, Mariana considera que no realizó la historieta típica, con globos o viñetas, sino que un poco por el desconocimiento de las herramientas de una historieta, ella no sabía cómo hacerla.

Mariana resolvió este trabajo inspirada en el ilustrador Dave McKean⁴⁶⁶ que como característica principal de su trabajo está la mezcla el dibujo con fotografías. Ella, realizó una composición de varias fotos para representar la historia, y a través de una técnica de rayas

Nacional y tras el deceso de su esposo en 1928, continuó en la actividad política y la defensa de la mujer, sobre todo en cuestiones relacionadas con el derecho femenino al sufragio, los derechos laborales de los asalariados, la salud y la educación pública. En 1932, elaboró un proyecto de ley que establecía el sufragio femenino, el cual no se concretó hasta 1947. En 1958, participó de la división del Partido Socialista y la fundación del Partido Socialista Argentino, ocupando la dirección del periódico *La Vanguardia* hasta 1960.⁶ Permaneció ligada a la vida política hasta su muerte en 1986, a la edad de 100 años, participando activamente en temas vinculados a la lucha contra la dictadura militar a través de la Asociación por los Derechos Humanos, los derechos de las mujeres y cuestiones vinculadas a su partido.

⁴⁶⁵ Entrevista realizada a la artista Mariana Baizán el día 20 de abril de 2015.

⁴⁶⁶ Dave McKean. Maidenhead, Inglaterra, 1963. Es uno de los más renombrados ilustradores y diseñadores de Gran Bretaña y el mundo entero. Su poder creativo y artístico deslumbra a todos los amantes del diseño y la ilustración. Es además fotógrafo, músico (pianista) y un incipiente director de cine.

realizada con micro-fibras logro una mistura entre fotos y dibujos. La forma en que mostró la vida de esta mujer, fue seleccionar los momentos más importantes de su vida, y en vez de hacer la viñeta y los globos, los presentó como un resumen ilustrado. Hasta el día de hoy suele mezclar fotos, no tanto como en esa época, pero muchas veces recuerda eso y regresa a ello.

Este fue el primer trabajo que la acercó al feminismo, y sobre todo al feminismo histórico que es una de las cosas que a Mariana más le gustan. Lo que actualmente está haciendo con el álbum de figuritas tiene que ver justamente con eso. Es más, el álbum viene de la mirada de este primer trabajo en el que tuvo que investigar la biografía de una mujer con ideales feministas.



129. Mariana Baizán, *Vida de Alicia Moreau de Justo*, 2010.

Otra de las ilustraciones que presentó Mariana fue un original calendario para el año 2014. Cada una de sus 12 páginas contó con una ilustración, una frase, sumada a la grilla de los días del mes correspondiente. Éste trabajo se llamó *La Revolución viene oliendo a jazmín*, y lo realizó para la agrupación *Mujeres Cotidianas*. Lo realizó a través de tintas, acrílicos y collage digital.



130. Mariana Baizán, *La Revolución viene oliendo a jazmín*, 2014.

Lo del calendario fue algo parecido a lo que se encuentra haciendo ahora con el álbum de figuritas. Fue una idea que ella tuvo desde hacía un tiempo, que luego la ofreció a una agrupación para que se difunda.

Algo muy particular en Mariana Baizán es su desinterés en la retribución económica. En sus propias palabras: “No me interesa ganar plata con lo que hago. No lo hice con el calendario, ni con lo que estoy haciendo ahora del álbum. Nunca he hecho mis trabajos con un objetivo monetario. La realización del calendario ni si quiera tuvo un objetivo artístico, sino que lo importante para mí fue difundir a través del dibujo. Creo que difundir las ideas tiene más peso que todo lo demás”⁴⁶⁷.

Mariana formuló durante varios años este el proyecto en su mente, a medida que ella fue investigando sobre efemérides feministas. Un vez armada esta lista con lo que habían hecho las mujeres a lo largo de la historia, fue eligiendo que efeméride dibujar para cada mes. Posteriormente a esto le ofreció a la agrupación Mujeres Cotidianas, llevar el trabajo en forma conjunta para poder lograr una verdadera difusión.

Es así, que una vez hecha la selección de efemérides, eligió los ejes de trabajo que tenía la agrupación. Por ejemplo coincidieron los efemérides con el eje de las mujeres originarias, las mujeres de la historia, las mujeres del campo, las mujeres de la diversidad, las *Madres de*

⁴⁶⁷ Entrevista realizada a la artista Mariana Baizán el día 20 de abril de 2015.

*Plaza de Mayo*⁴⁶⁸, la salud de la mujer, el día de la no violencia, la legalización del aborto, la trata de personas, la lucha contra el VIH, entre otros. Los calendarios llegaron a casi todas las provincias del país, Córdoba, Mendoza, Buenos Aires, Corrientes, Formosa, Santa Fe. Incluso el día del cumpleaños de la ex presidente Cristina Kirchner, recibió uno de regalo.

Al preguntarle a Mariana respecto la técnica utilizada en cada una de las ilustraciones de este calendario, respondió lo siguiente: “No me interesa nada lo estético ni tampoco lo técnico. Creo que dibujo como lo hago siempre. Me gusta mucho trabajar en color pero sin ninguna búsqueda estética, ninguna búsqueda artística. Yo siento que tengo un don para el dibujo. En algunas de las imágenes puede encontrarse un poco de collage fotográfico, o un collage de telas, pero salió naturalmente sin pensar en una búsqueda estética o plástica”⁴⁶⁹.

Consideramos que esta obra concebida en a través de 12 imágenes, nos ilustra sobre uno de los temas más importantes de la sociedad del siglo XXI, la lucha de las mujeres por sus propios derechos. La estructura atemporal de las ilustraciones nos lleva a procesar sensaciones muy distintas en cada una de ellas, pero hay un factor común y es la belleza.

En una época en donde esos valores e ideales por los que siempre luchamos los que queremos ver cambiar al mundo parecieran por fin estar saliendo a la luz, esta excelente ilustradora mendocina nos conmueve y nos da esperanza. Logra transmitir la simpleza y la complejidad femenina, la búsqueda sin violencia que las mujeres llevan a cabo día a día por lograr lo que todos anhelamos, la igualdad de género.

Otra de sus ilustraciones presentadas en la exposición “*Identidad...*”, fue *Encontremos a Todas*. Esta serie de afiches realizados en el año 2014, a través de tintas y collage digital, tuvieron como tema principal la concientización sobre el tema de la Trata de Personas,

⁴⁶⁸ Las Madres de Plaza de Mayo es una asociación argentina formada durante la dictadura de Jorge Rafael Videla con el fin de recuperar con vida a los detenidos desaparecidos, inicialmente, y luego establecer quiénes fueron los responsables de los crímenes de lesa humanidad y promover su enjuiciamiento. Las Madres de la Plaza de Mayo comenzaron a reunirse en la plaza de la ciudad de Buenos Aires de ese nombre el sábado 30 de abril de 1977. La utilizaban como un punto aglutinante para organizarse y poder petitionar a las autoridades por sus hijos desaparecidos. Al principio permanecían sentadas, pero al haberse declarado el estado de sitio, la policía las expulsó del lugar. Luego, para identificarse como grupo, decidieron ponerse un pañuelo blanco en la cabeza. De esa manera surgieron los dos símbolos que las representan: las marchas todos los jueves a las tres y media de la tarde alrededor de la Pirámide de Mayo, y el pañuelo blanco en la cabeza. Durante los años de la dictadura militar argentina (conocida en ese país como el ‘proceso’) se opusieron constantemente a las medidas tomadas por el gobierno, sufriendo una constante persecución, incluyendo secuestros y desapariciones. En 1979, dejaron de manifestarse en la plaza de Mayo debido a la represión, pero a partir de 1980 continuaron haciéndolo. En los primeros días de diciembre de ese año realizaron la primera ‘marcha de la resistencia’, consistente en caminar alrededor de la plaza durante 24 horas. A pesar de la llegada de la democracia al país, en 1983, continuaron con sus marchas y actos, pidiendo condena para los militares que participaron en el gobierno. Han recibido apoyo y reconocimiento en gran cantidad de organizaciones internacionales y dado su apoyo a otros tantos grupos de lucha por los derechos humanos.

⁴⁶⁹ Entrevista realizada a la artista Mariana Baizán el día 20 de abril de 2015.

utilizando como íconos el clásico juego de la rayuela que se encuentra incompleto, y los rostros de las mujeres Johana Chacón y Soledad Olivera.

Es necesario destacar que Soledad Olivera, una mujer de 31 años, oriunda del departamento de Lavalle de Mendoza, fue vista por última vez noviembre de 2011. El acusado es Mariano Luque, quien tenía una relación amorosa con la víctima. A poco menos de un año, la adolescente Johana Chacón fue vista por última vez en 2012, cuando ingresaba a la finca donde vivía. Mariano Luque, quien en ese momento era su cuñado, es el único y principal sospechoso de su desaparición. Como se observa hay una coincidencia de un mismo acusado, Mariano Luque, en un mismo lugar, el departamento de Lavalle.

Respecto a Johana Chacón, las hipótesis a lo largo de estos años fueron muchas, desde trata de personas, prostitución, hasta un homicidio, pero ninguna pudo concretarse. Y solo hay un sospechoso, pero que hasta el momento no se lo puede culpar por la desaparición. Johana tenía 13 años, cuando llegó a la finca donde vivía junto a su hermana Beatriz en el departamento de Lavalle, en Mendoza. Su madre las había abandonado, su padre no podía hacerse cargo y terminaron en esa finca, donde Beatriz se puso en pareja con Mariano Luque⁴⁷⁰.

En junio del 2017, Mariano Luque fue condenado a doce años de prisión por la muerte de Soledad Olivera. El tribunal lo condenó por homicidio simple en lo que es el segundo juicio por el caso de Soledad Olivera, luego de que el primer debate fuese anulado. En el primer juicio, Luque fue absuelto por el beneficio de la duda, pero luego apareció el testimonio de la hermana de Johana Chacón, donde aducía que había escuchado a Luque de hablar de muerte de Soledad Olivera⁴⁷¹.

Retomando la obra de Mariana Baizán, podemos observar que en las tres ilustraciones aparece la frase *Encontremos a todas*. La obra en sí es un collage digital, en el cuál los rostros de estas dos mujeres desaparecidas, están realizados o contruidos por muchos otros cuerpos de mujeres en menor escala. También se observa el juego de la rayuela incompleto.

En palabras de Andrea Giunta: “Hay que nombrar el horror para no olvidar. El arte, los artistas, han hecho de los dispositivos del recuerdo un campo extenso de indagación. Los retratos y los nombres son los lugares en los que se inscriben cuerpos, personas, identidades sumidas en la ausencia de la desaparición. Ausencia de cuerpos...”⁴⁷²

⁴⁷⁰ <http://www.diariouno.com.ar/mendoza/johana-chacon-cumplio-18-anos-y-cinco-anos-su-desaparicion-no-se-sabe-nada-ella-20170117-n1322846.html> (extraído el 3 de febrero de 2017)

⁴⁷¹ <http://www.diariouno.com.ar/policiales/condenaron-mariano-luque-12-anos-prision-el-caso-soledad-olivera-20170612-n1414596.html> (extraído el 2 de julio de 2017)

⁴⁷² GIUNTA, Andrea. ¿Cuándo empieza el arte contemporáneo? Bs. As. Fundación arteBA, 2014, p. 35.

Lo del juego de la rayuela parte de una acción que iban a realizar Mariana y sus compañeras de la agrupación *Mujeres Cotidianas*, para el mes de mayo, época que en Mendoza se trabaja sobre la concientización contra la trata infantil y de mujeres. Esta agrupación iba a realizar una acción en las calles pintando rayuelas incompletas por todos lados. Finalmente la acción no se llevó a cabo por situaciones climáticas.

Luego para recordar a Johana Chacón a un año de su desaparición, participan de un acto en el departamento de Lavalle, y finalmente la rayuela incompleta entra en acción. Para Mariana el juego de la rayuela es sinónimo de infancia, y en el caso de Johana y de muchas otras niñas y adolescentes desaparecidas, Baizán lo utiliza como símbolo de una infancia incompleta, cercenada, borrada, desaparecida.

Por otro lado el retrato de Johana Chacón y de Soledad Olivera, ambos trabajos tienen una búsqueda plástica muy interesante. Ambos rostros están armados con miles de mujeres de menor escala, manifestándose. Cuando uno se aleja se ven los rostros, pero cuando uno se acerca ve visualiza esta cantidad de mujeres.

Llevar a cabo esta idea fue bastante complejo para la artista. En primera medida trabajó a partir de dos fotografías que fueron características de la campaña de difusión de ambas mujeres desaparecidas. Decimos características ya que esas imágenes fueron las utilizadas para sus búsquedas. Luego Mariana, trabajó estas fotos a través de programas digitales para encontrar los contrastes y los planos de luz y sombra. Sobre esos planos que obtuvo con mayor oscuridad es dónde ella dibujo la masa de mujeres manifestándose.

Los colores que utiliza Baizán están dentro de la escala de grises para los cuerpos en menor escala de las mujeres, y utiliza el color rojo para realizar los trazos de la rayuela, el mismo tono que a través de una leve línea roja une a todas las mujeres que componen el rostro de las retratadas. El fondo es como si fuera un papel blanco arrugado.

Los símbolos quedan bastante claros: las mujeres en menor escala para formar el rostro de las desaparecidas; por otro lado la rayuela como sinónimo de que algunas de estas mujeres son aún niñas y solo quieren jugar, y al estar incompleto simboliza la desaparición de alguna de ellas; y por otro lado el color rojo tiene un lugar importante para unir a todas las mujeres y formar la rayuela, como una especie de símbolo, que podría tratarse de que todas tienen la misma sangre, o que todas pelean una misma lucha.

Uno de los valores más fuerte que se pueden apreciar es la rayuela en el medio de los dos rostros de estas mujeres desaparecidas. El hecho de mostrar la cantidad de mujeres comunes y corrientes que tal vez sólo deberían estar jugando y divirtiéndose, pero paradójicamente se

encuentran separadas de su familia, de sus hogares y hasta de sus juegos infantiles e inocentes.

Estas imágenes transmiten una enorme tristeza y enojo por la desaparición de ambas mujeres. La obra evoca ese sentimiento de angustia de las mujeres, el miedo que tienen de salir a la calle, quizás solo a jugar o a trabajar y que tal vez no regresen nunca más. El valor de esta pieza cae en la compasión, en la injusticia, en el miedo a pasar por lo mismo, en la ira de no saber dónde están.

Consideramos que la artista logró crear con los elementos anteriormente mencionados, una especie de unión de todas las mujeres en una causa tan triste como es la desaparición de dos de ellas, e invita al espectador a unirse para ayudar en su búsqueda.

Estas tres ilustraciones fueron utilizadas posteriormente en varios actos realizados en el departamento de Lavalle. En lo personal, Mariana quedó como muy satisfecha con estas imágenes, no sólo a nivel plástico y estético, sino también por lo que significan que estas dos mujeres hoy no estén con nosotros.

Damos por hecho que lo que buscó la artista al crear estas ilustraciones es concientizar a la gente sobre la gravedad de esta problemática en nuestra provincia. Mariana Baizán es una artista de la ilustración, y del movimiento feminista, comprometida con la lucha social y los derechos humanos, mediante sus obras ella expresa lo que siente y aporta lo que puede desde su comprometido lugar.



131. Mariana Baizán, *Encontremos a todas*, 2014.

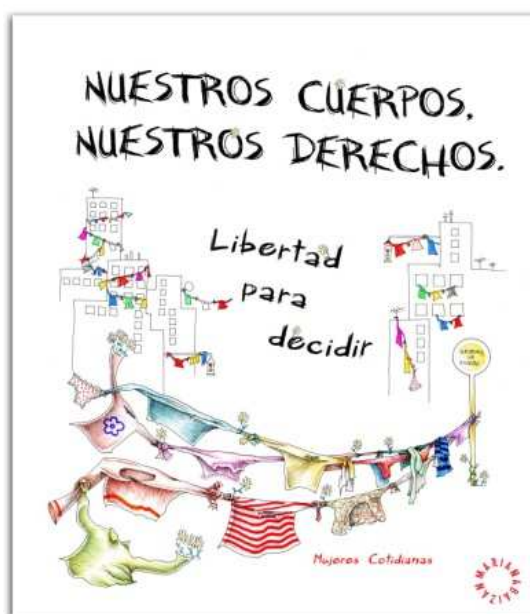
Otra de sus obras presentadas en nuestra exposición fue *Nuestros Cuerpos, Nuestros Derechos*, realizada a través de tintas y collage digital en el año 2014. Esta imagen fue utilizada para promover una campaña sobre la libertad que tenemos sobre nuestros cuerpos.

Podemos decir que Mariana no posee militancia activa, pero si posee una afinidad política partidaria, además del respeto y el cariño por sus compañeras de *Mujeres Cotidianas*. Esta obra que sigue fue utilizada para una campaña de derechos de empoderamiento que realizó la agrupación *Mujeres Cotidianas*, con mujeres de diversos barrios. La actividad que realizaban incluía una poco de teoría, pero lo demás era bastante lúdico ya que centraban su objetivo en el empoderamiento de las mujeres respecto de sus derechos.

Podemos decir que en esta ilustración, si hubo una búsqueda plástica, algo nuevo para la artista. Generalmente Mariana suele cargar sus dibujos, los colma de imágenes, líneas, texturas. En este caso la búsqueda pasó por otro lado y tomó un estilo un poco minimalista. Por ejemplo, buscó no trabajar el fondo, quedaron así unos blancos plenos, excepto por la realización de un par de edificios y le dio mayor énfasis a las prendas unidas y atadas para representar precisamente la unión y el empoderamiento de las mujeres con el objetivo de lograr concretar sus derechos.

Esta ilustración fue impresa en formato A4, A3, en panfletos y en adhesivos. También se realizó flyer digital. La clave de estas piezas no fue difundir una actividad, sino simplemente difundir un objetivo, el empoderamiento para la toma de decisiones de nuestros derechos, en este caso el derecho hacer con nuestros cuerpos lo que cada una elija.

Unos años después, esta ilustración la utilizaron desde la agrupación en unos cuadernillos sobre el aborto no punible. Hasta el día de hoy, estos cuadernillos que imprimieron desde la agrupación los les siguen repartiendo a un gran número de mujeres.



132. Mariana Baizán, *Nuestros cuerpos, nuestros derechos*, 2014.

La siguiente ilustración fue realizada en el año 2012, publicada el domingo 5 de agosto de 2012, en la sección Sociedad, del Diario Los Andes, de Mendoza. El nombre de la ilustración fue *Puedo ser mamá, pero no quiero*, realizada en tintas.

Es necesario destacar, que son pocas las veces encontramos ilustraciones que llaman la atención entre un mar de infografías, fotos y carbonillas que sólo se limitan a adornar un artículo periodístico. Pero en el caso de Mariana observamos, que sus piezas van más allá y expresan una exigencia de actualidad muy necesaria para nuestra época.

Podemos ver como en esta obra la realidad supera la ilustración. Para analizar la intención de Mariana Baizán, primero veremos en qué contexto se da esta ilustración. En este caso es una ilustración para una nota en la que se trata el tema de la maternidad. Es necesario aclarar que nuestra sociedad impone el mandato de que todas las mujeres deben ser madres, ya que su cuerpo está preparado para ello. Sin embargo, cada vez son más las mujeres que deciden no ser madres, independientemente de si tienen o no pareja. Decisión que suele causar asombro, rechazos y críticas.

En la pieza vemos a una mujer que va en contra del mandato social, que va en contra de los dichos populares de se pasa el tiempo para ser mamá. Ella golpea el reloj biológico y no le importa nada. Ésta es la idea que la artista busca comunicar a través de su obra, lográndolo con gran éxito. Cómo hemos visto en las obras anteriores de Baizán, se refleja una temática recurrente que es la lucha social y también una defensa en favor de los derechos de la mujer.

Recuerda Mariana: “Fue la primera vez que en el diario me pidieron una ilustración con perspectiva de género, pero lo que me dejó mas absorta aún, fue recibir el mail de mi editor con una pequeña frase que decía: ¿Nos podes hacer una ilustración para esta nota? Creo que es ideal para tu estilo”⁴⁷³.

Mariana, tomó la propuesta desde un lugar muy agradable, no por el estilo del dibujo, sino por una cuestión personal. Ella es mujer, cercana a los 40 años de edad, no tiene hijos por una decisión personal, no circunstancial, y el tema de la ilustración era este mismo. Con lo cual Mariana se sintió alagada, pero también observada y señalada.

Cuenta Mariana:

La obra tenía mucha relación conmigo, aunque de a ratos me encontraba con sentimientos opuestos. Pero decidí tomar el que mejor me hacía sentir, y fue el desde el alago que realicé un dibujo en dónde estoy yo, con mi decisión clara de no tener hijos y aceptar la consecuencia posterior de no tener hijos. Decidí realizar la ilustración sin problema. Luego me encontré con la excelente recepción que tuvo la nota y mi dibujo entre mis pares y mis

⁴⁷³ Entrevista realizada a la artista Mariana Baizán el día 20 de abril de 2015.

amigas, con lo cual fue bien recibido y muchas se sintieron identificadas y felices con eso⁴⁷⁴.

En cuanto al propósito original de la artista y los recursos de los que se valió para lograrlo, consideramos que el hecho de que sea una ilustración y no otro lenguaje, es lo principal. Busca narrar una historia y lo hace a través de un estilo figurativo-realista. En la escena representada observamos a una mujer y una elección de ciertos objetos que clave: un tren, un reloj, un libro, una planta, una mesa pequeña y una silla. Hay varios elementos simbólicos que se destacan en esta ilustración, uno es el tren que se pasa por fondo, el cual hace referencia a esa frase tan característica utilizada en Argentina en los casos que uno decide no tener hijos y la gente se encarga de decir: “*Se te va a pasar el tren*”. También es el *tren de la vida* que se pasa y no hay vuelta atrás.

Otro de los elementos es el reloj que es destruido por ella misma mientras lee un libro y el tren ya pasó. Este reloj hace referencia al *reloj biológico* de la vida, que marca la hora de ser madre. La planta como símbolo de vida a través de su ciclo: nacer, crecer, reproducir y morir. El libro que nos cuenta una historia y que también tiene un desarrollo antes de llegar a su final. Todos estos símbolos de la obra y las decisiones técnicas de la artista contribuyen a la formación del propósito original que es *Puedo ser mamá, pero no quiero*.

La primera impresión que llama la atención, es el golpe que esta mujer le da al reloj para concentrarse en ella, en este caso en su lectura. Como cualidad sensorial en líneas generales transmite despreocupación de la mujer, pero si nos centramos en su mano pegándole al reloj puede llegar transmitir cierta agresividad.

En cuanto a la técnica, podría decirse que es parecida a la que utilizó para realizar el trabajo sobre Alicia Moreau de Justo, realizada en tintas con puntas finas. Podemos observar formas bien delimitadas y marcadas. Hay líneas rectas en el piso en las vetas de las maderas, las cuáles generan esa textura visual que transmiten calma, equilibrio, estabilidad. Las vías del tren son líneas sinuosas que nos dan la impresión de algo infinito. El ejemplo más claro de ello es la cortina negra que hay detrás de la mujer. La misma es negra en distintos matices y hay yuxtaposición de trazos en diferentes direcciones: oblicuas, horizontales. Esta ilustración gracias a su técnica de tintas juega mucho con distintos tipos de trazo generando tramas y texturas visuales. Esto es algo bastante característico en las obras de Mariana.

Predominan los colores cálidos que hacen contraste con el verde y el negro. Otros recursos utilizados por la artista es el juego de luz y sombra, la profundidad y la perspectiva, lo que

⁴⁷⁴ Entrevista realizada a la artista Mariana Baizán el día 20 de abril de 2015.

genera una pieza equilibrada. Cada elemento técnico está estratégicamente pensado y puesto en la obra para generar una ilustración realista y transmitir un mensaje.

Esta ilustración es de gran valor tanto por su carácter revolucionario como por su naturalidad y belleza. Vivimos en una sociedad machista, en la que aún se coloca a la mujer en el rol obligatorio de ser madre. Cuando toda joven llega a cierta edad le preguntan: “¿Y para cuándo el novio?”; luego cuando tienen novio o están en pareja le dicen: “¿Y para cuándo el casamiento?”; posteriormente: “¿Y para cuando él bebe?”; y luego de tener su primer hijo la interpelan con: “¿Y para cuándo el hermanito?”. Estamos inmersos en una sociedad con mandatos fuertes y difíciles de romper. Por ello, la pieza analizada coincide con la realidad social en que vivimos y es totalmente pertinente tanto a la comunidad artística como a las personas en general. El propósito de la obra *Puedo ser mamá, pero no quiero* es logrado y con creces. Lo cierto es que en este caso, la realidad superó la ilustración.



133. Mariana Baizán, *Puedo ser mamá, pero no quiero*, 2012.

Otra ilustración que le solicitan a Mariana para el Diario Los Andes es la denominada *Adiós definiciones sexistas*, para una nota publicada en diciembre del 2013. La técnica utilizada es tintas y collage digital.

Choque, contraste, denuncia, exigencia, son algunas de las impresiones que surgen de esta ilustración. Un collage digital que expresa el contraste entre el diccionario de la Real Academia Española y las exigencias del mundo actual para cambiar ciertos términos sexistas.

En palabras de Mariana: “Siempre busco en mis obras colocar algún elemento simbólico, algo icónico que la sociedad y los lectores puedan reconocer. En este caso es el símbolo de la mujer empoderada”⁴⁷⁵.

La icónica *Rosie*, la mujer luchadora, que rezaba *We can do it* durante la Segunda Guerra Mundial domina esta ilustración con vivos colores amarillos, rojos y azules. Consideramos que la artista reemplazó la frase *Nosotras podemos hacerlo* por un *Nuevo diccionario español* en manos de una mujer en pleno reclamo.

Esta mujer contemporánea se observa delante de una apagada y estática enciclopedia en blanco y negro tratada de tal forma que sugiere lo amarillento de sus hojas. Aparecen unos monarcas españoles, una estatuilla fenicia y un primer plano el término “*femenino, na*” con su definición.

El trazo del dibujo es débil y en algunas partes se difumina, sin observarse líneas agresivas. El blanco más puro se ve en el vestido que ubica a la mujer como lo más iluminado de la composición. Ella sostiene en su mano esta goma de borrar amenazando el statu quo.

Mariana Baizán supo captar en su *Adiós definiciones sexistas* el reclamo contemporáneo de igualdad, no como una concesión paternalista, sino como exigencia. Sus trazos, en su simpleza, contrastan con la tipografía de imprenta de la Academia. Una obra que bien puede ser presentada con independencia del artículo que la acompaña sin perder sentido. Es por ello que la seleccionamos para exponer en nuestra exposición.



134. Mariana Baizán, *Adiós definiciones sexistas*, 2013.

Otra ilustración de Mariana Baizán, que expusimos en la muestra *Identidad* y que anteriormente se realizó para el Diario Los Antes fue *La Disforia: El cuerpo que no se siente*

⁴⁷⁵ Entrevista realizada a la artista Mariana Baizán el día 20 de abril de 2015.

propio, realizada en el año 2015. Esta ilustración parece más una pintura, ya que utilizó acrílicos, fibras y tintas.

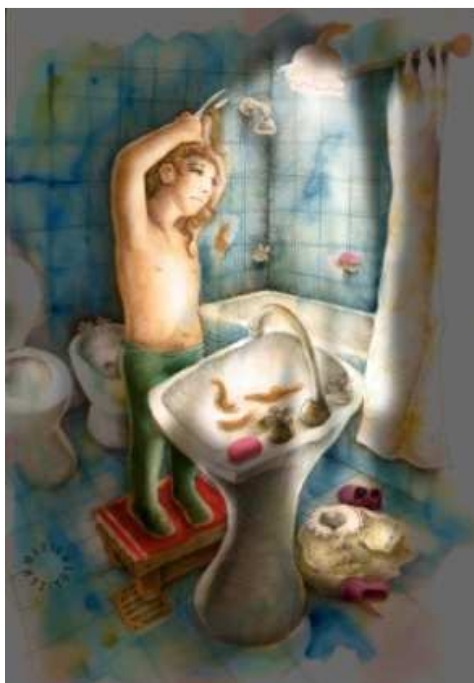
En palabras de la artista:

Me costó mucho realizar esta ilustración, ya que al recibir la nota me gustó la temática, aunque lo sentí como un gran desafío ya que me pareció algo muy difícil de representar. Buscaba aportar ternura, sin caer en los lugares comunes. Previo a hacer el trabajo vi dos películas sobre el tema, además de realizar varias lecturas sobre lo mismo. Decidí dibujar una niña que se quiere transformar en varón. Busqué representar ternura, empatía, quise cambiar el paradigma de la transformación de varón a mujer, hacerlo al revés. Pero fue muy complejo hacerlo y tal vez por eso entiendo que al público no le gustó⁴⁷⁶.

Lo primero que se logra apreciar es la imagen de una nena chica o una adolescente que se corta el pelo. Es una mujer que no se siente cómoda en su cuerpo, ella se siente más hombre, que mujer. Si observamos detenidamente se asoma una mueca de tristeza en su boca, que indica que sólo ella sabe lo que le sucede en su interior. Su pena puede también puede ser desde la suposición propia de que hay personas que no entenderían la situación que vive, y en el caso de que los demás lo supieran, tiene en claro que ella no sería aceptada del todo por la sociedad debido a que vivimos en un mundo lleno de estereotipos y prejuicios.

En el piso está su blusa y un par de zapatos tirados. Ella está subida en una especie de plataforma para poder mirarse frente a un espejo que no está visible en la imagen. Se entiende que es pequeña por eso debe elevarse sobre un banco para llegar al espejo. Entendemos que está transitando su período de aceptación y que realmente se ha dado cuenta de lo que quiere ser y como se percibe. Esto lo podemos identificar ya que se ha sacado algunas de sus prendas de ropa femenina, lo que demuestra que al principio puede ser difícil, pero ella sabe que es la manera de ser feliz. Finalmente mirarse al espejo e identificarse a sí misma y como quiere ser vista por los demás.

⁴⁷⁶ Entrevista realizada a la artista Mariana Baizán el día 20 de abril de 2015.



135. Mariana Baizán, *La Disforia: El cuerpo que no se siente propio*, 2015.

Mariana Baizán presnetó la siguiente ilustración *Mais trata, mais futebol* en nuestra exposición. Fue un afiche realizado en el año 2014 sobre la Trata de Personas, realizado en tintas, collage y coloreado digital.

Esta ilustración fue un trabajo que realizó Mariana para la época del Mundial de Brasil en el año 2014. Lo realiza por la problemática que se generó a partir del movimiento de tráfico sexual su sucedía en ese lugar por la cantidad de gente que iba a Brasil a ver los partidos, los cuales en los ratos libres consumían sexo. Esta ilustración es explícita en cuanto al reclamo contra una problemática social que afecta en este caso a Brasil, pero también al resto del mundo. Su lenguaje ilustrado y su mensaje escrito lo dejan muy claro: “*No existen niñas prostitutas, existen niñas y niños sufriendo explotación sexual...*”

La obra produce un sentimiento de tristeza e impotencia poniendo en escena a niños, los cuales va a resaltar con brillo y color; por detrás de ellos con sombras, la figura de adultos imponiéndose. A su izquierda, como si la obra estuviera dividida, el gran estadio de fútbol Maracanã, con la misma utilización de luces y sombras intentando expresar lo mismo: El brillo del estadio y sus fuegos artificiales en un contexto de oscuridad y sombra para la sociedad.

En cuanto a la interpretación de la obra, no hay mucho que agregar, su mensaje es muy claro. Corrupción, violación de los derechos, debilidad y perversidad son algunas de las sensaciones que causa la ilustración de Baizán, sin embargo la intención es emitir sentimientos de lucha,

de militancia y de reclamo social contra las fuerzas de poder que tapan estas problemáticas con fútbol.



136. Mariana Baizán, *Mais trata, mais futebol*, 2014.

La última obra que presentó Mariana en la exposición “Identidad. Exposiciones con perspectiva de género”, fue esta ilustración denominada *Lucha contra Violencia de Género*, realizada en el 2012, a través de pintura acrílica y luego se trabajó en forma digital. Fue uno de los primeros trabajos que realiza Mariana, sobre perspectiva de género.

Dicha obra fue realizada con el objetivo de ser publicada en distintas redes sociales el 25 de noviembre del 2012, Día Internacional de la Eliminación de la Violencia contra la Mujer, a fin de informar el número telefónico al que las mujeres podían recurrir en caso de violencia de género. La publicación tuvo mucho éxito y se viralizó rápidamente. E incluso un grupo de mujeres de República Dominicana le escribieron a la artista para pasarle el teléfono de ayuda de ese país, a fin de que lo incluyeran en la imagen, y así ellas lo publicaban en su país.

La idea nunca fue imprimirlo, solo se hizo a pedido de la agrupación *Mujeres Cotidianas*. Luego hubo una segunda impresión en tamaño afiche, a pedido de la dueña del un conocido bar de Mendoza. Éste estuvo colgado allí durante mucho tiempo, hasta que el bar cerró sus puertas.

Baizán presenta esta obra para reflexionar y tomar conciencia de la realidad que se vivía tanto en el 2012, como la que se vive en la actualidad. La diferencia es que hoy esta crisis se manifiesta con mayor gravedad, pese a la relevancia social que ha tomado este tópico en nuestro país. En la lámina, la artista refleja el sufrimiento de las mujeres, causado por la violencia machista.

La imagen es bastante explícita y genera un fuerte impacto en el espectador. Muestra a una mujer de espaldas, con unas manos marcadas su espalda, que poco a poco se transforman en

palomas de origami. Ella está mirando hacia el cielo y ve volar estas aves, en una muestra del claro deseo de libertad que buscan las mujeres en esa situación.

Al trabajar la imagen de esta manera, la artista logra mostrar una mujer victoriosa, vencedora y empoderada, que observa como su sufrimiento se convierte en bellas palomas que vuelan hacia el cielo. Está presente una frase del fallecido escritor uruguayo, Eduardo Galeano⁴⁷⁷: *“El miedo de la mujer a la violencia del hombre, es el espejo del miedo del hombre a la mujer sin miedo”*. Frase que tiene un significado muy impactante para la sociedad, ya que refleja a la perfección la situación del violento que ejerce violencia porque tiene miedo.

La obra muestra un poco de sufrimiento, pero refleja mucho más la fuerza, el poder, las ganas. Esta mujer está parada, completamente erguida sintiendo como sus marcas y dolores se transforman en energía y vitalidad para poder levantarse y seguir adelante.

Baizán logra a través de esta ilustración, enviar ese mensaje a la sociedad, principalmente a las mujeres, aquellas que se permiten seguir adelante, a aquellas mujeres fuertes para que se animen a denunciar y que no decaigan nunca. La artista logra, con pocos elementos dejar en claro el deseo de terminar con la violencia.

Esta pieza artística tiene un valor social inmenso, tanto para las mujeres como para los hombres. La violencia de género es una problemática de gran preocupación, sobre todo en la Argentina, en dónde muere una mujer cada 28 horas. Esta obra fue realizada hace 5 años, y el problema avanza cada día más. Lamentablemente, la obra sigue teniendo vigencia y relevancia social. Hoy sigue siendo un instrumento, como siempre lo ha sido el arte, en este caso para combatir los males de la sociedad.

En palabras de Antonela Pezzolla: “La obra de Mariana Baizán muestra un posicionamiento claro y definido sobre la lucha feminista, y lo más hermoso que tiene es que lo hace desde la fuerza, la fuerza que une a las mujeres y no nos debilita. Creo que esta es la particularidad de su obra y su mayor compromiso”⁴⁷⁸.

⁴⁷⁷ Eduardo Germán María Hughes Galeano (Montevideo, Uruguay, 1940 - 2015), fue un periodista y escritor uruguayo, ganador del premio Stig Dagerman, considerado como uno de los más destacados artistas de la literatura latinoamericana. Sus libros más conocidos, *Las venas abiertas de América Latina* (1971) y *Memoria del fuego* (1986), han sido traducidos a veinte idiomas. Sus trabajos trascienden géneros ortodoxos y combinan documental, ficción, periodismo, análisis político e historia.

⁴⁷⁸ Entrevista realizada a la Lic. Antonella Pezzola el día 10 de agosto de 2016.



137. Mariana Baizán, *Lucha contra Violencia de Género*, 2012.

4.2.1.5. *La consciencia de los cuerpos y El Regalo de Mariela Acjia*

Respecto a Mariela Acjia podemos decir que nació al sur de la provincia de Mendoza, en el departamento de San Rafael. Es Profesora de grado de Artes Visuales y Licenciada en Artes Plásticas por la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo. Ha realizado varios seminarios de posgrado relacionados con Teoría de Género y Feminismo filosófico, Perspectiva de Género en los Medios Audiovisuales, Clínica Intervenciones urbanas y producciones para sitios específicos, Post Producción de Video en HD., Análisis y seguimiento de producciones teóricas y prácticas en artes visuales, Productoras de Contenidos Audiovisuales Comunitarios, entre varios otros. Ha trabajado en producción y montaje en TransformaFilms.org. , Barcelona, España.

Es docente y ha dictado gran cantidad de talleres. Ha realizado varias producciones audiovisuales documentales, cortometrajes, como así también cápsulas para diversas entidades. Ha participado de largometrajes realizando la edición, la fotografía y el montaje. En la actualidad es realizadora y productora de *LAMAREA Producciones Audiovisuales*, en dónde realiza documentales y cortometrajes. En cuanto a su producción artística, plástica y visual ha participado en clínicas, salones y concursos, ha ganado premios y ha realizado varias exposiciones colectivas como así también en muestras individuales, en Mendoza, San Luis, Bs. As., Barcelona. Se destaca por sus obras asociadas al género. En su recorrido artístico, Mariela ha transitado desde la pintura a lo audiovisual. Ha realizado murales, intervenciones urbanas, performance, audiovisual.

Las obras que presentó en nuestra exposición fueron cuatro. Todas enfocadas en la perspectiva de género, algunas enfocadas en el feminismo y en la violencia hacia la mujer, y

otras tratan sobre la consciencia de los cuerpos. La primera de ellas y para nosotros una de las más importantes, fue la obra *Unos cuantos piquetitos*. Decidimos seleccionarla para mostrarla ya que estuvo presente en la muestra *Mujer y sociedad*, exposición tomada anteriormente como antecedente de la provincia, que se realizó en el año 2008 en el ECA, Espacio Contemporáneo de Arte de Mendoza. Esta obra la realizó, dentro una clínica de formación que dictó Eduardo Medici⁴⁷⁹ en nuestra provincia.

Acjia parte del texto de la pintura de la artista mexicana Frida Kalho, denominada de la misma forma. Es una especie de homenaje a Frida Kalho. Esta obra fue de una época en la que Mariela dice haber trabajado una pintura bastante plana, con pocos colores, orientada un poco más hacia el collage. Fue una obra que en particular le gustó mucho y la hizo encontrar su camino. La entrevistamos y dije al respecto: “En sí mismo la obra de Frida me gusta, pero no tanto por la imagen sino por lo que a ella le provoca a hacer la obra, esa pulsión de ella, de su vida, en donde nos espejamos muchas mujeres”⁴⁸⁰. Luego de finalizar esta obra, Acjia comienza a hacer realizar obras dentro del lenguaje audiovisuales.

Al preguntarle sobre su deseo de trabajar sobre la temática de perspectiva de género, expresa lo siguiente:

Desde hace varios años que estoy haciendo obra que de alguna manera se asocia a lo femenino, aunque no fue mi búsqueda en sí, era lo que a me salía por mi experiencia de ser mujer. Creo que en ese momento comencé a trabajar bastante con el recurso del collage, las puntillas, las mostacillas, que son elementos que se han asociado sobre todo a nuestra cultura judeocristiana, a lo femenino. Mi idea era trabajar con las percepciones del amor romántico, cercano a lo cursi, a lo kitch. Transité de a poco desde mi experiencia personal, a la vez para explorar los distintos materiales⁴⁸¹.

Al observar este collage, encontramos diferentes formas y matices. Una combinación entre letras y flores. Estas flores blancas parecen ese tipo de bordado hecho a mano, las famosas “*carpetas*” tejidas que se colocan debajo de los adornos. La diferencia con las flores aquí representadas es que éstas se acercan más a un material plástico que a telas o hilos. Los colores empleados son el amarillo, el rojo, blanco y negro. Se deja ver una textura rugosa e irregular, ya que contiene piquetes, es decir agujeros de menor y mayor tamaño realizados con algún instrumento con filo en toda la superficie de la obra.

⁴⁷⁹ Eduardo Medici, Nace en Buenos Aires, Argentina, en diciembre de 1949. Nieto de inmigrantes italianos. Estudia pintura con Aselmo Piccoli. Licenciado en Psicología. Su primera muestra individual la realiza en 1979, con la serie ‘Saco y corbata’. Integró el grupo de Babel en 1986. Desde sus inicios participó en exhibiciones individuales y colectivas en el país y en el exterior. Formador de jóvenes artistas de más de una generación en su atelier y en el programa de becarios de la Fundación Antorchas. Actualmente trabaja y vive en Buenos Aires.

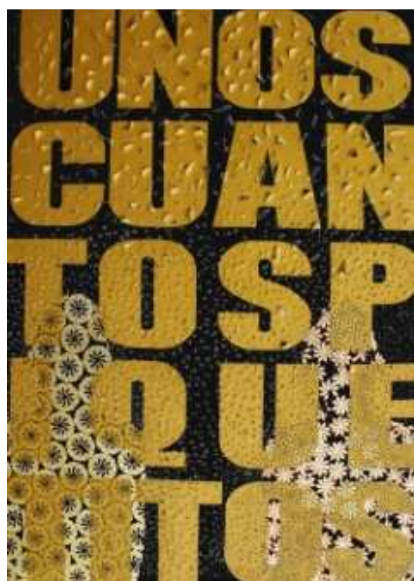
⁴⁸⁰ Entrevista realizada a la artista Mariela Acjia el 17 de marzo de 2015.

⁴⁸¹ Entrevista realizada a la artista Mariela Acjia el 17 de marzo de 2015.

Consideramos que es una obra que transmite fuerza, poder, también un poco de frialdad, pero ante todo la palabra que define esta obra es revolución. Tal vez por su homenaje a Frida Kahlo, pero sobre todo ya que *Unos cuantos piquetitos* denuncia la violencia de género, y es a través del arte contemporáneo, el modo que utilizó la artista de comunicar la irracionalidad producida por la insatisfacción y la intranquilidad en esta problemática.

En simples palabras, compartir mediante el arte sus experiencias, sólo por el simple hecho de ser mujer. Un dato importante es que esta obra parte del texto de la pintura de Frida Kahlo, llamada de la misma forma. Ésta expresa un femicidio, donde el asesino se defendió diciendo que sólo le había dado «unos cuantos piquetitos». Según la policía, fueron veinte puñaladas.

Mariela, al igual que Frida, aparenta a través de sus obras ser una mujer implicada con la causa feminista. Consideramos que por eso continuó con una serie de producciones artísticas relacionadas a la temática, con un mismo mensaje: envolver al espectador con la obra, para que este se comprometa, no sea cómplice de lo que está ocurriendo respecto a la violencia de género.

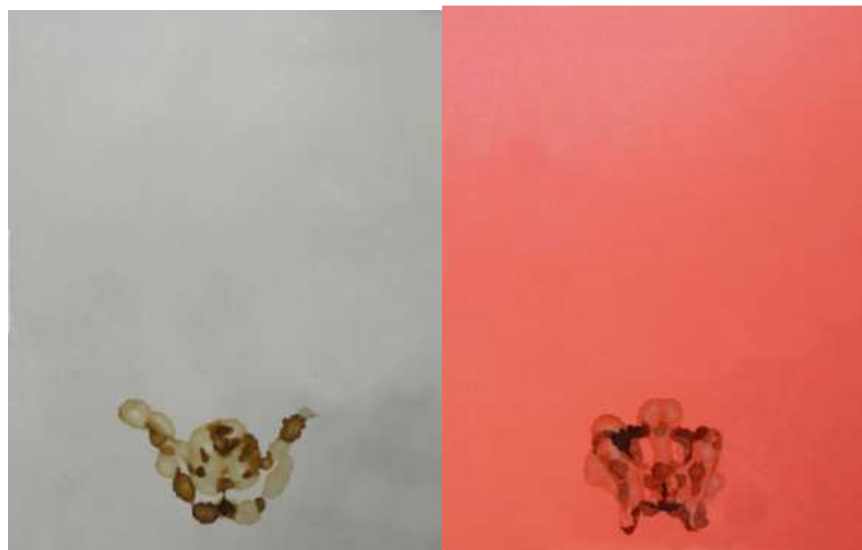


138. Mariela Acjia, *Unos cuantos piquetitos*, 2008.

Otras obras que presentó Acjia en nuestra exposición fue la denominada Eva-Eva. Son dos pinturas realizadas en el año 2012 realizadas al óleo sobre tela. A primera vista podemos observar dos cuadros similares, pero distintos a la vez. Con una gran presencia del color en el fondo de ambas imágenes, se asoma por debajo una figura totalmente abstracta que se encuentra representada en ambos cuadros.

Parecen simples manchas de café, bastante desdibujadas y poco definidas. Pero claramente son los órganos sexuales femeninos, observados desde distintos puntos de vista. En uno de los

cuadros observamos el fuerte fondo de color rojo, que logra atrapar visualmente al espectador, apelando al sentimiento de la pasión. La otra imagen nos genera una sensación de tranquilidad y paz. En ambos aparecen estas manchas en tonos marrones que representan como ya dijimos los órganos sexuales femeninos.



139. Mariela Acjia, *Eva-Eva*, 2012.

Otras de las obras que presentó Acjia en nuestra exposición fue este díptico llamado “Siamesas”, realizada en el año 2014, técnica mixta: óleo sobre tela, collage, telas. A primera vista, lo que podemos observar, es la pintura del cuerpo desnudo de una mujer, resaltando sus curvas, sus partes íntimas. Vemos también una guarda floreada que rodea a la imagen, un corazón en la pelvis y una cruz de monedas entre sus pechos. Los colores empleados son cálidos, salvo el rojo utilizado en algunos detalles. Los contornos están delimitados por líneas que detallan perfectamente cada parte del cuerpo de la mujer.

En cuanto a los elementos técnicos, la artista utiliza diferentes texturas como las monedas de la cruz, la guarda floreada de los costados de la pintura, el cuerpo también tiene una textura detallada, no hay planos lisos. Utiliza colores cálidos para demostrar lo femenino, la belleza y la delicadeza de un cuerpo de mujer, que también combina con color rojo que transmite la pasión, la fuerza, el amor. Las formas no son muy exactas, da la impresión de que la artista no quiso enfocarse en la perfección del cuerpo, sino en lo que comunica esa imagen hoy en día, y en el año en que la realizó. También, da la sensación de que quiere mostrar que el cuerpo humano no es perfecto, pero no por eso no deja de ser hermoso, único, fuerte, dador de vida. Esta pintura evoca la manifestación del cuerpo femenino en todo su esplendor. Entregado al placer, a lo femenino, a la libertad de la sexualidad.



140. Mariela Acjia, *Siamesas*, 2014.

Además de sus obras plásticas, también presentó un video llamado *El Regalo*, realizado en Barcelona a fines del 2012. Tiene una duración de 10 minutos aproximadamente. Luego fue editado en San Luis en el 2013, a través de *LAMAREA Producciones Audiovisuales*. Este video fue el trabajo final de la *Muestra de la Clínica de análisis y seguimiento de producciones teóricas y prácticas en artes visuales 2013*, del Fondo Nacional de las Artes, Secretaría de Cultura de la Nación y Universidad Nacional de San Luis, Argentina. *El regalo* conjuga la despedida y el inicio de un nuevo desplazamiento migratorio.

No hay que dejar de tener en cuenta que Mariela Acjia trabaja con el lenguaje audiovisual o de video arte desde el año 2009. En sus palabras: “Trabajo varios temas o aspectos. Me interesa mucho lo que pasa como sociedad y en las temáticas relacionadas a desigualdad de las mujeres esto se ve a simple vista”⁴⁸².

Según Patricia Mayayo:

Por una parte, los nuevos medios brindan a las mujeres (y en concreto a las mujeres artistas) la posibilidad de explorar nuevos lenguajes, nuevas formas de comunicación, nuevas estrategias. Como ocurrió con el surgimiento del videoarte o de la performance en los años sesenta, existe la esperanza entre muchas artistas de que la promesa digital suponga de algún modo la oportunidad de volver a empezar de cero, sin la carga heredada de las viejas formas de expresión. Por otra parte, parece evidente que los nuevos medios no han surgido en el vacío, sino en un marco social preestablecido en el siguen imperando las antiguas jerarquías sexuales, raciales, culturales⁴⁸³.

⁴⁸² Entrevista realizada a la artista Mariela Acjia el 17 de marzo de 2015.

⁴⁸³ MAYAYO, Patricia. *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Cátedra, 2003, p. 244.

El video comienza y finaliza en el ámbito privado de un grupo de amigos españoles y de otras nacionalidades, que se han reunido en la casa de uno de ellos con el fin de pasar un buen, agradable y divertido momento. Conocemos los detalles de la juntada por medio de la grabación de una cámara que le han regalado a uno de los integrantes de la obra. Allí, el artefacto va captando por medio de la filmación –con sonido- diferentes momentos, acciones o conversaciones.

Como están probando la cámara nueva, la calidad de filmación y el micrófono no es del todobuena ya que se presume que falta ajustar algunas configuraciones por lo que los colores están saturados y distorsionados. De todos modos se puede identificar con total claridad la figura y contorno de cada elemento que aparece en el material audiovisual.

El video muestra un momento ameno donde abundan las risas por lo que deja a entrever que no se trata de reuniones donde se hablan temas melodramáticos, al contrario. Si bien en la obra se muestra el uso de una videocámara, es para reflejar la intimidad del momento. Hay un momento que se habla sobre la sexualidad, sobre la *pornocaca*, es decir infinitos horizontes sexuales, todo este diálogo roza lo grotesco con lo divertido y el humor. En otro momento del cortometraje hablan de las próximas elecciones nacionales, al ver y leer el panfleto publicitario de una de las candidatas, lo hacen con un cierto grado de humor que roza la burla, la ironía y el sarcasmo.

Si bien hay conversaciones, chistes, ideas que no se entienden, porque son propias de los códigos de cada grupo social, el contexto histórico, político, económico y la región geográfica, se observa ese ambiente agradable, distendido y divertido con el que uno puede identificarse; por lo que pensamos que la artista quiso mostrar ese ámbito privado de cada uno de nosotros, donde nos despojamos de las preocupaciones y responsabilidades diarias, donde fluye la comunicación y las obligaciones (como el hecho de ir a votar) pasan a un segundo plano o se comentan con liviandad y se resalta el humor de temas absurdos (como cuando se cuenta una anécdota de una película).

En palabras de Mariela:

Este material lo trabajé a partir de una Beca del Fondo Nacional de las Artes de Argentina. Es un trabajo intimista. Una experiencia que no busca una técnica limpia, ya que es casual, espontáneo, y a la vez es emocional. Un momento muy singular. Es tomar una porción de ese momento, con la cámara desenfocada, con el audio haciendo ruido; pero con un potencial de cosas que están pasando que te cuentan desde lo emocional, es decir desde mi experiencia, la experiencia de muchas otras mujeres, y al mismo tiempo te pone al tanto de la situación de ese país. En ese momento eran las elecciones del 2012, donde Cataluña abiertamente pregunta cuál es la vía para la independencia. Históricamente es un

momento controvertido. Cataluña comienza un proceso que va a llegar a la separación. Desde ese lugar es siento que mi trabajo fue poderoso⁴⁸⁴.

En cuanto a las cuestiones técnicas del video es necesario destacar algunas cosas, ya que es el único video del que hablaremos en esta primera exposición. Como mencionamos párrafos anteriores, la calidad de filmación no es del todo buena. Es claro que faltaban pulir las características y funciones de la cámara visto y considerando el hecho de que era un regalo, *El Regalo*, era reciente y estaban probándola (o sea era su primer uso). Se observa poca luz en el lugar de filmación lo que provocó que los elementos en la obra (personajes que siempre estaban dentro el cuadro o campo visual) se vieran semi-oscuros.

Los colores se ven saturados, por lo general demasiado fuertes o demasiado apagados. De hecho hasta el blanco y el negro estaba parecen mal configurados (a tal punto que 2 personas que están frente a cámara bromean porque se les *ven los ojos hasta claros*). Se deja ver la falta de brillo y algo de contraste. Priman los colores verdes, naranjas, marrones, negros lo que hace suponer, junto a la vestimenta, que la juntada fue en una fecha de una estación del año bastante fría y de colores poco vivos, como el otoño o el invierno.

A pesar de que los elementos presentan cierta oscuridad, las líneas y contornos se identifican con facilidad y claridad, diferenciando figura-fondo con un buen manejo de la perspectiva y de los ángulos y planos, que le son propios a aquellos que no saben o entienden mucho de filmación a tal punto que en el video se muestra cómo descubren el zoom de la videocámara. Todo esto se suma a los bajos píxeles de la calidad de filmación.

Nos parece excelente la sutileza con la que la artista colocó todos los elementos en el campo para que a lo largo de un de 10 minutos, los espectadores puedan dilucidar de qué se trata el video. Lo interesante pero a la vez complejo es que uno debe ver a ver el video, con suma atención a los detalles, varias veces para poder entender la obra en su totalidad y así poder desmenuzarla por partes para poder realizar un análisis.

Consideramos que la artista realizó el corto de esta forma para involucrar, de la misma forma que ella en el momento de la realización, al espectador en la obra tanto desde lo emocional como psicológicamente. Creo que ahí está el mensaje y objetivo final, la movilización del espectador.

Según Águeda Fernández Astorga: “Mariela trabaja desde el rol de mujer, como activista y transformadora, comprometida con las problemáticas de sus pares. Trabaja con sutilezas, con detalles del cotidiano, los micromachismos, atenta a nuevos lenguajes. No sólo el lienzo es su

⁴⁸⁴ Entrevista realizada a la artista Mariela Acjia el 17 de marzo de 2015.

medio sino que investiga sobre el video arte. Y muy atravesada por su experiencia personal que se siente en su relación constante de todos los participantes”⁴⁸⁵.

141. Mariela Acjia, *Video El Regalo*, 2012.

Aclaración 1: Ver el video de Mariela Acjia en Anexo

Aclaración 2: Se encuentran a disposición las fotografías de la inauguración de la exposición *Identidad...* en el Anexo.

4.3. Exposición (Des) bordes. Arte, cuerpo y violencias.

La segunda exposición llamada *(Des) bordes. Arte, cuerpo y violencias*, se realizó el día 6 de noviembre del 2015 en *Sur Urbano Espacio de Arte*. Luego de haber investigado y analizado la producción de los artistas que participaron en la primera exposición, para esta segunda muestra se propuso una convocatoria abierta para artistas emergentes y como así también de trayectoria, a través de la presentación de proyectos individuales o grupales, con el fin de seleccionar aquellos con relación a la temática de Cuerpo y Violencia de Género.

Hablar de cuerpos y violencias desde la perspectiva de Género no hace que sean temáticas estancas y sin relación, sino todo lo contrario. Son temas que se tocan, se cruzan y mezclan constantemente y muchas veces no podemos hablar de uno sin mencionar al otro. Lo positivo de esta muestra fueron la cantidad de propuestas que se presentaron, la diversidad de miradas para abordar las problemáticas desde el arte.

La convocatoria abierta apuntó a la pluralidad y visibilidad de diferentes miradas con respecto a los temas planteados, y convocó así a artistas de todas las disciplinas visuales tales como pintura, fotografía, grabado, dibujo, escultura, instalaciones, performances, video, entre otras.

Los requisitos para la participación de la exposición fueron varios. Primero se invitó a los artistas a presenciar un seminario-taller que incluía: una charla con el Sociólogo Mario Vargas sobre *Diversidad en la Argentina. Historia y desafíos actuales*; un seminario de *Arte, género y feminismo* dictado por la Dra. Eva Rodríguez y la Lic. Natalia Encinas; *Taller de Expografía* a cargo del Mgter. Sergio Rosas; y por último una charla sobre *Exposiciones de Arte con perspectiva de género*, dictada por mí. (Se encuentran a disposición los formatos de los talleres en el Anexo)

Consideramos creo que esto sirvió para que los artistas y las propuestas presentadas tuvieran más contenidos teóricos sobre la temática a trabajar. Al generar estas instancias de formación

⁴⁸⁵ Entrevista realizada a la Lic. Águeda Fernández Astorga el día 20 de julio de 2016.

paralelas a la exposición, permitió el debate y la posibilidad de que se generen cuestionamientos nutritivos para los participantes. Creemos que lo importante es que las exposiciones no sean sólo muestras de obra, sino que exista una extensión de los proyectos y propuestas presentadas para poder generar una mayor circulación de la información antes y después de las exposiciones.

En una entrevista que le realizamos a la Dra. Eva Rodríguez nos expresó lo siguiente: “Me parece que fue un proyecto curatorial muy serio, enfocado de una perspectiva formal. Yo me sentí honrada de que me convocaran a participar. Desde el punto de vista del proyecto curatorial lo sentí muy profesional, y me parece que fue un aporte importante para la provincia, un granito más de arena para empezar a desarmar roles de género”⁴⁸⁶.

Estos talleres se realizaron con el fin de lograr un mayor conocimiento sobre la temática de género. La idea fue que los participantes comprendieran sobre la temática a trabajar, ajustar algunos conocimientos, y dar lugar al debate y a las preguntas para que sus producciones pudieran enfocarse realmente desde la perspectiva de género. El taller de expografía, se realizó para poder lograr un enfoque de producción artística para determinado lugar de exposición, en este caso para que los artistas pudieran trabajar en función del espacio en dónde se realizaría la muestra.

En palabras de Águeda Fernández Astorga:

Creo que supimos explotar al máximo los recursos, vincular referentes que nutrieron el intercambio como Eva, Natalia, Sergio y Mario, llevó a la posibilidad de que los artistas realizaran sus producciones con gran contenido y compromiso conceptual. A la vez nos permitió generar cuestionamientos entre los artistas participantes, los invitados a dictar los talleres y nosotras. Me resultó enriquecedor trabajar con proyectos nuevos, pensados para una exposición con una temática puntual⁴⁸⁷.

Otro de los requisitos que debían cumplir los artistas que querían participar, es que debieron presentar un pre-proyecto de la obra que querían realizar para participar de esta exposición. A partir de eso se realizaría una selección de obras y artistas.

A continuación presentamos algunos de los flyers que utilizamos para realizar la convocatoria de artista para la participación de la segunda exposición.

⁴⁸⁶ Entrevista realizada a la Dra. Eva Rodríguez Agüero el 18 de septiembre del 2016.

⁴⁸⁷ Entrevista realizada a la Lic. Águeda Fernández Astorga el día 20 de julio de 2016.



142. Flyer de difusión de la primera exposición de (Des) bordes: Arte, Cuerpo y Violencias, Paradigma Curatorial, 2015.

También entregamos un ejemplo de proyecto para que los artistas que se presentaron en la convocatoria tuvieran un modelo a seguir. La idea fue generar un documento en donde se integraran los conceptos de género adquiridos en las charlas que dadas por los especialistas invitados, para que pudieran volcar toda la información necesaria para realizar una justa selección de los proyectos a exponer.

Luego de los seminarios se abrió la convocatoria para la presentación de proyectos, en donde se estableció una fecha límite para ello. Los artistas tuvieron los meses de agosto, septiembre y octubre del 2015 para producir sus obras, las cuales entregaron en *Sur Urbano Espacio de Arte* el día 31 de octubre para su posterior montaje el cual se realizó los días lunes 2 y 4 de noviembre. Los proyectos que se presentaron alcanzaron la totalidad de 18, de los cuales se seleccionaron solamente 10.

Para esta exposición realizamos un amplio programa de comunicación y difusión. En nuestra *Fan Page de Facebook Paradigma Curatorial*⁴⁸⁸ publicamos el flyer y enviamos invitaciones a todos nuestros contactos. Además realizamos un mailing personalizado por medio de nuestro correo electrónico.

Días previos a la inauguración dimos entrevistas a dos radios, *Radio Universidad de la UNCuyo* y *Radio Nacional*, en donde publicitamos el evento e invitamos a visitar la exposición. También hubo varias publicaciones en diarios de la provincia, que colaboraron

⁴⁸⁸Se encuentra a disposición para consultas

<https://www.facebook.com/paradigmacuratorial/photos/gm.202907566707924/1705684523012796/?type=3&theater>

con la difusión del evento.

A continuación presentamos el texto del proyecto curatorial de esta exposición:

(Des) Bordes: arte, cuerpo y violencias

¿Por qué debería el arte ocuparse de los cuerpos violentados, de los cuerpos “normalizados” mediante cruentas intervenciones quirúrgicas, de los cuerpos transformados en mercancía por los discursos de la maquinaria mediática, domesticados y modelados tras el fin de ajustarlos al modelo hegemónico?

¿Tiene sentido dirigir la mirada hacia las marcas que la cultura heteropatriarcalista prime sobre los cuerpos de las mujeres, lxs diferentes o de quienes osan transgredir la norma?

¿Por qué debería el arte abandonar la comodidad de un discurso aséptico, neutral y salpicarse con el barro de la realidad? ¿Por qué debería des-bordarse, rebasar los límites y transitar por fuera de los márgenes de lo que ha sido históricamente su terreno?

Se puede salir airoso luego de esa operación? ¿Cómo hacerlo y no caer en el efecto narcótico, en la mera estetización de las violencias que sobre ellos se perpetran? Cómo interpelar a desprevenidos espectadores sin provocar el efecto contrario: la anestesia y la despolitización de lo que se pretendía una denuncia?

¿Y en el caso de que algunos artistas asuman el desafío y se hagan cargo de estos asuntos, podría decirse que sus manifestaciones encajan en el relato canónico del arte?

Paradójicamente, en tiempos en que muchos de los aspectos de nuestras vidas parecieran pasar por el filtro omnipresente de “lo virtual”, los cuerpos, desplegados en toda su materialidad, se hallan en el ojo de la tormenta.

Mientras gran parte de los discursos mediáticos construyen denigrantes representaciones sobre las mujeres, lxs desviados y lxs herejes; sobre lxs extranjerxs y las personas de piel oscura, en nuestro país se produce un femicidio cada 30 horas⁴⁸⁹. A la vez que la xenofobia/lesbo/transfobia cobra la vida de otros y otras tantas.

El cuerpo es -y ha sido- el territorio sobre el cual se inscriben las diferencias, se plasman las desigualdades y se perpetran las peores aberraciones contra su integridad. La pregunta es: ¿puede el arte - a partir de proponer nuevas representaciones, nuevas claves de lectura, nuevas significaciones - transformar algo de esta áspera realidad?

En Confianzas, Juan Gelman⁴⁹⁰ señalaba: «con este poema no tomarás el poder»/ «con estos versos no harás la Revolución»/ «ni con miles de versos harás la Revolución»/. Probablemente esas palabras –escritas al calor de la convicción setentista de que “otro mundo era posible” y atravesadas por las discusiones acerca del papel del arte en momentos en que el mundo se pone “patas para arriba”- tengan mucho de verdad. Sin embargo, en el actual contexto, podemos afirmar como no menos cierto, que la producción y difusión de representaciones –artísticas, mediáticas, sociales- que escapen al estereotipo, a la violencia o a la mirada esencialista sobre los cuerpos, implican un primer paso.

La serie de trabajos que aquí se presentan, en sus diversos formatos: fotografías, collages, textos, performance, esculturas, intervenciones, cerámica, dibujos, grabados y pinturas; se encuentran hilvanados por la idea de buscar respuestas acerca de algunas de las preguntas arriba mencionadas. Se trata de obras que piensan, dibujan, escriben, esculpen, representan al cuerpo como un territorio en el cual se libran las batallas políticas, pero también –y principalmente- como un territorio para la ACCIÓN.

⁴⁸⁹ Observatorio de Femicidios en Argentina “Adriana Marisel Zambrano”, de la ONG Casa del Encuentro. Disponible en: <http://www.lacasadelencuentro.org/femicidios.html>

⁴⁹⁰ Juan Gelman (1930 - 2014) fue un renombrado poeta argentino. Escritor desde su niñez, se desempeñó como periodista, traductor y militante en organizaciones guerrilleras. Exiliado durante la dictadura militar iniciada en 1976, retornó a la Argentina en 1988 aunque se radicó en México. Buena parte de su vida y obra literaria se vieron signadas por el secuestro y desaparición de sus hijos y la búsqueda de su nieta nacida en cautiverio. Fue el cuarto argentino galardonado con el Premio Miguel de Cervantes, luego de Jorge Luis Borges, Ernesto Sabato y Adolfo Bioy Casares. Se lo considera uno de los grandes poetas contemporáneos de habla hispana, y un «expresionista del dolor».

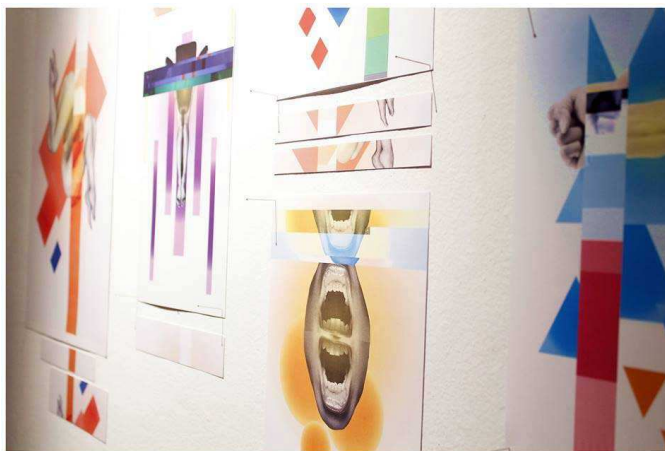
A continuación presentaremos a cada uno de los artistas y colectivos elegidos, con las respectivas obras seleccionadas para la exposición *(Des) bordes. Arte, cuerpo y violencias*.

4.3.1. Los artistas seleccionados

4.3.1.1. Los cuerpos atravesados de Aru Rosenberger

Ariel Eduardo Antonio Rosenberger, llamado *Aru* por sus amigos y colegas es uno de nuestros artistas más jóvenes. Él nació en el año 1994. Actualmente cursa el segundo año de la Licenciatura en Diseño Gráfico en la Universidad de Mendoza. Ha realizado distintos talleres como por ejemplo: *Introducción a la Historia de la Filosofía* en la Universidad Nacional de Cuyo, *Taller de Edición Digital de Fotos* con Martin De Pasquale realizado en *Cosset Libros*, Mendoza, y se acerca a la problemática de género a través del *Curso de Promotores de la Igualdad de Género*, dictado por la Universidad Nacional de Cuyo.

Aru presentó una serie llamada *Cuerpos Atravesados* para la exposición *(Des) bordes. Arte, cuerpos y violencias*. Esta serie estuvo conformada por cinco obras realizadas a través de collage digital, en tamaño: 29,7 x 21 cm (A4 vertical).



143. Obras de Aru Rosenberger expuestas en *(Des) bordes: Arte, Cuerpo y Violencias*, Paradigma Curatorial, 2015.

Su intención fue representar por medio de un "error digital", o *glitch* como también se los conoce, de qué manera las distintas situaciones atraviesan el cuerpo en forma permanentemente. Por ejemplo, el mundo interior de la persona, el dolor, los valores humanos, los medios de comunicación, el arte, la era digital, la ciencia, la filosofía, la psicología y la política atraviesan a su modo los distintos cuerpos y logran así transformarlos en un constructo complejo y difícil de entender. Todo este conjunto de obras hablan de los

cuerpos, desnudos, tatuados por la sociedad, intervenciones digitales, lenguajes de diseño que se traman unas a otras, formas adoptadas consciente e inconscientemente. El cuerpo como escenario individual y colectivo.

Cada obra de la serie posee una sutil connotación al área de conocimiento que atraviesa al cuerpo. Y se observa el "error" que modifica al mismo y lo complejiza de diferentes maneras.

La técnica del collage digital es especial para lograr situarnos en un mundo artificial, totalmente nuevo, cargado de frivolidad, tecnología pero también de belleza. El elegir este tipo de técnica es dar un paso más entre el arte y la tecnología para demostrarnos que también el mundo digital es real, evoca sentimientos igual que una pincelada o un mármol tallado y nos presenta también nuevos cuestionamientos sobre la naturaleza del arte.

En palabras de Andrea Giunta: "... la emergencia de un orden poscolonial, las posdictaduras, el salto de la cultura digital, el orden de la globalización, son todos datos sintomáticos que pueden utilizarse como plataformas de observación"⁴⁹¹.

A continuación iremos detallando lo más breve posible cada una de ellas. En esta primera obra, los objetos que se aprecian dentro de ella, son la figura de una mujer desnuda, y a su alrededor diferentes líneas de distintos grosores tanto de forma vertical como horizontal. Todo sobre un fondo blanco.

En una primera impresión se aprecia un collage totalmente simétrico, con distintos elementos superpuestos. Su aspecto virtual demuestra que la obra ha sido editada por algún programa digital. Los colores predominantes en las distintas líneas son aquellos que están dentro de la gama de los colores fríos. Resalta el violeta, el azul, el verde y el amarillo. Las piernas de la mujer se han trabajado a través del blanco y el negro. Las líneas, se han empleado de forma vertical y horizontal, de manera que se generan figuras geométricas como rectángulos y cuadrados. Además se aprecia un degradé en los límites de cada línea, donde el color se va transparentando hasta desaparecer.

Consideramos que la obra transmite un sentimiento de tristeza, de soledad, y se ve el claro sometimiento de esta mujer que ha sido atravesada por los conocimientos planteados por Rosenberger. Estos colores fríos, transmiten la angustia, dentro de lo que parece ser un mundo vacío, que el color blanco se encarga de remarcarlo. Respecto a las líneas, observamos que se encuentran superpuestas por debajo y por encima de la figura de la mujer. Estas, cumplen la función de mostrar el sometimiento, el encierro dentro de lo cual esta mujer no se siente a

⁴⁹¹ GIUNTA, Andrea. *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* Bs. As. Fundación arteBA, 2014, p. 97.

gusto. La luz parece iluminar solo una parte, aquella parte física de la mujer, dejando en la sombra y bien oculto: el corazón y la mente.

Consideramos que el artista buscó transmitir de cierto modo, algunos conocimientos que se crean actualmente sobre las personas en una sociedad. Estereotipos que definen los gustos populares que hacen creer que existe la belleza o la fealdad. Buscó demostrar la angustia y el dolor de esta mujer que ha sido expuesta a través de los medios de comunicación masivos y sociales. Creamos que al utilizar la técnica de collage digital logra representar los diferentes portales digitales de los que la sociedad es esclava. Esto también se observa por el uso de líneas rectas, que forman esas figuras cuadradas y rectangulares, que demuestran la limitación de la mente humana, bajo la figura de una mujer.

Discurrimos en el mensaje general que ha transmitido Rosenberger, que es aquel del estereotipo que realizamos sobre las personas, en dónde influye el conocimiento, la era digital. Donde juzgamos, agredimos, como también razonamos y apoyamos a las diferentes situaciones sociales. A través de esto generamos una opinión pública, que muchas veces puede perjudicar a las personas. Podemos observar que todos los elementos, excepto la figura humana, poseen color. Es por ellos que creemos que representa los valores humanos, y en este caso transmite el vacío en la comunicación dentro de la era digital.



144. Aru Rosenberger, *Serie cuerpos atravesados*, 2015

Al observar la siguiente imagen de Aru Rosenberger, nos damos cuenta que estamos frente a una obra que se desintegra y se fractura artificialmente. Nos muestra una de las partes más expresivas del ser humano, su boca en un grito de atención. No refleja dolor o aflicción sino más bien pareciera que nos está avisando de algo que está por suceder. El color de fondo se ve suave y difuminado al principio para condensarse en esferas que degeneran del naranja al

verde y se pierden en el blanco vacío. La suma de estos elementos, colores, bocas y fondo blanco nos da una sensación de escape, como si la obra fuera a salir por abajo del cuadro y las burbujas digitales flotaran en la pared.

Pero esto es sólo la mitad de la obra, ya que en la parte superior se ve un corte brusco e intencional que nos dice que esto en realidad no termina, como si la obra se encontrara encerrada en un *loop* infinito. Aquí Rosenberger, realiza el fallo digital desde arriba, un corte que continúa con la primera boca, aunque nos da la sensación de ser una boca nueva. Esta parte la obra se fractura de modo que la composición queda incompleta, lo cual deja el espectador la responsabilidad de completarla o no en su mente. Este collage posee gran movimiento en forma implícita. Si lo vemos detenidamente, las burbujas de colores tienen un ritmo pausado y las bocas tienen otro más caótico.

La belleza de esta obra es algo que no cualquiera podría apreciar a primera vista. Tal vez la mitad de los espectadores la ignorarían, y la otra mitad se sentiría incomoda por la sensación sinestésica de esas bocas que emiten un sonido que no todos pueden oír. A nuestro parecer, las tres emiten sonidos graves en una nota larga y sostenida, a veces parece que quieren moverse pero no tienen intenciones de decir ninguna palabra concreta. La rigidez de la expresión recortada y la contraposición espejada de las dos bocas nos hacen pensar un grito no escuchado, con un grito que no debe conocer palabras. Es un cuerpo atravesado por la bruma naranja del fondo que lo vio nacer y ahora intenta liberarse, pero la fractura de arriba marca la frontera digital, el límite de la imagen que vemos y el sonido que no vemos.

Una boca lleva implícito el calor, el sonido, la humedad y miles de sensaciones que no se ven a simple vista en una técnica que puede parecer frívola como es la digital, sin embargo el artista se ha encargado de que cada uno de nosotros pueda sentir lo que evoca esta obra.



145. Aru Rosenberger, *Serie cuerpos atravesados*, 2015

En la siguiente obra de Aru Rosenberger observamos varios objetos que llaman la atención. Por un lado, se ve un gran ojo con dos iris, es decir con dos pupilas. A su lado algunos rombos de diferentes tamaños. El color juega un papel preponderante en esta obra, y lo podemos observar en los rombos de colores fuertes, brillantes y saturados. También a través del degradé de color verde al margen derecho, que atraviesa parte de otro ojo en tonos sepia, lo cual genera un gran impacto. El fondo en gris claro, permite que resalten los elementos. Les otorga cierto brillo, claridad y luminosidad. Tanto la linealidad, como las formas de esta obra están bien delimitadas. La textura de los ojos es tan realista, que da la sensación de tridimensionalidad, provocan ganas de querer tomarlos, agarrarlos y tocarlos.

El impacto de esta imagen, se acentúa desde la vigilancia que demuestran esos ojos. Esas miradas atentas que todo lo ven, a primera impresión nos genera un choque, una distancia que nos provoca la sensación de querer sacar la vista de ellos; sin embargo luego, los volvemos a mirar. Sutilmente nos da una percepción de paranoia por sentirnos observados, tanto como puede pasarnos en nuestra vida diaria y cotidiana.

Hay contraste en toda la obra, por un lado la calidad del ojo, que es más fotográfica, la cual difiere bastante con la calidad de las otras formas, que son más dibujadas. Esto nos genera un choque de ideas, nos atraviesa al ser elementos tan diferentes.

Consideramos que el artista quiso expresar a través de su obra un modo de vivir que tenemos en la actualidad. A través de las redes sociales estamos todo el tiempo expuestos, se ha perdido la privacidad, ya que de alguna u otra forma estamos activos en las redes, en donde mostramos nuestra vida, nuestro día a día a través de ellas, nuestro mundo propio, interno. Este ojo que ve en todas las direcciones expresa justamente eso. La pérdida de nuestro mundo privado, de nuestra soledad, del encuentro con uno mismo.



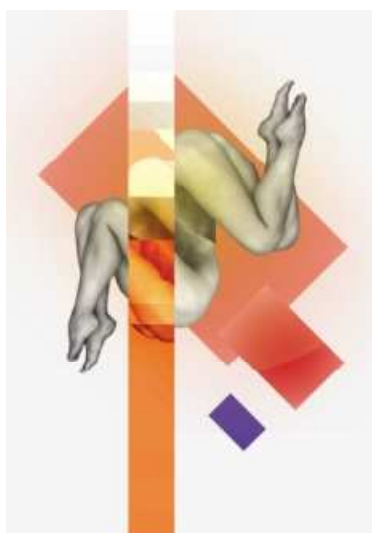
146. Aru Rosenberger, *Serie cuerpos atravesados*, 2015

La última obra de la serie *Cuerpos Atravesados* permite observar dos pares de piernas en posición fetal, observamos como una pierna se entrecruza con la otra y cierra de alguna forma la imagen.

Ambos pares de piernas están desde distintos ángulos, atravesadas por diferentes juegos de líneas y figuras geométricas en colores rojos y naranjas. También se observa un rectángulo en color violeta a uno de sus lados. Los colores presentan cierto degrade, y en las piernas puede observarse el juego de luces y sombras que permite la fotografía. En el centro de la obra se presenta una línea vertical que cruza toda la imagen, en dónde no solo cambian los colores sino también la representación de las piernas y la forma de ellas. En esa parte de la obra de arte, juega con el degradé de los colores que sobresalen a partir del color rojo, el naranja y ese fondo claro, casi rosa pastel.

Esa línea vertical central, cambia su color al situarse en uno de los cuerpos, y luego cambia en el otro. Es decir que los cuerpos, tienen una tonalidad distinta al estar atravesados por esa línea. La sensación que provoca esta obra de Rosenberger es de extrema sensualidad. Habla de las piernas de una mujer en una posición que pareciera que estuviese recostada.

También al utilizar los colores cálidos, entre rojos y naranja, comprendemos que esta mujer se encuentra en un mundo de ternura, pasión y amor. El único detalle en contraposición de este mensaje es el cuadrado de color violeta ubicado debajo de los cuerpos. Podemos considerarlo como un factor completamente externo a ella, como así también, por ser un color complementario consideramos que también puede ser parte de ella pero desde otra posición. Este cuadrado violeta habla de la energía o la conciencia masculina que también poseen las mujeres.



147. Aru Rosenberger, *Serie cuerpos atravesados*, 2015

4.3.1.2. **Andrea Bécares Hinrichsen y su libro de artista.**

Otra de las artistas seleccionadas para participar de nuestra segunda exposición, fue Andrea Bécares Hinrichsen. Una artista muy joven, pero de larga trayectoria. Ella es artista visual, diseñadora industrial especializada en gráfica y docente de la Escuela de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo. Desde pequeña se formó en diferentes áreas del campo del arte, tanto prácticas como teóricas. Desde el 2005 participa ininterrumpidamente en muestras colectivas e individuales, en Mendoza, en Buenos Aires y también fuera del país.

Desarrolla su trabajo a través de objetos de arte, libros de artista, instalaciones y cuadros. En 2010 obtuvo la beca para realizar el *Seminario de Análisis de Obra* dictado por el pintor argentino Luis Felipe Noé⁴⁹². En el año 2011 fue seleccionada y convocada para exponer en Roma, Italia. En el 2012 realiza su primera exposición individual en Nueva York, seleccionada por las Galerías de Arte del Consulado Argentino. Hoy su obra se encuentra en Argentina, Chile, Inglaterra, Francia y Estados Unidos. La temática que ocupa su obra es el devenir del ser humano en el mundo actual y su destino como ser espiritual, la necesidad de cambio y concientización para el futuro de la humanidad y del planeta. También posee gran interés en la temática de la salud y de género.

Para nuestra exposición, Andrea Bécares Hinrichsen, presentó un Libro de Artista llamado “*Unidad*”, realizado en técnica mixta, de 20 x 21 cm.

Según la curadora argentina Pelusa Borthwick:

El libro de artista es una obra de arte que interrelaciona lenguajes y que permite condensar poéticas y sentidos en un espacio reducido. Los distintos tipos de libros de artista son: libro único, libro seriado, libro reciclado, libro objeto y libro de páginas de artista destacando el uso de la caja como formato artístico. Cuando en el libro de artista no hay texto escrito, el proceso de lectura está anclado en los signos provenientes de espacios, colores y formas organizados en el plano soporte, en una especial relación que el artista dispone para organizar su discurso⁴⁹³.

⁴⁹² Luis Felipe Noé (Buenos Aires, 1933). Pintor argentino. Inició su carrera artística en el taller de Horacio Butler y, después de realizar varias exposiciones en América y Europa, continuó su obra becado en 1961 por el Gobierno francés. Ese mismo año tomó parte, junto con Deira, Macció y De la Vega, en la fundación del grupo *Otra Figuración*. Surgido (en palabras de Luis Felipe Noé) como "una posición pictórica que superase el antagonismo figuración-abstracción", esta nueva tendencia trascendió tal postulado inicial para constituirse en un movimiento plástico que dio un nuevo aire de libertad a la pintura argentina. Sus impulsores querían romper con categorías clásicas de la concepción artística como la unidad del cuadro, el rigor compositivo, el perfecto acabado y la búsqueda de lo sublime o lo trascendente. La característica principal de esta nueva figuración consistió en la síntesis y en la confluencia de elementos plásticos provenientes de los lenguajes vanguardistas más recientes (informalismo, *pop art*, pintura geométrica, *action painting*), que fueron integrados a la realidad del cuadro con una mayor libertad creativa.

⁴⁹³ En el catálogo de la inauguración de C.A.L.A. (Centro Argentino del Libro de Artista) en el Museo Rosa Galisteo de Rodríguez de la ciudad de Santa Fe, Argentina

El libro de Andrea, estuvo realizado con prospectos que vienen en cajas de remedios. En este caso los mismos son de medicaciones de fertilidad, hormonas, y otros, los cuales están intervenidos con resaltadores de colores (fibras). Se genera con este delicado papel y su unión prolongada una larga tira plegada a modo de zigzag, es decir una tira sinfín que se despliega en el espacio. Todo esto está contenido en rectángulos de cartón que forman las tapas de este libro, que a su vez está intervenido a través de la técnica del collage de órdenes médicas de distintos doctores que recetaron los medicamentos de los cuáles sus recetas están dentro de esos libros. Esta obra tiene varias formas de mostrarse, puede ser en forma cerrada sobre un plinto, para que la gente pueda ojearlo como un libro, o puede exponerse como lo hicimos nosotros en nuestra exposición, en forma vertical, abierto, con la tira sinfín desplegada en el espacio.

La temática principal de esta obra es la salud, en este caso la fertilidad femenina, es decir la capacidad o no que poseen las mujeres para concebir un hijo. Algunas mujeres pueden llegar a concebir hijos sin problemas, y otras por determinados factores no pueden. Dependiendo el caso, existen mujeres que recurren a ciertos métodos que facilitan la fecundación del óvulo para que dé lugar a un embarazo, exponiendo sus cuerpos a ciertos tratamientos y medicaciones para poder lograrlo. Esta obra habla, del cuerpo, de nuestro cuerpo y de ese gran deseo de procrear y la necesidad de exponer el cuerpo y la salud de una mujer para poder lograrlo. Esto en el supuesto caso de que la infertilidad la posea ella. En síntesis esta obra habla puntualmente sobre el esfuerzo y el sacrificio que puede generar la necesidad o imposición de ser madre.

Es necesario aclarar que este libro de artista es uno más de una serie de libros del *Proyecto \$ALUD* de Andrea, que empezó a desarrollar desde el año 2008, el cuál nació como una llamada de atención sobre cómo tratamos nuestra salud y estética personal. Los otros libros, por ejemplo *Felicidad* está lleno prospectos de remedios antidepresivos, el libro *Disponibilidad* son prospectos de remedios de venta libre y/o de venta con receta pero que se adquieren sin ésta.

Al entrevistar a Andrea sobre su obra, expresó lo siguiente:

Somos seres increíbles y naturalmente equilibrados. Pero mentalmente débiles e influenciados por el contexto al que nos incorporamos. En estos momentos nos enseñan y nos creemos que todo es ya, ahora, rápido, no importa cómo ni qué, fugaz, pero consiguiendo lo que quiero en lo inmediato. Desafortunadamente esto nos ha sobrevenido en nuestra salud. Ese espacio personal y vital, donde nuestra mente y físico son el yin y el yan. No tenemos tolerancia al dolor. Cualquier malestar nos asusta. No podemos ni digerir solos una comida. Eso es. Bienestar rápido al alcance de un mostrador. La medicación excesiva y/o la automedicación conforman un círculo vicioso del que es difícil salir. Es un adentro y afuera. Es un antes y un después. ¿Si la salud es un bien propio, que ya traemos

cuando llegamos a este mundo, no será que la misma psicosis de la enfermedad nos enferma?⁴⁹⁴

El libro de artista expuesto es bastante fuerte a primera vista. Naturalmente lo primero que distingue el espectador es esta tira desplegada por el aire, la cual parece no tener principio ni final. Cuanto uno se acerca y toma más contacto con la misma puede encontrar las particularidades de cada elemento que componen la pieza. Llama la atención las cómo están forradas las tapas de este libro de artista, llena de recetas de remedios para la fertilidad de la mujer. Se observan las firmas de los médicos que las recetaron, las fechas de las recetas, la medicación allí contemplada.

Observamos un foco central del cual se desprenden líneas hacia varias direcciones, generadas por los distintos prospectos, lo cual provoca movimiento de las formas en la superficie. Posee una textura tipográfica, que si bien es no es lisa no confiere información. El libro de artista posee muchos claros en color blanco, logrado por los fondos de esos prospectos llenos de palabras. De esa manera el foco de atención va directo a los, dejando de lado la importancia de las tapas del libro.

A partir de un material accesible a toda la comunidad, es decir a través de prospectos médicos, utilizados para un fin totalmente diferente para el que originalmente fueron destinados, la artista logra enseñarnos otro tipo de mensaje. Su manera de expresar sale de lo tradicional, ya que es capaz de mezclar lo espontáneo con algo completamente intencional. Esto se observa, al marcar con los resaltadores los nombres de estos remedios, o sus contraindicaciones.

Podemos notar como la acumulación de elementos nos permite percibir el orden. Es una obra que transmite un sentimiento de dependencia. El objetivo de la artista es lograr que el espectador tome conciencia de la manera en que vivimos, de cómo coexistimos hundidos en una gran cantidad de medicamentos, sin saber de manera certera que provoca cada uno de ellos en nuestro organismo. En este caso, al hablar sobre la fertilidad de la mujer, lo que nos advierte es el peligro del consumo excesivo de estos.

⁴⁹⁴ Entrevista a la artista Andrea Bécares Hinrichsen el 28 de abril del 2015.



148. Andrea Bécares Hinrichsen, *Unidad* de la serie *Proyecto \$ALUD*, 2008.

4.3.1.3. Colectivo Ojo de Pez y los cuerpos estereotipados.

Otro de los proyectos seleccionados para la exposición *(Des) bordes. Arte, cuerpo y violencia* fue la obra presentada por el director del Colectivo Ojo de Pez, Matías Barroso, y por uno de sus integrantes, Rodrigo Barroso. Es necesario aclarar que Rodrigo y Matías Barroso son hermanos mellizos, nacidos en la provincia de San Luis, Argentina. Éste colectivo cuenta con varios fotógrafos independientes, pero para esta exposición ambos hermanos Barroso, presentaron la siguiente propuesta.

La temática sobre la que trabajaron fue el cuerpo y su obra se llamó *Cuerpos Bonsai*, realizada en dos partes: 12 fotografías digitales (Tamaño: 2 fotografías de 60 x 60cm y 10 fotografías de 30x30 cm.), y como complemento de ello la realización de una performance, práctica in situ el día de inauguración de la exposición. Su obra alude directamente a la transformación de los cuerpos debido a los mandatos sociales de belleza y pertenencia.

Rodrigo Barroso es estudiante avanzado de la carrera de Diseño Gráfico en la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo. Ha participado activamente de varias capacitaciones relacionadas con el arte y el diseño. También se ha formado en cerámica artística e industrial, gestión cultural, montaje de obras y expografía. Ha dictado cursos de diseño, fotografía, y distintos programas informáticos de diseño. Como artista ha participado a través de su la cerámica, la ilustración y el diseño digital, de exposiciones colectivas e individuales en Mendoza, Chile y Cuba.

Matías Barroso, es estudiante avanzado de la Tecnicatura Universitaria en Fotografía de la Universidad Nacional de San Luis. A su vez estudia la Licenciatura en Bioquímica en la misma universidad. Ha participado activamente de varias capacitaciones relacionadas con el arte, la fotografía y el diseño. Se ha desarrollado como community manager y en los últimos años, como fotógrafo profesional de forma independiente.

Cómo dijimos con anterioridad, la obra consta de dos partes. La primera fue una serie de fotografías intervenidas digitalmente de mujeres y hombres que parecen cultivados en macetas, como bonsái. Ellas y ellos con sus cuerpos *perfectos*, poco reales y proporciones falsas que se logran a través de técnicas como la poda y el alambrado de uno de estos pequeños árboles. La búsqueda de esta obra estuvo enfocada en los cuerpos como producto de la sociedad del espectáculo y de la industria de la moda. No hay que dejar de tener en cuenta que el cuerpo es el escenario, escenario donde se desarrolla todo el despliegue ideológico y las construcciones sociales. Como afirma María Laura Rosa, es el tema recurrente del arte contemporáneo y queda demostrado también en este proyecto artístico.

La primera impresión que tenemos de estas fotografías son dos cuerpos humanos, uno femenino y otro masculino, plantados en una maceta como si fueran una especie de árbol, y en cada fotografía se encuentran con una postura diferente. Sus rostros no muestran alegría, sino dolor, descontento y esto puede entenderse ya que una cuchilla está muy cerca de sus cuerpos.

Las formas son onduladas, puras, intentando imitar la anatomía de los árboles; los colores empleados son cálidos, abundan los colores piel, los marrones y los verdes; en cuanto a la luz, está equilibrada ya que viene desde arriba y es adecuada para lograr el efecto deseado.

Los Bonsáis son plantas normales, que se propagan como cualquier otra; pero se entrenan empleando técnicas sofisticadas para mantenerlos en miniatura. Esto es lo que nos muestran las fotografías de *Cuerpos bonsái*. Estos cuerpos plantados que son moldeados como los

árboles bonsái, hasta ser y estar acorde a los cánones de belleza actuales. En sus rostros no se observa ningún rastro de felicidad, sino que hay insatisfacción y dolor.

La cuchilla puede representar, las cirugías estéticas a las que se someten gran cantidad de mujeres y hombre, también representa las dietas y los trastornos alimenticios generados por la necesidad de estar dentro del cuerpo ideal aclamado por los medios de difusión y la publicidad.

La segunda parte, fue una performance realizada en la inauguración de la muestra, en donde una joven estuvo dentro de una maceta. De a poco fue emergiendo de ella, imitando los movimientos de un árbol en crecimiento, hasta quedar completamente erguida. Detrás de ella estaban colocadas las fotografías comentadas anteriormente. Durante la performance se evidenció ese proceso de creación de un cuerpo falso, en donde dos personas que iban rodeando a esta mujer, abrían un maletín para sacar elementos para aumentarle el busto a esta joven, luego la cola, posteriormente fajaron su cintura y sus muslos. Colocaron tutores en sus brazos, maquillaron todo su rostro exagerando sus rasgos, agrandaron sus labios, alargaron sus pestañas. Es decir que modificaron todo su cuerpo según las ganas y el capricho de estas dos personas que la acechaban constantemente.

Al entrevistar a Rodrigo Barroso, dijo:

Cuerpos objetos o cuerpos bonsái, son soportes de la mirada fetichista del hombre. Cuerpo como representación cultural que refleja reconstrucciones sociales. Solo somos imagen, la mujer mucho más que el hombre, vivimos según un imaginario generalizado, estereotipos de cuerpos que no existen pero se consumen, los medios de comunicación, la publicidad, el mercado nos enseña que debemos adaptar nuestros cuerpos a esas imágenes porque nuestro valor es directamente proporcional a la semejanza de nuestros cuerpos a dichas imágenes, las mismas juegan con la sensualidad que tiene que ver con el poder, quien lo representa y que se representa⁴⁹⁵.

Estos artistas lograron mostrar a través de su propuesta artística, la situación que vivimos día tras día al ser bombardeados por mensajes con estereotipos alejados de la realidad, que nos hacen olvidar que el cuerpo de cada persona es diferente y único, trata de hacernos comulgar con un canon como forma exclusiva de belleza, lo que favorece el rechazo de las características propias. Este tipo de mensajes consiguen que nos avergoncemos de nuestro cuerpo y queramos moldearlo para ajustarnos a ese canon restrictivo y opresivo.

Esta obra transmite claramente el descontento y el dolor por la obsesión de la imagen que nos venden desde pequeños, con la cual quieren hacernos creer que esa ofuscación que tenemos

⁴⁹⁵ Entrevista a los artistas del Colectivo Ojo de Pez, realizada el 25 de abril del 2015.

por nuestro cuerpo es quererse a uno mismo. Todo el tiempo tratan de inculcarnos un gusto estético, el cuidado cosmético, el modelado del cuerpo a través de la cirugía plástica, lo que nos provoca una falsa libertad sobre nuestros cuerpos, ya que estas propuestas son siempre acordes a lo impuesto por un sistema económico patriarcalista, capitalista y de consumo.



149. Colectivo Ojo de Pez, *Cuerpos Bonsai*, 2015.

4.3.1.4. Rodrigo Barroso, Sonia Gonzales y los diversos modelos de dominación.

Otro de los proyectos seleccionados para la exposición *(Des) bordes. Arte, cuerpo y violencias* fue el presentado por los artistas Rodrigo Barroso y Sonia Gonzales. El tema sobre el que trabajaron fue el cuerpo y su obra se llamó *El cuerpo cultivado, politizado y colonizado*. La técnica utilizada fue cerámica esmaltada.

Sobre la trayectoria y formación de Rodrigo Barroso, hablamos en el apartado anterior. En el caso de Sonia Gonzales, egresada de la Tecnicatura Superior en Producción Artística y Artesanal de la Escuela Normal Tomás Godoy Cruz 9-002, de la provincia de Mendoza. Es profesora en talleres artísticos de distintas escuelas. Dicta cursos de vitro-fusión, pintura y

cerámica en varias municipalidades de nuestra provincia. Ha tomado cursos con distintos maestros de la Cerámica que le brindan un permanente perfeccionamiento dentro del campo cerámico. Expone desde 2010. Ha participado en prestigiosas muestras colectivas e individuales en la provincia de Mendoza y Chile. Actualmente forma parte del Grupo Interdisciplinario de Arte Periferia.

Ambos artistas presentaron una producción artística que consistió en un grupo de cuatro esculturas de cerámica de un tamaño de 30 x 30 cm, representando distintas épocas y personajes que colonizaron América Latina. Lo notable en estas obras es que los suelos conquistados fueron remplazados por las partes sexuales de cuerpos de hombres y mujeres. Se observan como a través de un lenguaje irónico, los artistas retrataron un barco, una iglesia, un vehículo y una televisión, cada uno colocado sobre los órganos sexuales masculinos y femeninos.

El mensaje puntual es el concepto de cómo América Latina ha sido dominada por países de gran poderío, y que más allá del paso del tiempo, puede cambiar la tecnología, pero todos seguimos consumiendo inconscientemente, una cultura impuesta.

En palabras de Rodrigo Barroso al momento de entrevistarlo: “El cuerpo, la posesión más preciada del sujeto, ya no es de su dominio. En la actualidad, la tendencia es que cada vez peor. Las sociedades y los aparatos del sistema gestionan abiertamente la diversidad, regulan la intimidad y postulan al cuerpo como el último de los lugares en los que se condensa lo político. El cuerpo alienado, dócil al sistema hegemónico y sumiso a los diversos modelos de dominación”⁴⁹⁶.

Dominación, frialdad, consumismo y desigualdad son algunas de las sensaciones que generan estas esculturas de cerámica de los artistas Rodrigo Barroso y Sonia González Sonia. El hombre y la mujer, en estas esculturas sirven para mostrar como los ambos sexos se ven sobrepasados por este tipo de consumo y dominación. Colores contrastantes y apagados, líneas definidas por el color en algunas esculturas, y sombras que da la misma estructura de cerámica transmiten esa tristeza y descontento que ambos artistas intentan reflejar con esta colonización ocurrida en Latinoamérica.

Con objetos muy representativos de diferentes momentos de la historia latinoamericana, desde la llegada de los españoles a la actualidad, se percibe como a lo largo de todos estos hechos, hemos dejado de ser esa tierra desconocida, llena de riquezas y paisajes, poblada por indios, para transformarnos en una pseudocolonia de las grandes potencias. Dentro de los valores más

⁴⁹⁶ Entrevista realizada al artista Rodrigo Barroso el 25 de abril del 2015.

fuertes de estas obras, se destaca como los artistas lograron captar a los líderes culturales o dominantes de cada época y poder a través de lo caliente propio de la cerámica (por ser un arte del fuego), lograr transmitir la frialdad con la que fue dominado el continente.

Los órganos sexuales femeninos y masculinos hablan de la politización de las existencias sexuales de los cuerpos, la cual ofrece como ventaja el ahuyentar a las diversas orientaciones sexuales de la irrealidad del pensamiento naturista y el determinismo biológico; dando como resultado, identidades culturales que surgen del mercado de consumo, la sexualización, la producción política de cuerpos diferenciados, que están en constante transformación por las relaciones entre cultura, historia y poder.



150. Rodrigo Barroso, Sonia Gonzales, *El cuerpo cultivado, politizado y colonizado*, 2015.

4.3.1.5. Luis Fernández Mota y la contemporaneidad de la cerámica.

Luis Fernández Mota, es ceramista, y se declara: “de formación autodidacta, trabajador de la arcilla desde hace más de veinte años y con ganas de investigar la técnica más tradicional como el modelado directo y la cocción en horno de barro”.⁴⁹⁷ Es de la zona de Albardón, de la provincia de San Juan, Argentina, y se encuentra muy a gusto en su pueblo natal. En la entrevista que le realizamos se definió como “un hombre que vuelve a las cosas simples”⁴⁹⁸.

⁴⁹⁷ Información extraída de su propio blog. <http://luisartesano.blogspot.com.ar/>

⁴⁹⁸ Entrevista al artista Luis Fernández Mota realizada el 15 de julio del 2015.

Ha trabajado mucho para su provincia. En 2009 recreó los lugares de la provincia en 15 piezas, realiza murales en espacios públicos, da charlas, participa motivando el arte en jóvenes en edad escolar, entre otros. Ha participado en diversas conferencias, ferias y exposiciones nacionales obteniendo numerosos premios y distinciones por su trabajo en modelado de murales y piezas escultóricas.

En sus palabras:

Encontré la cerámica en forma casual, y fue por necesidad. Soy joven dentro de este mundo cerámico, porque no es cuestión de tocar una pasta y lograr una pieza. En San Juan no existía el recurso de la cerámica y así empecé a trabajar, inconscientemente, buscando características de mi pueblo. Me interesó investigar en el modelado de actividades y costumbres que dejaran un testimonio de la tierra de mis abuelos...“El arte de la cerámica es una de las grandes herederas de los antiguos "alquimistas", es... una experiencia directa y continua, en todos los campos, las pastas cerámicas y sus componentes, los pigmentos y sus mezclas, los componentes para cubiertas y el gran protagonista: ¡el fuego!⁴⁹⁹

La obra de Luis Fernández Mota se define por su desarrollo en la cerámica en donde recupera arcillas locales, la mayoría provenientes de la zona de *Las Chimberas*, arcilla que él denomina como *gres cuyano*.

Según Águeda Fernández Astorga, hija del artista, investigadora en historia del arte e integrante del *Taller de Cerámica Cinco Elementos*, nos cuenta en la entrevista, la forma de producción de su padre:

Todas sus obras se realizan bajo tierra, en el taller de cerámica subterráneo, donde hay cierta temperatura para trabajar las pastas. Se construyen en la misma cuna, en el mismo nido, en el mismo vientre, es ahí donde nacen todas las obras y los murales. Él lo denomina como un útero de gestación, esto es muy importante, tanto personalmente, como familia y como grupo. En cuanto a la técnica que realiza es modelado en arcilla con cocción en horno a leña. Considero que también es importante la recolección de todos los elementos de trabajo, la limpieza, el trabajo y el amasado de la pasta⁵⁰⁰.

Es necesario dejar en claro, que todas sus obras realizadas por Luis, se encuentran horneadas en un horno de tiro transversal a leña, construido por él mismo a través de ladrillos y barro. Las temáticas recurrentes en su trabajo tienen un sentido testimonial y costumbrista que representan una región vitivinícola, la cultura popular de campo y una idiosincrasia cuyana. Realiza obras, tanto escultóricas como murales, que reflexionan sobre la actualidad, sobre las luchas contemporáneas.

Desde hace diez años es impulsor del *Taller de Cerámica Cinco Elementos* que es un espacio

⁴⁹⁹ FERNÁNDEZ MOTA, Luis. *Arte bajo la tierra*. San Juan: Tiempo de San Juan digital, 29/02/2012 <http://www.tiempodesanjuan.com/sanjuan/2012/2/29/arte-bajo-tierra-6852.html> el 3 de julio de 2017 (en línea), consultado el día 14/07/16

⁵⁰⁰ Entrevista realizada a la Lic. Águeda Fernández Astorga el día 20 de julio de 2016.

autogestivo de experimentación y aprendizaje no sólo desde la cerámica, sino desde el vínculo con prácticas y seres diversxs.

En palabras de Águeda Fernández Astorga:

Cinco Elementos “nace de un viejo sueño, de tener un lugar donde la tierra -como materia prima- provea los elementos necesarios para vivir, cómo el fondo de las casas de nuestros abuelos”, por ello desde sus orígenes es una organización que está en búsqueda de ser autosustentable. Cuenta con la cría de animales, huerta y plantaciones de frutales –libre de agrotóxicos. E intrínsecamente muestra y difunde bases para llevar a cabo una manera distinta de vivir, atento a la armonía de la naturaleza, cultura y el ser humano...Al mismo tiempo, el proyecto que nace en el año 2004, tiene como fin construir un *Taller de Cerámica* para poder desarrollar murales de grandes dimensiones. Tal objetivo se integra al de generar un espacio de educación alternativa⁵⁰¹.

Actualmente se define como un ecosistema cultural, un ambiente de creación, una forma colectiva de apropiarse del espacio es decir una red compleja en permanente construcción. Con ese fin promueve y difunde, servicios y actividades enfocadas en la investigación, experimentación y aprendizaje desde el vínculo con prácticas diversas y colectivas. En el espacio se conjuga el quehacer del Taller de Cerámica, la investigación desde Historia del Arte sobre cerámica y prácticas artísticas contemporáneas, el trabajo del Módulo de producción agro-ecológica y del Módulo de bio-construcción. Sumado a la proyección de Almacén y Domo Multi Espacio. En este último se pretende que funcionen permanentemente: Galería Artística, Biblioteca y Archivo Artístico; más la programación de actividades integrales: muestras temporales, espacio de reuniones, seminarios, presentaciones y talleres, proyecciones de cine, conciertos musicales, entre otros. Todo ello en pos de nutrir al ser humano y sociedad en su conjunto. Ubicado en la localidad de La Cañada en el departamento Albardón a 15km de la capital de San Juan. El espacio es gestionado actualmente de manera colectiva por los ceramistas Luis Fernández Mota y Agustín Fernández Astorga y por la historiadora del arte Águeda Fernández Astorga. Al mismo tiempo confluyen esfuerzos de la nutricionista Mariana Bedini, de la comunicadora social Gabriela Lucero, la tejedora Verónica Astorga y de la ingeniera agrónoma Natalia Silva⁵⁰².

Volviendo a nuestra exposición, Luis expuso tres obras muy interesantes, *Carnaval 69*, *Seres diversxs* y *Transvestidxs*. Es necesario aclarar que estas tres obras fueron trabajadas en modelado en cerámica y cocinadas en horno a leña, cómo explicamos en párrafos anteriores.

Según Águeda: “El artista trabaja desde el barro -materia prima autóctona-arcilla y allí nacen nuevas visiones. Ese material esencial del ser humano que desde las culturas antiguas, hoy está puesto en registrar el testimonio de las luchas sociales contemporáneas”⁵⁰³.

En palabras de Luis: “Estos trabajos nacen entintados desde la labor con diferentes talleristas, entre los cuales se encontraban personas que vivían de distinta manera su identidad, su

⁵⁰¹ FERNÁNDEZ ASTORGA, Águeda. *Prácticas actuales en Taller de Cerámica Cinco Elementos*. Mendoza: Tesis de grado, 2017, p. 20.

⁵⁰² FERNÁNDEZ ASTORGA, Águeda. *Prácticas actuales en Taller de Cerámica Cinco Elementos*. Mendoza: Tesis de grado, 2017, p. 20.

⁵⁰³ Entrevista realizada a la Lic. Águeda Fernández Astorga el día 20 de julio de 2016.

sexualidad y demás... Se armaron desde las ideas que cada uno tiene, y desde lo que cada uno ve que tiene como ser diversx”⁵⁰⁴.

Respecto a la obra *Carnaval 69*, mide 14 x 40 x 40cm. y cómo dijimos está realizada a través del modelado en arcilla, y se ha utilizado bórax (ácido bórico) para darle algo de color. Luis la denomina como una obra dual, y esto se observa en profundidad al analizarla. Consideramos que es dual, ya que la obra puede leerse de ambos puntos de vista, es decir por delante y por detrás. Por un lado se observan tres personajes masculinos, y por esos mismos son femeninos, si se los mira por el otro lado.

Comprendemos también que es una obra dual, en tanto a lo femenino y a lo masculino. Nosotros como personas duales, somos seres con un hemisferio cerebral derecho y otro izquierdo, es decir una construcción femenina y masculina, y sentimos que el artista se ha parado en ese lugar para realizar esta obra. En la misma pieza se observan tanto ese costado masculino y eso otro femenino.

Al preguntarle a Luis sobre este concepto en su obra, responde lo siguiente: “Yo siento que me ha marcado la mujer, ya que es la que más me ha acompañado. Siento que hay otra vibración, otra cosa. La mujer hoy tiene un rol para seguimos pensando, construyendo y desarrollando. Estamos continuamente repensándonos como sociedad, en ese juego que te da la vida”⁵⁰⁵.

Es una obra que a simple vista se pueden ver figuras humanas, en tonos grises y rojos, representadas algunas completamente desnudas y otras semi-desnudas. Cada una de estas personas representadas nos lleva a imaginar una realidad diferente, formas distintas de cómo están viviendo el momento. Las formas que se observan son redondeadas, onduladas, y generan así cierto movimiento a través del uso de la materia, lo que determina a cada una de las figuras de la obra, sus vestimentas y su sexo. Las líneas y la textura son las encargadas de darle vida a esta escultura, con lo cual, Fernández demuestra su habilidad en la arcilla por medio del buen uso de estos recursos, con sus manos expresa una gran sabiduría que otros artistas han sabido plasmar en un lienzo o un papel.

El recurso del artista de usar una misma arcilla para que de ambos lados se pueda representar a distintas personas, se lo pudo captar desde la expografía, ya que esta escultura se expuso frente a un espejo para que pudiera reflejar uno de sus lados, entonces al mirar la obra, se podían ver ambos lados a la vez. Luis Fernández Mota dice sobre esta obra: “La palabra carnaval que elegí como nombre de la obra es sinónimo carne libre dentro de esta

⁵⁰⁴ Entrevista al artista Luis Fernández Mota realizada el 15 de julio del 2015.

⁵⁰⁵ Entrevista al artista Luis Fernández Mota realizada el 15 de julio del 2015.

producción”⁵⁰⁶.

Respecto a esto, consideramos que el artista se refiere al día de carnaval, que tiene como característica común a todos los carnavales que se desarrollan en el mundo, la de ser un período de permisividad y cierto descontrol. En la obra, Luis ha tomado la palabra carnaval como el día en que todo vale, desde las diferencias sexuales, o desde las búsquedas de la propia sexualidad. Es el día de lo no prohibido, de lo libre, donde lo embarazoso sale a la luz, donde uno puede elegir aquello que está vedado, porque es el día de carnaval, y en este día todo está permitido.

Al observar la obra y ver algunos de esos cuerpos desnudos, nos permite pensar en el libre albedrío, o en la libertad en cuanto a la sexualidad. El permitirnos elegir quienes queremos ser en cuanto a nuestra sexualidad, a nuestro ser, esa dualidad que indica el “69” de la obra vista de ambos lados.

Considero que esta expresión artística no se podría haber realizado mejor, pues aunque el mismo autor considere que hay que dejar que el tiempo pase para ver si alguna pieza se debe mejorar, esa fue la mejor forma que él encontró para transmitir su visión de lo dual, para contar una historia a través del uso la arcilla. Ese material con el que se decidió trabajar que en su ciudad natal no se conocía y con lo cual lo llevo a capacitarse e investigar acerca de algo de lo que no tenía antecedentes cercanos.



151. Luis Fernández Mota, *Carnaval 69*.

La segunda obra que expuso en nuestra muestra se denominada *Seres diversxs*, es un mural realizado a través del modelado en arcilla, de una medida de 50 x 50 cm. También se ha

⁵⁰⁶ Entrevista al artista Luis Fernández Mota realizada el 15 de julio del 2015.

utilizado bórax para el color. El mismo se encuentra emplazado sobre unas maderas que Fernández Mota, construyó como fondo para la obra.

Se pueden observar dos planos bien definidos en esta obra. El que se encuentra en primer plano es un ser humano, rodeado por varios rostros, lo cual da la sensación de una muchedumbre que se acumula en ese espacio. Estas personas están debajo de una especie de pancartas, que se encuentran sostenidas por una sola mano, que se entiende que es de la figura principal. Estas pancartas tienen un mensaje puntual, una es el nombre de la obra *Seres diversxs*.

Consideramos que esta obra tiene que ver con las protestas y las marchas, y esto se observa en la obra a través de esa multitud que reclama lo que lleva escrito en esa pancarta, no dar cabida a los prejuicios, y permitir este reclamo a la concepción de lo diverso.

En el segundo plano, es decir en esa enorme ciudad que se ve por detrás, se puede observar el peso de todos estos prejuicios. La sociedad representada por ese pequeño grupo de personas que viven y luchan por su deseo de Ser quiénes desean ser, soportando una ciudad deshumanizada, llena de ofuscaciones, intolerancias, con personas que hacen silencio y continúan viviendo, mientras las minorías luchan para ser aceptadas, reconocidas y diferentes, diversxs.

Respecto a esta obra Luis Fernández Mota dice lo siguiente:

Lo que muestra Seres Diversxs son esos reclamos sociales de las grandes ciudades, pidiendo a la sociedad la posibilidad de ser, de ser tranquilo y libre como uno quiera ser. En esas ciudades está sembrada la soledad, no tenés con quién dialogar. No es como en un pueblo que podés encontrar con quién hablar. En las urbes hay una construcción de un individuo muy individual, que le sirve al sistema como persona explotable y dominable. Nunca me olvido, algo que viví hacen 26 años en Buenos Aires, en dónde vi como en la calle atropellaron a un abuelo. Yo me preguntaba ¿Cuántos se acordaran de esa acción? Tal vez sólo se trauma su familia; pero ¿Si eso mismo sucede en Albardón? Seguro se produce un trauma colectivo que tiene inmerso al pueblo por una semana⁵⁰⁷.

Este ejemplo que toma Luis Fernández Mota, tiene que ver con ese silencio de la ciudad, con ese individuo al que a nadie le importa. Como que no hay una consciencia de un todo, de algo colectivo, como un gran desinterés de la persona que tiene uno al lado. Si realmente dejáramos de lado todos los prejuicios, la diversidad y la desigualdad se concebirían de una forma colectiva, y eso permitiría grandes cambios a nivel social.

⁵⁰⁷ Entrevista al artista Luis Fernández Mota realizada el 15 de julio del 2015.

Luis Fernández Mota agrega: “Frente a los prejuicios decimos que está bien y que está mal... Ideas que nos entretienen y no nos dejan sentir el silencio, el reposo, que podamos estar más tranquilos...”⁵⁰⁸

Comprendemos en esta lectura que hace el artista sobre su obra, es que en una gran ciudad se vive en soledad, y el reclamo que se realiza es por la aceptación de la diversidad, hacia esa sociedad más de ojos ciegos, y oídos sordos. También la imposibilidad que viven estas personas las ciudades que no se permiten ser diversos, por el qué dirán, por lo difícil que sería ser aceptado o por lo indiferente que sería para otro. Viven en esa soledad por el miedo a no sentirse comprendidos y aceptados por el simple hecho de ser diversxs.



152. Luis Fernández Mota, *Seres diversxs*. (Foto del Archivo de CincoElementos)

La tercer obra que expuso en nuestra muestra se denominada *Transvestidos*, es un mural realizado a través del modelado en arcilla, de una medida de 50 x 50 cm. El mismo se encuentra emplazado sobre un fondo verde que sostiene la obra. El color se ha dado con bórax y pequeños toques de pigmento.

En esta obra observamos una mujer que puede ser un hombre, como un hombre que también puede ser mujer. En palabras de Águeda: “Transvestidxs, es la libertad de elegir. Reclama la necesidad de denominarnos seres diversxs”⁵⁰⁹.

En la siguiente obra, podemos observar el particular estilo que otorga la cerámica como medio y la extraordinaria capacidad del artista en registrar cada evidencia en el proceso de

⁵⁰⁸ Entrevista al artista Luis Fernández Mota realizada el 15 de julio del 2015.

⁵⁰⁹ Entrevista realizada a la Lic. Águeda Fernández Astorga el día 20 de julio de 2016.

transformar ideas y conceptos en acciones, explorando la libertad de convertirse en vehículo de creación al permitir que el barro se exprese y sorprenda, utilizando colores que acentúan sensaciones y que se utilizan detalladamente en algunos objetos como los anillos, la piel y las uñas. Se puede observar el rosa pálido por fuera y el color de la tierra.

Podemos ver un cuerpo, una figura, un ser humano. Esta persona posee distintos atributos que de alguna forma se puede desprender de ellos y se los puede sacar, como por ejemplo el bigote, el anillo, la peluca, los pechos, las uñas pintadas. Lo cual le permiten ser hombre o mujer, o ser hombre y transvestirse a mujer, o ser mujer y transvestirse a hombre. Es decir se sacas la peluca o las uñas pintadas puede ser femenina, si se coloca el bigote es un ser masculino. También podemos pensar que no tienen porque estar en uno de los dos polos, también puede estar en el medio de todo eso, y no ser, y no tener que definirse. No tener que ser ni para un lado, ni para otro, ni para acá ni para allá. Sin prejuicios, sin jerarquías, simplemente... Ser, buscar su propio ser, eso es lo que manifiesta el artista a través de *Transvestidxs*.

Es decir que en esta obra podemos volver a leer esa dualidad que se presenta en la obra Carnaval 69, es decir la posibilidad de que cada ser humano puede elegir quien quiere ser.

Algo que llama la atención, es como el artista ha trabajado los órganos sexuales en esta figura, ya que están hechos con la arcilla generando unos pliegues, o una especie de zigzag que va de arriba hacia abajo. Damos por hecho que lo que está demostrando con esos pliegues de barro, es un no posicionamiento. Ni hombre, ni mujer. No hay pene, como tampoco hay vagina. Al no mostrar los genitales, lo que está marcando es una “no posición”, entendido como que el órgano es el que siempre define el sexo y en este caso no se está mostrando.

Se observa una textura rugosa y áspera propia del material, que produce una gran atracción a quién la mire y que en lo particular, resulta agradable a la vista. En cuanto al volumen, la obra ofrece múltiples puntos de vista, utiliza la anatomía como elemento de expresión. En cuanto a la luz, esta incide sobre la obra de forma intencional, ya que la obra está diseñada para generar sombras por las características anatómicas que posee.

En cuanto a las primeras percepciones, debe decir que no está claro su significado. En un primer vistazo, por la forma del torso y la prominencia del pecho, se puede decir que es una mujer. Pero una vez observado los detalles y ya conociendo de antemano los trabajos del autor, que buscan mantener viva la diversidad en esta serie de obras, concluimos en que puede ser perfectamente un hombre. Los bigotes nos indicaban que no es una mujer. En segundo lugar, no queda claro si es una cabellera o algún tipo de adorno, y en tercer lugar, la

costumbre del autor por transmitir el reflejo de una sociedad y sus orígenes, se ve claramente reflejado en esta obra.

Para sintetizar, Águeda expone lo siguiente: “Entre las obras hay una especie de síntesis de mensajes entre las dualidades, de Transvertidxs y Carnaval 69, como entre lo prohibido que significa el carnaval y al mismo tiempo en el mensaje final de Seres diversxs de proclamarlos como una sociedad que plantea la diversidad, hay una síntesis armónica entre esas tres obras particularmente”⁵¹⁰.



153. Luis Fernández Mota, *Transvertidxs*.

4.3.1.6. Mariana Baizán, a favor de un Estado laico.

Sobre Mariana Baizán ya hemos hablado en unos párrafos anteriores, ya que fue una de nuestras artistas invitadas para la primera exposición que realizamos *Identidad. Exposiciones con perspectivas de género*. En este caso presentó una propuesta para participar y quedó seleccionada. La obra se llamó *Las 12 Estaciones para un Estado Laico*.

Al conversar con Mariana sobre esta propuesta entendemos que su búsqueda principal fue posicionar el tema Estado Laico, como tema de debate usual y común en nuestra sociedad, es decir, reconocer la relación que existe entre la religión Católica, el Estado Laico, el patriarcado, el machismo con soberanía y la autonomía sobre el cuerpo de la mujer. Ella propone a través de la militancia comenzar una justa crítica a la doctrina cristiana y una lenta lucha a favor del *Estado Laico*.

⁵¹⁰ Entrevista realizada a la Lic. Águeda Fernández Astorga el día 20 de julio de 2016.

Comprendemos que desde siempre, el cuerpo de la mujer ha sido objeto de disputa en lo relativo a lo que cada dueña del mismo debe y puede hacer con él, es decir cómo debe comportarse respecto a él, ateniéndose a preceptos pre impuestos por lo social, lo cultural y lo legal.

Muchas veces nos preguntamos ¿De dónde vienen estos preceptos sociales, culturales y legales? Desde que la cultura occidental se formó como tal, ha estado regida por la doctrina Católica Apostólica Romana. Bajo su nombre se comenzaron a construir los reinados, los imperios, las Repúblicas y las Democracias en este lado del mundo. Y es esta doctrina la que ha dado forma a todo lo que hoy conocemos como “moral” en Occidente.

Consideramos que más allá de la cantidad de practicantes que pueda tener esta religión, los que obran esa conducta religiosa, viven con su conducta “moral”, ya instalada en el inconsciente colectivo sin siquiera darnos cuenta de dónde viene todo ello.

Hoy por hoy muchos países han optado por el laicismo. Esto quiere decir, que sus leyes no estén influidas por religión alguna. Sin embargo Argentina es aún uno de los pocos países latinoamericanos que sigue amparándose por bajo la “Santa Cruz”, y ahora, con la presencia de Papa Bergoglio como cabeza del Catolicismo nos deja en una posición, como país y como sociedad, lejana a independizarnos con respecto a la decisión de lo que libremente podemos hacer las mujeres con nuestros cuerpos.

Para llevar adelante esta obra, Mariana Baizán realizó una serie de 12 ilustraciones trabajadas en acrílicos, al modo de vitrales góticos, basadas en la interpretación y adaptación del texto “*Los 10 Mandamientos para un Estado Laico*” del Diario Público de España, a propósito de cuando el gobierno español comenzó la lucha para convertirse al laicismo”⁵¹¹.

Cada ilustración representa *un precepto* y está montado en una estructura de madera. Estas 12 ilustraciones que toman de modelo las antiguas estaciones del Vía Crucis que se encuentra en las iglesias, toman la estética del universo de los vitraux y fueron trabajados con colores planos y gruesos contornos negros, tal y como son estos vitrales. La estructura de madera como fondo para colocar estas imágenes, le otorgó una estética rústica y rural.

Los materiales utilizados fueron: pintura acrílica, tintas, impresión digital sobre papel autoadhesivo, cartón, madera y cola. Cada una de las ilustraciones tuvo una medida de 30 x 30cm.

Los preceptos que se indicaron en cada una de las ilustraciones fueron los siguientes:

- 1- Educarás en igualdad.

⁵¹¹<http://rafaelsilva.over-blog.es/article-caminando-hacia-un-estado-laico-iv-73137850.html>

- 2- No sermonearás fuera del púlpito.
- 3- No impondrás tus símbolos al Estado.
- 4- No acapararás las fiestas del calendario.
- 5- No invadirás espacios ni instituciones públicas.
- 6- Acatarás los pedidos de apostasía.
- 7- No utilizarás los medios públicos.
- 8- Te autofinanciarás.
- 9- No interferirás en las decisiones y libertades de las mujeres.
- 10- No ampararás crímenes de lesa humanidad.
- 11- No nos dirás a quién amar y a quién no.
- 12- No impondrás tus símbolos a la educación pública.

En la entrevista que le realizamos Mariana expresó lo siguiente: “Bogar por un Estado Laico es imperioso y absolutamente necesario. Es la punta del ovillo. La raíz de todo. Lograr destrabar eso, es el comienzo de mas libertades de las que imaginamos”⁵¹².

A nivel expográfico, se logró un buen montaje ya que se colocaron las obras para que la lectura fuera realmente como la de un vía crucis. En algunas imágenes se colocaron algunas flores plásticas, y al final del recorrido se colocó un plinto con velas prendidas y se dejaron otras para que la gente si deseaba pudiera prender más.

Podemos decir que fue una obra de gran impacto para el espectador, primero por el mensaje de cada ilustración, acompañada por los textos (preceptos) tan puntuales y concisos, y la forma de recorrer las obras que concluían en un altar con las velas prendidas. Este mismo recorrido que se hace en las iglesias, era extraño y contradictorio para el espectador que lo realizaba en un espacio de arte, al detenerse en cada una de las ilustraciones de Mariana, encontraba imágenes y mensajes completamente contrarios a los que uno se encuentra en las 12 estaciones de un Vía Crucis Católico.

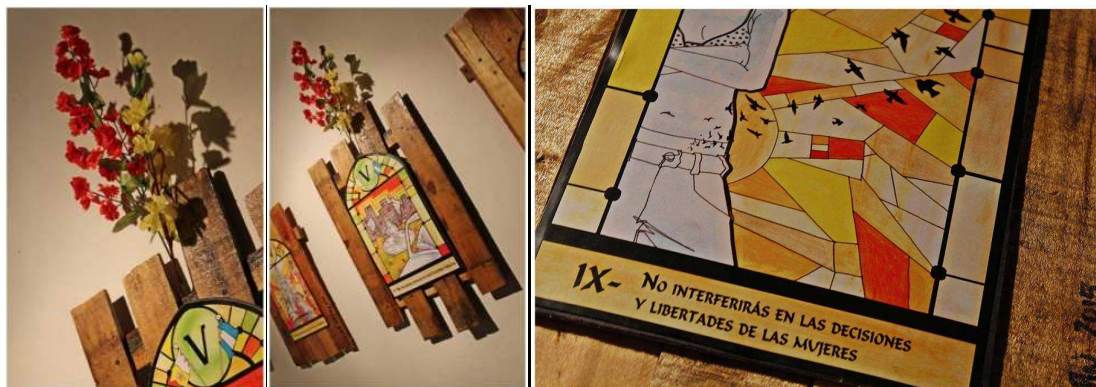
En palabras de Mariana: “Este es un proyecto que está en mi imaginario desde hace varios años. Hoy lo propongo para la muestra *(Des) bordes. Arte, cuerpo y violencias*. Sin embargo, la idea original era realizar una intervención urbana con esta serie. Seleccionar una calle que se caracterice por ser de una zona de alto poder adquisitivo, y ubicar cada una de las ilustraciones en algún poste o árbol - una por cuadra - a modo de las estaciones del Vía Crucis”⁵¹³.

⁵¹² Entrevista realizada a la artista Mariana Baizán el día 19 de agosto de 2015.

⁵¹³ Entrevista realizada a la artista Mariana Baizán el día 19 de agosto de 2015.

Luego de haber expuesto esta obra en nuestra muestra, Mariana realizó luego una intervención callejera, con las mismas ilustraciones realizadas, para la marcha del 25 de noviembre, en conmemoración del Día de la lucha contra la violencia hacia la mujer.

A continuación se muestran algunas imágenes a modo ilustrativo de cómo fue el proyecto que presentó Mariana y también una foto de una de las ilustraciones expuestas en la muestra. Por razones de dimensión en este apartado hemos decidido colocar un Anexo con las 12 ilustraciones de Mariana para quién desee poder observarlas a todas.



154. Mariana Baizán, *Las 12 Estaciones para un Estado Laico*, 2015.

4.3.1.7. Cómplice Colectivos, y una cartografía de femicidios

La siguiente obra que presentaremos, corresponde a *Cómplices Colectivo*, integrado por Brenda Brittos, Malen Bracamonte, Camila Randis, Candela Calvin y Vanina Giraudo.

La obra que presentaron fue una intervención en el espacio que se denominó *Cuerpo de mujer, Campo de batalla*. Fue una muñeca cosida a mano, de grandes dimensiones ya que mide 2,50 m de alto x 80 cm de ancho, y el espesor de su cuerpo es de 20 cm aproximadamente.

Esta muñeca de gran tamaño realizada en color blanco, representa a una mujer que no posee rostro, tiene impreso en su cuerpo un territorio, una cartografía, un montón de calles que se cruzan en todas direcciones realizadas en color rojo. En este caso los departamentos de la provincia de Mendoza, señalando lugares y espacios donde había ocurrido un femicidio, es decir marcando el cuerpo de la mujer como ese campo de batalla, en el cuál las están matando a todas.

Si pensamos en lo expresado en el capítulo 3, sobre la acción que realizó el Colectivo Mujeres Públicas denominada *En la plaza, en la casa, en la cama. Ensayo para una cartografía*

feminista, se observa este mapa que trazaron donde a modo de homenaje, en el cual de rastrearon la genealogía feminista en Bs. As. Fue una cartografía que recorría los lugares por los cuales las feministas de las décadas anteriores habían realizado sus acciones en la ciudad de Buenos Aires. En este caso la cartografía realizada por Cómplices Colectivo, resulta de una temática bastante dura y compleja, ya que traza los femicidios, pero tiene relación con las prácticas de hoy, de no sólo participar de ellas, sino de dejar un rastro para poder continuarlas, y así lograr que se sumen a la agenda del Estado para tratar en forma real las problemáticas.

El color rojo sobre el blanco le da mucha energía a esta representación del territorio, y es aún más fuerte el uso que le dan al color negro para identificar la cabellera y la zona genital de la mujer.

La luz que se utilizó para el montaje fue preparada con colores fríos provocando sombras aún más oscuras y una gran sensación de tensión. Se puede ver como cada línea oblicua del cuerpo de la muñeca fue pintada a mano, lo cual provoca ruido y desequilibrio y sensaciones de tristeza, terror, miedo.

El objetivo de las integrantes que realizaron esta obra estuvo impulsado vinculado al sentir estético-experimental y al deseo de querer compartir y continuar con distintas actividades que como colectivo han desarrollado con anterioridad, por ejemplo en su participación de la marcha del 3 de julio del 2015, para la convocatoria de *NI UNA MENOS*⁵¹⁴. Puntualmente la obra de este colectivo, realiza una cartografía territorial sobre una mujer muerta, que muestra a las demás mujeres muertas en ese territorio, es decir a las asesinadas por femicidio en la provincia de Mendoza.

Consideramos que en cuerpo de mujer, campo de batalla se busca mostrar de una forma dura y directa lo que las mujeres viven cotidianamente y al mismo tiempo expresar que no están solas, sino que hay miles de mujeres que van a seguir luchando para que los femicidios terminen. Fue creada producto de los sentimientos que las artistas tuvieron durante una de las marchas de ni una menos. Como así también por las tensiones que manifestaron por las diferentes prácticas de las mujeres a lo largo de la historia, por la autonomía de sus cuerpos y

⁵¹⁴ Ni Una Menos es un grito colectivo contra la violencia machista. Surgió de la necesidad de decir “basta de femicidios”, porque en Argentina cada 30 horas asesinan a una mujer sólo por ser mujer. La convocatoria nació de un grupo de periodistas, activistas, artistas, pero creció cuando la sociedad la hizo suya y la convirtió en una campaña colectiva. A Ni Una Menos se sumaron a miles de personas, cientos de organizaciones en todo el país, escuelas, militantes de todos los partidos políticos. Porque el pedido es urgente y el cambio es posible, Ni Una Menos se instaló en la agenda pública y política. El 3 de junio de 2015, en la Plaza del Congreso, en Buenos Aires y en cientos de plazas de toda Argentina una multitud de voces, identidades y banderas demostraron que Ni Una Menos no es el fin de nada sino el comienzo de un camino nuevo.

sus afectos. Por eso el uso de fotografías, son imágenes de esa marcharealizada en Mendoza, de la cual se inspiraron para realizar esta obra.

Una de sus integrantes al momento de realizar el montaje de la obra, expresa sobre ella: “Cuerpo de mujer, Campo de batalla, es un producto de tensiones que se manifiestan en un momento, desbordan y se presentan manifestando -un latir- que viene expresado de las diferentes prácticas de mujeres a lo largo de la historia por la autonomía de sus cuerpos y sus afectos”⁵¹⁵.

En Sur Urbano Espacio de Arte, se buscó la mejor forma de colocar esta intervención, es por eso que se decidió colgar a la muñeca en el espacio –habitación- sobre la representación de una cama dibujada en el piso, en la cual se colocaron fotos en blanco y negro de la marcha del 3 de julio. La representación de la cama se tomó como elemento dentro del lenguaje artístico especializado, como de cita, homenaje y agradecimiento a las acciones de los colectivos accionistas feministas como el de Sonia Sanchez⁵¹⁶ y María Galindo⁵¹⁷. Ellas utilizan una cama para intervenirla con fotos de su producción artística en donde interpelan al espectador sobre el *establishment* y la prostitución. En este caso Cómplices Colectivo, utilizó la cama como elemento de re significación, para dialogar con otros, el recorrido de los objetos, de las reflexión teóricas, a través de la experiencia estética, ya que tanto la cama, la muñeca, las fotos y los audios les permitió generar de alguna manera un latir, un palpar, que se cargo de calle en calle en la marcha del 3 de julio al grito de Ni Una Menos.

En palabras de Camila Randis: “La marcha del 3 de julio, fue un objeto en tensión en circulación confluyendo con nosotras y todo lo que sucedió esas cuatro horas de peregrinación, nos abrió nuevas preguntas por eso la continuidad y permanencia de la búsqueda de significados y sentidos desde nuestro hacer”⁵¹⁸.

Esta obra resulta de gran impacto para quién la observa. En primer lugar se observa que el mapa que está en el cuerpo de la muñeca es de Mendoza y sobre eso no quedan dudas, ya que muestra la ciudad en forma de damero, tan particular de la construcción de esta ciudad. Este

⁵¹⁵ Entrevista realizada a la artista Camila Randis el día 23 de agosto de 2015.

⁵¹⁶ Sonia Sánchez (1964, provincia de Chaco, Argentina) es una activista feminista, profesora y animadora cultural argentina. A sus 17 años, contrariando a sus padres, viajó desde su ciudad natal a Buenos Aires, como empleada doméstica, pero con exiguu sueldo. Fue echada a la calle, y explotada sexualmente durante 6 años, desde los diecinueve. Hoy une su experiencia de vida a la reflexión teórica y política sobre temáticas de género, trata de personas, y prostitución. El 8 de marzo de 2012 fue elegida por la provincia del Chaco como Mujer Destacada del año, en reconocimiento a su labor incansable por los derechos de las mujeres.

⁵¹⁷ María Galindo (La Paz, 1964) es una activista boliviana, militante anarcofeminista, psicóloga y comunicadora, cofundadora del colectivo Mujeres Creando en 1992. Por sus controvertidas acciones, a menudo catalogadas como "arte performativo" o "*happenings*", ha sido detenida en varias ocasiones por la policía boliviana. Entre los temas que ha trabajado están la despatriarcalización en el contexto del proceso constituyente boliviano y el feminicidio como crimen de Estado.

⁵¹⁸ Entrevista realizada a la artista Camila Randis el día 23 de agosto de 2015.

mapa muestra lugares donde se provocaron femicidios en nuestra provincia. Otro punto que llama la atención es el lugar donde están ubicadas las fotografías, ya que no es una cama de verdad sino, que es la representación de la misma pintada en el suelo en color rojo.

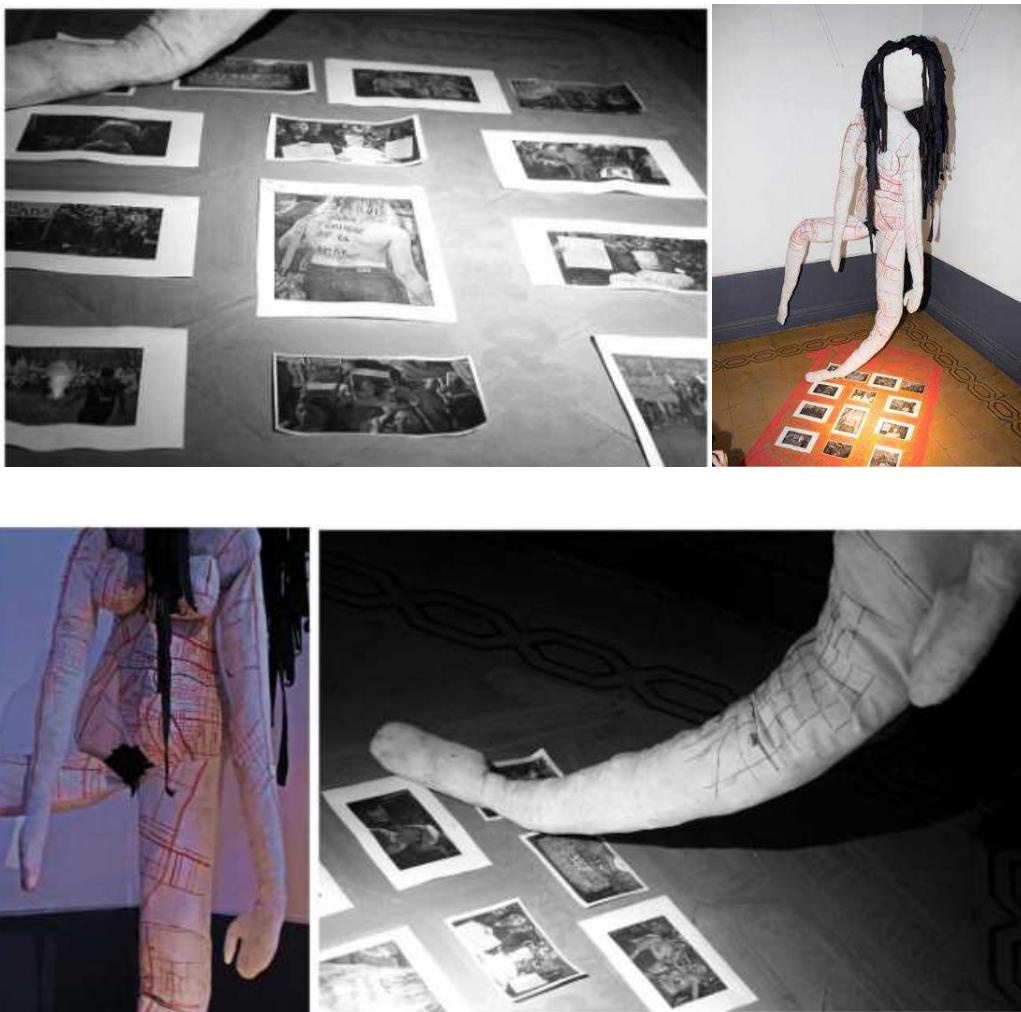
Que la muñeca no tenga rostro nos permite entender que puede ser cualquier mujer, y esto es para que podamos ver que todas son una y que todas deben sentirse identificadas. El cuerpo decaído hacia un costado nos hace comprender el cansancio de esta mujer. Pero las imágenes sobre la “cama” significan un agradecimiento a las acciones de los colectivos de accionistas feministas que salen a las calles, que no se dejan abatir por el cansancio y que nos muestra que no están solas.

Con todo lo ya expresado podemos decir que esta obra evoca varios mensajes: nostalgia, ira, lucha, agotamiento. Busca manifestar que las mujeres de Mendoza también son víctimas de la violencia que se vive hoy en día, así como también mostrarle a la comunidad los lugares donde suceden estos hechos, para no olvidar la situación en la que vivimos. Busca que observen y entiendan que por donde uno pisa, donde uno vive se producen decenas de femicidios por mes; pretenden que el espectador entienda que esto le puede a varias mujeres, pero que también le puede pasar a su esposa, a su hermana, su madre, su tía, su abuela; y también buscan expresar que no se va a dejar de luchar para que esto deje de ser así, es decir para que los femicidios terminen.

En sus palabras: “Pretendemos a través de esta obra provocar el sentir estético-experimental, la conceptualización y el proceso estético creativo, para encontrar pistas y devenir así en estrategias de resistencia, rizomáticas, múltiples y colectivas”⁵¹⁹.

Más allá del sentimiento de dolor, de preocupación que puede transmitirnos esta obra, consideramos que es magnífica, que posee mucha fuerza e impacto, y que cuenta principalmente con una historia que nos compete a todos y que nos muestra la realidad de lo que pasa en nuestro país.

⁵¹⁹ Entrevista realizada a la artista Mariana Baizán el día 19 de agosto de 2015.



155. Cómplices colectivo, *Cuerpo de mujer, Campo de batalla*, 2015.

4.3.1.8. Flora Pezón, ZorraMoranda a través de su piel como lienzo.

Flora Pezón, es Licenciada en Psicología por la Universitat de Valencia, España. Ha realizado una gran cantidad de cursos relacionados con el teatro, la fotografía, el audiovisual, la edición y el montaje, la psicología del arte y la perspectiva de género. Ha participado de varias exposiciones colectivas, a partir de lenguajes como fotografía, performance y proyección de videos.

La próxima obra que presentó en nuestra exposición, fue una performance denominada *Putx*, que presentó la artista Flora Pezón o ZorraMoranda. Su obra implica una crítica a la sociedad respecto a su rol pasivo o activo respecto a los insultos, las humillaciones, los agravios, las

etiquetas, los insultos hacia las mujeres. Zorra Miranda gesta su arte con lo que posee: su cuerpo. Utiliza su propia piel como el lienzo ideal para plasmar su obra.

En palabras de Andrea Giunta: “Los objetos, los cuerpos reales, el sudor, los fluidos, la basura, los sonidos de la cotidianeidad, los restos de otros mundos bidimensionales (el diario, las fotografías, las imágenes reproducidas) ingresan en el formato de la obra y la excede”⁵²⁰.

“El cuerpo humano en sí mismo es una obra de arte. Es en sí mismo perfecto desde su armonía hasta su funcionamiento y las imperfecciones las traen las propias experiencias que ese ser racional a traviesa a lo largo del enigma de la vida en la tierra. Flora Pezón también conocida como Zorra Miranda gesta su arte con lo que posee desde que respiró el aire de este mundo: su cuerpo”⁵²¹.

Utilizando la técnica sesentista de Performance, en su obra *Putx* la artista hace de su figura de mujer un lienzo para expresar, interpelar, mutilar y provocar. La obra se compone de un cuerpo de una mujer desnuda tirado en el medio de la sala, con la cara cubierta con una máscara o una careta de zorro y numerosas palabras denigrantes escritas sobre la piel de la mujer, se han dejado al costado los marcadores del artífice que escribió las mismas que bien podríamos englobarlo en la sociedad machista. Su cuerpo está atravesado por escrituras en su piel, calificativos hacia las mujeres que dicen: puta, sensible, víctima, sumisa, llaman de sobre manera la atención. El cuerpo aparentemente sin vida está atado de pies y con los brazos abiertos en cruz, acompañan sonidos de noticias referidas a femicidios y la justificación del sistema patriarcal con absurdos argumentos como el amor y la pasión del macho.

Esta performance se presentó al inicio de la inauguración, luego de las palabras de presentación de la muestra. Ésta habitación se encontraba completamente cerrada. Al abrirla nos encontrábamos con el fondo de una de esas paredes lleva de plásticos que colgaban de arriba hacia abajo, algunos manchados con sangre. La sensación era de la de estar dentro de un trozadero de carnes.

Mientras tanto se proyectan imágenes de noticieros o películas de mujeres golpeadas en nombre del amor y de parejas en situación de cortejo. El proyector está a ras del piso dirigido hacia el cuerpo, que proyecta las sombras del cuerpo recostado y las imágenes en fondo de los plásticos colgados. El sonido parece un noticiero, el volumen es bien fuerte. Lo único que ilumina la performance es el proyector.

En la performance también participó alguien que filmó lo que sucedía, estaba vestido de negro y encapuchado con un pasamontañas, con lo cual no se podía ver su rostro. Lo que filma se

⁵²⁰ GIUNTA, Andrea. *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?*. Bs. As. Fundación arteBA, 2014, p. 10.

⁵²¹ Entrevista realizada a la periodista Sol Romero el día 10 de mayo de 2017.

veía en una pantalla pequeña fuera de la sala. La cámara se fue acercando a la puerta, la abrió, filmó a quienes estaban afuera de la sala y esta persona invitó a pasar al público. La gente pasó en grupos de 10 personas, permanecieron un par de minutos, y mientras, esta persona encapuchada filmaba las caras de quienes pasaban a ver a la performance.

Previo a ingresar para ver la performance se ubicaba un cartel en la puerta para leer antes de ingresar que rezaba lo siguiente:

PUTX

La violencia expresiva se significa a través del dominio, la soberanía y el control. Capacidades que solo pueden ser ejercidas frente a una comunidad de vivas y, por lo tanto, tienen más afinidad con la idea de colonización que con la idea de exterminio*.

Una mujer muerta por violencia machista y heteropatriarcal cada 30 horas... dejan marcas en nuestrxs cuerpxs... en todas nuestras cuerpas...

Un cuerpx en el espacio, en el espacio vacío, un rostro enmascarado, una zorra, un zorro, unx zorr... un cuerpo degenerado, una cuerpa como cualquier otra puede ser violentada, reprimido, insultada, agredidx... un cuerpo travestido, una cuerpa marcada, mi cuerpo a disposición de tus palabras...

Me llaman puta, puto, putx...

Me llaman madre, hija, nieta, niña, novia, esposa,

Me llaman rara, sensible, bajita, débil

Me alegro de lo que soy, de cómo soy, más deseante que deseable. Me inscribo desde aquí, mi cuerpo a disposición desde las invisibles, las torcidas, las que llevan la cabeza rapada, las que no saben vestirse, las que tienen miedo de oler mal, las que tienen los dientes podridos, las que no saben cómo montárselo, ésas a las que los hombres no les hacen regalos, ésas que follarían con cualquiera que quisiera hacérselo con ellas, las más zorras, las putitas, las mujeres que siempre tienen el coño seco, las que tienen tripa, las que querrían ser hombre, las que sueñan con ser actrices porno, a las que les dan igual los hombres pero a las que sus amigas interesan, las que tienen el culo gordo, las que tienen pelo duro y negro que no se depilan, las mujeres brutales, ruidosas, las que rompen todo cuando pasan, a las que no les gustan las perfumerías, las que llevan los labios demasiado rojos, las que están demasiado mal hechas como para poder vestirse como perras calentonas pero que se mueren de ganas, las que quieren vestirse de hombre y llevar barba por la calle, las que quieren enseñarlo todo, las que son púdicas porque están acomplejadas, las que no saben decir que no, a las que se encierra para poder domesticarlas, las que dan miedo, las que dan pena, las que no dan ganas, las que tienen la piel flácida, la cara llena de arrugas, las que sueñan con hacerse un lifting, una liposucción, con cambiar la nariz pero no tienen dinero para hacerlo, las que están desgastadas, las que no tienen a nadie que las proteja excepto ellas mismas, las que no saben proteger, esas a las que sus hijos les dan igual, esas a las que les gusta beber en los bares hasta caer al suelo, las que no saben guardar las apariencias....**

*** (zorramoranda) ***

*Rita Segato, "La escritura en el cuerpo"

** Virgine Desportes "Teoría King Kong"⁵²²

Al observar la obra, vemos como la iluminación entera cae sobre el cuerpo desnudo que se ubica en el centro de la sala. La disposición de los objetos hace de esta Performance una obra

⁵²² Texto que se leía al ingresar a la performance

equilibrada que fuera de los ajustes estéticos transmite su fuerte mensaje y estimula al espectador.

Consideramos que la obra comunica la tan mentada cosificación del género femenino y suplica abrir los ojos. Plasma el sufrimiento de las mujeres ante las imposiciones sociales y cómo deben ser: sensibles, madres, sumisas. Muestra también quienes son las que mueren y porqué: las putas, las zorras, las prostitutas.

Es necesario no olvidar, que en el mundo el cambio cultural que busca romper la desigualdad de género está pisando fuerte. Diversos movimientos feministas han logrado liberar a la mujer de la opresión patriarcal aunque el camino por recorrer sigue siendo largo. La antropóloga mexicana Marta Lamas⁵²³ dijo *"El feminismo es la lucha para que la diferencia sexual no se convierta en desigualdad social"*. El arte, en todas sus manifestaciones, contribuye de una forma esencial a cambiar los paradigmas en los que la sociedad se encuentra inmersa. La obra *Putx* trae eso consigo, la deconstrucción de lo impuesto y la liberación femenina, aunque el precio a pagar sea en sangre, como muestran los plásticos de este espacio en el que se ha montado la performance.



156. ZorraMoranda, *Putx*, 2015

⁵²³Marta Lamas Encabo (1947) es antropóloga mexicana. Es una de las feministas más destacadas de México y ha escrito muchos libros con el propósito de reducir la discriminación mediante la apertura del discurso público sobre feminismo, género, prostitución y aborto. Desde 1990, Lamas edita una de las más importantes revistas feministas de América Latina, *Debate Feminista*. Fue nominada para el Premio Nobel de la Paz en 2005.

4.3.1.9. Marina Belén Bielli Sánchez, y los esquemas corporales.

Marina Belén Bielli Sánchez es Profesora en Artes Visuales y Licenciada en Artes Plásticas por la Universidad Nacional de Cuyo. Su especialidad es la escultura, aunque se desarrolla en otros lenguajes como el dibujo, murales y el grabado. Dicta talleres de arte en forma particular, en asociaciones y en escuelas. Ha participado de varias exposiciones en forma colectiva en nuestra provincia. Es una artista emergente, con gran futuro en nuestra provincia. En nuestra exposición *(Des) bordes. Arte, cuerpo y violencias* participó con dos proyectos. El primero de ellos fue una escultura llamada *Señorita*, y por otro lado una serie de grabados que algunos se convirtieron luego en esculturas al ser plegados, denominados *Mamushka*, *Papushko* y *Trabushko*.

Sobre la obra “*Señorita*” podemos decir que es una talla realizada en polietileno expandido, con terminación en tela. Su tamaño es de 60 cm x 25 cm, ancho 30 cm. Comprendemos el cuerpo como un espacio, el cuerpo es terreno de infinitas significaciones. Es símbolo de lo que conocemos, un símbolo que vamos construyendo a través del tiempo; y este tiempo transcurre en infinitos espacios y planos. Marina utiliza la escultura como una herramienta. Estos trabajos están realizados desde algunas interpretaciones personales de Marina, sobre el esquema del cuerpo marcado por su sexualidad, también por esquemas y estructuras sociales. Su obra es intimista, sutil, en permanente crisis y reconstrucción. Se permite criticar los cánones aprendidos y es desde la obra que plantea esta crítica tanto individual como social.

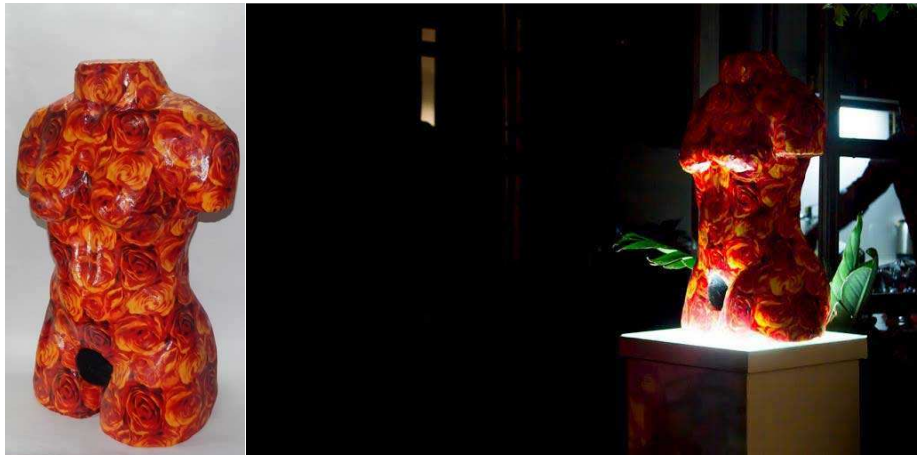
Observamos que las estructuras sociales son creadas entre sujetos colectivos, que dependiendo de varios factores, estas mismas son instaladas en los diferentes grupos a veces sin ser percibidas. Varias de ellas se filtran, otras se enseñan y se transmiten día a día, para construir conceptos que rigen el entorno. De esta manera se crean realidades, se marcan marca terrenos, y se definen espacios físicos y mentales. Generan límites, estos son necesarios para la lógica, para lo material, lo económico, y comienzan a ser excluyentes para comprender las relaciones humanas, sus ideas y costumbres.

Al entrevistar a Marina Belén, nos expresó lo siguiente:

La mujer con un agujero en sus genitales es la frase y la anulación de todo aquello otro que la define. Intelectualmente es más sencillo definir desde la ausencia, desde el límite, desde el terreno. Esta escultura juega quizá de modo sutil con lo femenino, la vibración de sus colores y las flores, con la anulación de aquello que no está, lo oscuro. ¿Qué define a una mujer? ¿Qué la limita? ¿Qué la ata? ¿Cómo es definida por el otro? ¿Cómo se siente?

¿Cómo siente que la sienten? ¿Cómo se niega? ¿Cómo se vive? ¿Cómo aprendió a ser vivida?⁵²⁴

Podemos decir observar en un primer acercamiento que está representado un torso desnudo de una mujer, una fracción de su cuerpo, que está recubierta en una tela semi-brillante en colores intensos como el rojo y el amarillo, que a simple vista las vetas de color parecen dibujar rosas. Se ve una textura suave como si estuviese patinada. La utilización de estos colores cálidos tan acentuados por sus brillos y sus formas, nos transmite fuerza, poder, pasión, sexualidad. Es una obra que además de transmitir esa pasión ante la sexualidad, por otro lado nos apacigua a través de las delicadas curvas de su cuerpo desnudo. Al momento de exponerla se eligió una iluminación direccional enfocada desde abajo que realzó las líneas claves del cuerpo femenino, como sus pechos y la ausencia de su pubis, el cual se encuentra pintado en un color negro, ya que no existe la presencia de él. Este agujero llama mucho la atención y nos lleva a pensar si realzando aún más esta zona, es claro índice de ausencia, de terreno o no de la misma.



157. Marina Belén Bielli Sánchez, *Señorita*, 2015.

En esta escultura, la artista Bielli Sanchez trata de transmitir las variadas significaciones que puede tener el cuerpo humano, marcadas en este caso por la sexualidad y el rol que cumple la misma ante la sociedad, tratando de dejar de lado a *la mujer* como mero símbolo sexual o referente del sexo débil... una mujer, un cuerpo cargado de estereotipos, quizás una mujer desarmada por las críticas pero en pie por su fuerza de voluntad para mostrar de lo que es capaz, más allá de la sexualidad que pueda elegir, por eso consideramos que la artista utilizó estos materiales, esta paleta de colores intensos y cargados de significación, iluminada desde abajo enalteciendo la figura humana, que sin cabeza observa y enfrenta lo que es y lo que elige ser.

⁵²⁴ Entrevista realizada a Marina Belén Bielli Sánchez

Para finalizar con esta obra, podemos decir que evoca la libertad para elegir su sexualidad, y esto queda demostrado con el agujero en su pubis, dejando a la vista la libertad de pensamiento del artista. También nos lleva a lo más primitivo del género, a la fuerza de un ser en absoluta vulnerabilidad como es un desnudo, pero con la fuerza y entereza que puede tener una mujer para afrontar cualquier adversidad pese a que no se encuentre completa.

La escultura esta mutilada pero sin violencia, no sigue las reglas del torso académico, no tiene cabeza, ni extremidades, está siendo, sin ser, tiene una presencia que no deja ver sus faltas, y un contraste que juega con aquello que no está. No deja ver sus faltas, porque los esquemas acostumbran, se filtran, se instalan. Es una obra con valores claros y legibles, digna de ser apreciada ya que observándola en detenimiento, en silencio, acallando la mente este mensaje que comienza a aflorar y vemos a esta mujer entera, integra, en pie, que le hace frente a la vida y a sus propias elecciones.

Sobre la obra *Mamushka* y *Papushko* podemos decir que son grabados en papel, en aguafuerte, que luego se plegaron para conformar unas pequeñas esculturas. El tamaño de *Mamushka* es de 12 cm x 8 cm , ancho 8 cm. El tamaño de *Papushko* es de 15cm x 10cm, ancho 10cm. Además de estas pequeñas esculturas Marina, presentó una serie de tres grabados *Trabushko I*, *Trabushko II* y *Mamushka y Papushko juntos* que son unos grabados, monocopias de 40 cm x 40 cm.

Comprendemos que los esquemas corporales están representados en todo lo que nos rodea, en este caso el juego, un componente ancestral tan natural y humano, suscita significados y lleva consigo mensajes.

Las *mamushkas*⁵²⁵, representaciones femeninas de una simpática forma. Marina percibe y experimenta estas *mamushkas* desde el a concavidad, desde el abrigo, como esa mujer que reproduce, que alberga y cobija en su interior.

Lo que realiza esta artista es un juego de encastre con una larga historia que llega a nosotros hoy como imagen, como concepto, jamás he visto una *mamushka* real. Sin embargo las imaginamos, las conocemos, las entendemos. De esta misma manera, Bielli Sánchez se ha apropiado de ellas y ha logrado reinterpretarlas.

Al preguntarle sobre estas obras Marina dice:

Esa ternura que me genera ese cuerpo de mujer amplio que imagino como cómodamente alberga en su interior a otros; se transforma en hombre también, y esa ternura sigue, porque la sexualidad no marca ni delimita las sensaciones, y así también se transforma y decide vestirse de travesti, con una sutileza y armonía que no violenta, sino más bien invita a esa

⁵²⁵ Mamushkas, es uno de los principales íconos de la cultura Rusa. Surgieron a fines del siglo XIX en dicho país soviético. Las mismas lograron mantener su trascendencia con el tiempo hasta incluso la actualidad.

tranquilidad profunda de ser, de vivir en un cuerpo que llena espacios, que cobija, pero es frágil por su material, que abraza pero no toca⁵²⁶.

Las obras *Papushko*, *Mamushka* y *Trabushko* están realizados en papel, en un plano, con la idea de que pueden ser rígidas, y otras plegables. Comprendemos que lo que busca la artista al plegarlas es expandirlas, es buscar que formen parte del espacio, de una realidad distinta y así poder transmitir, relacionarse, acercarse. Podemos observar en estas formas que representan estas figuras, que estos cuerpos tan distintos, pero tan iguales.



158. Marina Belén Bielli Sánchez, *Mamushka*, *Papushko*, *Trabushko*, 2015.

4.3.1.10. **Andrés Casciani, sobre la trata de mujeres.**

Este artista joven pero de una amplia trayectoria nace en Mendoza, Argentina en el año 1982. Es egresado de la Escuela Provincial de Bellas Artes de Mendoza, con el título de Orientación Artística. También es egresado de la Carrera de Artes Visuales de la Universidad Nacional de Cuyo, con títulos de Profesor de Grado en Artes Visuales y Licenciado en Artes Visuales. Su obra abarca dibujo, pintura y grabado, también se desarrolla como ilustrador, caricaturista e historietista publicando en diarios, revistas y libros. Ha realizado 22 exposiciones individuales y ha participado en 53 exposiciones colectivas (Mendoza, Buenos Aires y EE.UU). Desde el año 2005 dicta clases particulares a niños, adolescentes y adultos. Además se desempeña como profesor de Atelier en la Universidad Nacional de Cuyo, y ha ejercido como Profesor en

⁵²⁶ Entrevista a la artista Marina Belén Bielli Sánchez, realizada el 25 de agosto del 2015.

la Cátedra Comunicación y Forma en la Universidad de Congreso de Mendoza.

La obra que presentó en nuestra exposición se denominó *Sin cliente no hay trata* y forma parte de la serie *Semillas*. Es una ilustración digital de una dimensión de 1 x 0,80 mts.

Observamos que el título de la obra es una frase muy utilizada en manifestaciones, graffitis, stencils, murales, entre otros, y esto nos parece magistral ya que hace referencia a la complicidad directa de la sociedad en la violencia hacia la mujer, tanto en la provincia de Mendoza como en toda la Argentina.

En la obra de Casciani se ve a una mujer en tendida en el suelo en posición fetal, sobre ella la sombra de un hombre reflejada. La primera impresión que nos genera esto es la sensación de sufrimiento, soledad, dolor, vergüenza. En tonos de blanco, negro y gris, Andrés resaltó y dio más énfasis a los sentimientos que quiso transmitir. Los trazos utilizados para dibujar a la mujer son rápidos, desprolijos, en lápiz o carbonilla y están realizados como si fueran un boceto. En el contorno de su cuerpo y en su pelo el artista ha utilizado una especie de fibra o resaltador.

Esto demuestra de qué forma trabaja este artista, primero realiza dibujos a mano alzada y luego juega con retoques realizados digitalmente. En el suelo hay manchas que nos dejan entrever que está sucio y provienen del hombre que está contemplando a esa mujer que pide piedad en el suelo. En la obra la luz está sobre la mujer y la utiliza de manera tal que el foco de atención va hacia ella.

El artista quiere mostrar en esta obra es el sufrimiento, el dolor de las víctimas de la trata. Aquellas mujeres que contra su voluntad son alejadas de sus familias y son sometidas a trabajar a partir de actos sexuales. En la obra se muestra como son ultrajadas, violadas. Lo “sucio, mugriento” que se ve en la foto es el rastro que dejan aquellos que consumen este tipo de servicios sexuales porque de no hacerlo no existirían los casos de trata de personas o eso es lo que se espera. Se ve la indiferencia del hombre frente a la mujer semidesnuda en el suelo.

Si bien la trata de personas tiene como inmediato aliado al consumidor de prostitutas, en el caso de la obra entendemos que el artista ha querido ampliar el alcance de la frase. Es decir, hacer referencia a una sociedad que “consume” mujeres como si de objetos de placer se tratara. Y esto también sucede con los medios de comunicación, las publicidades, dentro de los estatus social, en la manipulación en ventas de productos, entre varias cosas más. Casciani, muestra como se sirven constantemente del cuerpo de la mujer como un bien de uso, vaciando al ser humano y transformándolo lisa y llanamente en un objeto.

Consideramos que tanto hombres, incluso una gran cantidad de mujeres, somos perpetuadores

de esta violencia cotidiana, repitiendo esquemas de una educación que no contempla a la mujer como persona sino como objeto ostentable y utilizable.

El propósito del artista es la toma de conciencia hacia esas prácticas sexuales. Un tema contemporáneo que cobra, lamentablemente, mayor atención e importancia en nuestra provincia y en el país, debido a que cada vez son más las mujeres desaparecidas. Consideramos que se debería hacer una toma de conciencia como dice el título de la obra *Sin clientes, no hay trata*. Sin la demanda no hay oferta. Es un compromiso social el que debemos asumir.

La obra evoca dolor, angustia, impotencia al ver el sufrimiento de esa mujer, al igual que odio y bronca al ver la impunidad del hombre como está parado mirando a esa mujer que padece, sufre, y él no hace nada. El mensaje de la obra es claro de identificar, es impactante para quien la ve y difícil de olvidar. El artista ha logrado llegar al público. El nombre de la obra completa la idea de lo que transmite y es fácil descubrir la intención de Casciani al realizar esta pieza.

Sin cliente no hay trata y si vamos abriendo los ojos en una práctica cotidiana de sensibilidad podremos ir desarticulando el perverso sistema de consumo de cuerpos del que tantas veces somos cómplices. Es hora de tomar conciencia social.



159. Andrés Casciani, *Sin cliente no hay trata*, 2015.

4.3.1.11. Cata Zaneff y Emilce Martín, el encuentro de las voces disidentes

En este proyecto trabajaron dos artistas, entre ellas Cata Zaneff y Emilce Martín. El proyecto

fue un video, un cortometraje documental llamado “*Disidentes*”.

En el caso de Cata, ella no sólo se dedica a la fotografía, sino también a la gestión cultural. Realizó una Tecnicatura superior en Gestión Socio-Cultural en la *Royal Academy of Fine Arts*, en Amberes, Bélgica. Además de esto un Bachillerato en Fotografía Artística. En la actualidad es fotógrafa y gestora cultural de la *Sala Ana Frank*, Mendoza. Es integrante de la *Colectiva Deseante* (Colectivo audiovisual) y creadora de “*Estudio Arcoiris*” (Estudio de fotografía).

En el caso de Emilce Martín, ella es antropóloga por la Universidad de Buenos Aires de Argentina, y Magister en Género, Identidad y Ciudadanía por la Universidad de Cádiz. Es investigadora y también capacitadora en perspectiva de género. Ha dictado distintos talleres charlas en Mendoza, Argentina, Uruguay, Colombia. Realiza fotografías, escribe, dentro de su audiovisual podemos encontrar largometrajes y documentales relacionados con la temática de género. Es integrante de la Red HILA: Red Iberoamericana en Ciencias Sociales con enfoque de género.

La obra que presentaron en forma conjunta estas artistas se trató un video en el cuál se van presentado fotografías de tamaño Super A3, enmarcadas con cartón de espuma y vidrio. Cada fotografía tiene una técnica de luz llamada de *Clave Alta*, y su edición fue realizada en Photoshop.

A simple vista se puede observar un retrato de una persona, desde los hombros hacia arriba, sin ningún tipo de ropa. Al ser editadas con Photoshop y mezcladas con otras fotografías de diferentes personas, la obra final es una mezcla o mixtura entre hombres y mujeres, en la cual se crea una estética andrógina. Todas se realizaron con un estilo de luz que realzara esas características. A través de estos retratos y la edición de un video con un audio en el cuál distintas personas hablan de la disidencia sexual, estas artistas lograron un acercamiento en primera persona a las voces disidentes que buscan una construcción identitaria sobre sus cuerpos por fuera de lo impuesto social y estructuralmente.

En el Capítulo 2 observamos que hoy en día existen generaciones más jóvenes, que resultan tener, eso que podríamos llamar empoderamiento, que generaciones más antiguas no lo tuvieron en términos de consciencia de género. Es el caso de estas artistas que a través de las nuevas tecnologías colaboran en este sentido, y a través del arte a por resolver, a denunciar. Realizan este ejercicio de desenmascaramiento, de desnaturalización, de ofrecer imaginarios alternativos posibles, que son justamente los que hoy contribuyen a tomar consciencia sobre la perspectiva de género.

Observamos una serie de fotografías de distintas personas tomadas al azar, que luego han sido trabajadas digitalmente para crear estas facciones andróginas. En algunos momentos estas personas, estarán serias y naturales, en otras sonriendo, en otras gritando. Estas fotografías fueron proyectadas sobre una pared en blanco y se acompañó con una poema de poema de Diana Torres, que se presenta a continuación:

Transfrontera

Mi carne, mi sangre, mi piel, mi reino. Donde yo mando, donde yo decido.
Salgo de una expectativa preferida, camino sobre la tapia de vuestra frontera repugnante y con paso de gigante entro en vuestras clínicas, vuestros dispensarios, vuestras escuelas, vuestros quirófanos.
Entro en vuestras bibliotecas y engullo uno a uno todos los manuales que utilizáis para darle nombre a mis emociones.
Mi piel, mi carne, mi sangre, mi templo. Donde oran las profanas, las desahuciadas de la fe, las perversas y las anormales.
Atraco vuestras farmacias a punta de pistola e ingiero vuestras soluciones para locos. Lo que nunca sabréis es que esto que hago lo hago sin creer en vuestro discurso, sin confiar en el futuro que me deparan vuestras predicciones, sin dejaros conocerme.
Mi coño, mi polla, mis orificios todos, mi orgasmo: donde he construido un monumento al deseo que siempre está lubricado. Entreno hormonas como si fueran soldaditos, los preparo para asaltar vuestros palacios del amor mojigato, y rescatar a vuestros cachorros mutilados en nombre del bienestar.
Soy una actriz de vuestro drama y lo he convertido en comedia, queríais que fuera caperucita y le cambié el guión al lobo, que también estaba hasta la polla.
Atravieso las fronteras de vuestras propias neurosis, y me instalo justo ahí donde quiero estar, donde luzco como un molesto insecto mutante al que no podéis matar.
Mi cuerpo, mi cuerpo, MI CUERPO. Donde yo mando, cabrones!!!

Según Cata, al hablar de la obra expresa en la entrevista expresa lo siguiente:

Desde mi percepción y desde la creación, entiendo que se elije ser una, otra, o todas las cosas, y que es algo que se transita, que puede ir y venir, volver, dar la vuelta, cambiar, mutar, y que tenemos -o deberíamos tener- toda la capacidad para poder lograr ese juego. El arte, en cualquiera de sus medidas, me parece la manera perfecta de cuestionar los mandatos. Todos. Las normas. El ser bien. Es por eso que con esta obra, lo que pretendemos demostrar es que todxs mandamos sobre nuestros cuerpos para el lado que decidamos hacer⁵²⁷.

Llama la atención la técnica de la edición, el uso particular de la luz por parte de las artistas ya que se permite ver el mensaje de la obra. Por ejemplo en aquellas fotografías que observamos un grito, consideramos que ese grito es de desesperación y bronca hacia la sociedad, hacia lo quienes nos imponen determinadas formas y esquemas, hacia los prejuicios; pero a su vez parece un grito esperanzador, de que por fin la comunidad despertará y dejará de criticar, de discriminar a lo “distinto”, a los que no cumplen con lo impuesto, como es el caso de las personas LGTBI que durante varios de años han sido estereotipados y señalados por no

⁵²⁷ Entrevista a la fotógrafa Cata Zaneff Smirnow realizada el 30 de agosto del 2015.

cumplir con las reglas tradicionales en una sociedad occidental, machista y católica.

Las artistas eligen que las personas seleccionadas para este proyecto estén desnudos de hombros para arriba, lo cual ayuda a seguir con la estética de la fotografía: colores sepias y claros que, a través de la iluminación, también blanca, no dejan lugar al juego de luces y sombras.

La luz fuerte, casi incandescente, está utilizada de manera tal que resalta ciertas facciones de estos sujetos creados a través de la edición por computadora, por ejemplo como es el caso de lo boca, que es el punto que más llama la atención al espectador, y que es el más importante, porque puede estar sonriente, seria o en forma de grito.

Es de allí de donde nace la denuncia, la queja, la indiferencia hacia la sociedad que señalan las artistas, por eso también podemos interpretarlo como que, a través de esta expresión artística, nos podemos despojar de todos los prejuicios que traemos al ser formados desde pequeños en determinados lugares o círculos sociales, al igual que como lo hicieron Cata y Emilce para realizar su obra, para la cual seguro tuvieron que despojarse de lo que se consideran como características de una persona andrógina, porque al fin y al cabo la persona es lo que es porque ella lo decide, y porque ella lo desea, y no porque la sociedad lo dice, es decir, no somos aquello que la sociedad dice de nosotros.

En palabras de Emilce: “A partir de las narrativas personales –y políticas-, se entrelazan a través de estos retratos con rasgos andróginos las siguientes preguntas: ¿Cómo se habitan cuerpos disidentes? ¿Cuáles son las fronteras que se ocupan? ¿Qué es la normalidad corporal y a qué hay que ajustarse? ¿Cómo se traduce el binomio hombre-mujer en subjetividades y materialidades desde la infancia? y ¿Cómo se transita la disidencia identitaria en las relaciones sexuales?”⁵²⁸

⁵²⁸ Entrevista a la antropóloga María Emilce Martín realizada el 3 de septiembre del 2015.



160. Cata Zaneff y Emilce Martín, fotograma del corto *Disidentes*, 2015.

4.3.1.12. La obra de Sergio Rosas

Nuestro último artista de esta exposición, lo convocamos especialmente por habernos acompañado en todo este proceso. Para nosotros fue un honor tenerlo como artista expositor en nuestra muestra a Sergio Rosas⁵²⁹.

La obra que presentó para nuestra exposición pertenece a la serie *Ese claro objeto de deseo*, una serie de cajas asépticas con marcos metálicos, neutros e impecables, creada por Sergio. La historiadora del arte Roxana Coll⁵³⁰ dice lo siguiente sobre estas cajas: “Metáfora irritante de la codificación que el poder estatal y el poder económico y financiero hacen de la trama

⁵²⁹ Sergio Rosas nace y vive en Mendoza, Argentina. Es egresado de la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo. Es Licenciado en Cerámica, Especialista en Docencia Universitaria, Magister en Creatividad aplicada a las Artes (Stgo. de Compostela, España). Ejerce como Docente e Investigador en Artes Visuales, Cerámica U.N. Cuyo y en Terciarios en Artes. Expone desde 1987. Ha participado en numerosas muestras nacionales e internacionales obteniendo premios y distinciones. Ha realizado proyectos curatoriales y expografías para distintos museos, galerías y espacios de arte de Mendoza, San Luis, Buenos Aires, Chile, y Perú. En la actualidad desarrolla el proyecto SUR URBANO espacio de arte. Su obra se inscribe en la rica tradición Latinoamericana con fuerte compromiso en el arte social contemporáneo. Integra el Grupo Interdisciplinario de Arte PERIFERIA.

⁵³⁰ Curadora de la exposición *Ese Claro Objeto de Deseo*. Docente de Historia del Arte de la Fac. de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo.

social. El lenguaje visivo neutral que estas cajas encierran, como en una grilla, base de datos o padrones, asemejan a las notas identificatorias de nuestra identidad”⁵³¹.

Es necesario dejar en claro que en el año 2011, Sergio presentó esta serie completa de obras que comprendían un montón de cajas metálicas, y para esta oportunidad que lo tuvimos como invitado y anfitrión de la muestra, presentó solo tres de ellas, que la explicaremos a continuación.

“Sergio Rosas, ha construido aquí, una pieza única, extraña y curiosa, partiendo desde el hecho mismo de los materiales utilizados, la manera de usar los mismos, el sentido y el formato, que convoca a analizar la obra desde un ángulo distinto; exhibiendo en ella la esencia del hombre por el hombre en sí mismo”⁵³².

Para esta oportunidad presentó estas tres impecables cajas con tapa de vidrio, y dentro de cada una de ellas, la representación de dos figuras humanas. En este caso masculinas y vistas de frente, como por ejemplo se pueden observar en cualquier manual de anatomía. Estas figuras están sobre un fondo blanco caracterizado por presentar escrituras en braille.

En palabras de Andrea Giunta consideramos que esta obra: “Convoca una emoción que nos permita poner nuestro propio cuerpo en el cuerpo de los otros”⁵³³.

Los cuerpos que están allí resueltos en colores rojo, blanco y negro, han sido realizados a través de la técnica de bordado y del uso de mostacillas, hilos, lentejuelas, broches, bijouterie. Es decir que se ha bordado el contorno de la figura representada, y en ciertos casos su interior. Presenta un relieve táctil, aunque difícil de alcanzar, debido a esta caja aséptica en forma de pecera que separa nuestras yemas de la obra.

¿Qué representan dichas figuras?, ¿Un solo hombre en muchos hombres? ¿O muchos en uno? ¿Hombres iguales o diferentes? ¿Qué los diferencia? ¿Cuál es su identidad? ¿Y su sexualidad? Preguntas, que al ver la obra en primera instancia, uno comienza a preguntarse. Pero luego de mucha observación, uno se encuentra con otras respuestas.

En palabras de Coll:

Ese claro objeto del deseo” critica a las representaciones homogéneas e identitarias del ser en el cuerpo. Abre sentidos hacia la visibilidad de personas que se reconocen en “otras” representaciones identitarias. Es, al fin de cuentas, un posicionamiento a favor de las minorías nativas, de género y de la teoría queer. América Latina es, en lo social, desigual, heterogénea y variada, y no sólo por la pluralidad sexual o el multiculturalismo. Tanto las

⁵³¹ Texto curatorial de la Exposición *Ese Claro Objeto de Deseo*, 2011. Alianza Francesa, Mendoza, Argentina, realizado por la Lic. Roxana Coll.

⁵³² Texto curatorial de la Exposición *Ese Claro Objeto de Deseo*, 2011. Alianza Francesa, Mendoza, Argentina, realizado por la Lic. Roxana Coll.

⁵³³ GIUNTA, Andrea. *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* Bs. As. Fundación arteBA, 2014, p. 43.

estructuras mentales como las sociales y las representaciones del poder nos velan la mirada, nos impiden ver al otro como a un semejante, mas con derecho a ser diferente⁵³⁴.

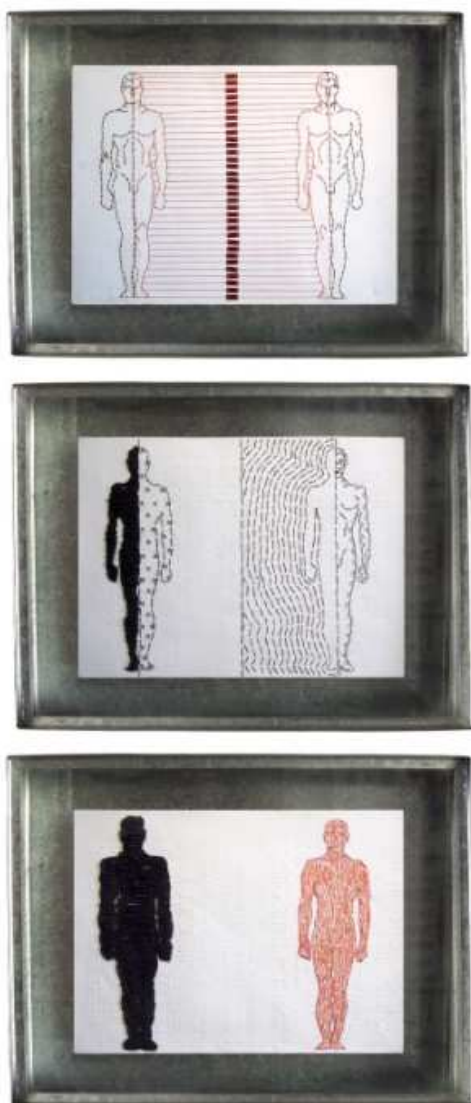
En cuanto a lo estético, se destaca la utilización de las mostacillas que generan cierto relieve en esas figuras representadas, lo cual hace que el espectador quiera y “desea” tocarla. Por el otro, la utilización de las escrituras en braille, imposibles de descifra y hace de primera pista de lo expresado al principio, alude a aquellas diferencias que nos hace únicos e irrepetibles. El cierre casi hermético de esas cajas. Todo el conjunto de materiales utilizados, hace que la pieza sea original y que llame la atención de cualquiera que pase por adelante, y provocan las ganas de de palpar, de sentir, de leer, pero está limitado para todos, hasta para el artista al momento de cerrar las cajas.

Esta obra, que parece sencilla, lleva consigo un trasfondo difícil de comprender, que intencionalmente el autor ha ocultado, provocando en el espectador un sentimiento de impotencia manifiesto en exasperación, debido a la dificultad de poder captar la esencia de la misma.

Esta obra se sitúa contra la dominación abstracta de hombre e individuo. La teoría queer rescata el debate de la condición sexual como producto histórico-social y de las representaciones en uso. Regresando a Foucault, el ser humano deviene sujeto cuando se reconoce a sí mismo como sujeto sexuado... Luego, la búsqueda del otro, de la aceptación y del re-conocimiento y representación social. Es en mi cuerpo y en la corporeidad del otro donde subyace la apropiación subjetiva de la individualidad. El individuo como cuerpo y como imagen proyecta la tensa espera del deseo, la esperanza y las ansias de ser reconocido por otro y otros. En estos tiempos, pareciera que la visibilidad ocupase el centro de la escena. La muestra de Rosas abre a la vivencia y reflexión del deseo y las ansias de ser reconocidos como semejantes y diferentes a la vez⁵³⁵.

⁵³⁴ Texto curatorial de la Exposición *Ese Claro Objeto de Deseo*, 2011. Alianza Francesa, Mendoza, Argentina, realizado por la Lic. Roxana Coll.

⁵³⁵ Texto curatorial de la Exposición *Ese Claro Objeto de Deseo*, 2011. Alianza Francesa, Mendoza, Argentina, realizado por la Lic. Roxana Coll.



161. Sergio Rosas, de la serie *Ese claro objeto de deseo*, 2011.

Consideramos que nuestro proyecto ha sido bastante profundo por varios motivos. En primera instancia la necesidad de indagar sobre nuestro pasado, sobre aquellas exposiciones que se realizaron con anterioridad a las nuestras, nos permitió conocer el estado de las artes visuales de nuestra provincia respecto a la perspectiva de género.

Gracias a ello pudimos descubrir quiénes fueron aquellos artistas que realmente estuvieron y están hasta el día de hoy involucrados en la producción artística sobre este tema. En síntesis eso es lo que quisimos mostrar en la primera exposición *Identidad. Exposiciones con perspectiva de género*, los artistas que conviven con esta temática en sus obras día a día. Más allá de su militancia o sus convicciones respecto al tema, lo que buscamos fue que sus obras desde hace un tiempo hasta hoy estuviesen marcadas por la temática de género.

Respecto a la segunda exposición (*Des*) *bordes. Arte, cuerpo y violencias* consideramos que la propuesta fue integral y concreta respecto a otras muestras que se han realizado en la provincia.

Por tomar un ejemplo, en la muestra *Mujer y Sociedad* del año 2008 la temática principal estuvo enfocada a la cuestión de las mujeres. Es así que el tema de diversidad no se manifestó en una línea claramente marcada, aunque si hubo alguna de las obras que tocaron estos contenidos, solamente la artista la Pilar Bosia mostró que estaba interesada en esto. Sí, en muestras posteriores se ha ido trabajando el tema de diversidad.

Observamos que en nuestra 2da exposición, las obras que presentaron los artistas seleccionados claramente tocaban la temática de género, no como mujeres sino como género, identidad, y diversidad.

Creemos que las artistas y los artistas que participaron de esta exposición realizaron un fuerte trabajo de concientización previa, gracias a que incluimos en la convocatoria para la exposición, una serie de talleres y capacitaciones. El curso taller que llevamos adelante, en dónde hicimos un breve repaso sobre el género, el feminismo, las teorías queer, cómo así el tema expográfico, nos pareció fundamental para trabajar en detalle este aspecto de lo conceptual. Con esto logramos una sensibilización en los y las artistas, sobre cuestiones que pudieron pensar con tiempo y problematizar, para luego a partir de eso realizar su producción acorde al tema de la violencia y el cuerpo.

Consideramos que más allá de la cobertura que tuvimos en redes sociales, la difusión que hicimos del proyecto, el acompañamiento que tuvimos de los medios de comunicación de la provincia de Mendoza, el aporte estuvo en la construcción de lo simbólico desde el punto de vista de la construcción del significado y de ampliar las barreras de los géneros de lo que significa el lugar de varones, mujeres y personas LGTBI en la sociedad. Siempre con este tipo de gestiones o producciones, creemos que estamos colaborando a correr un poco más esa barrera y a generar un aporte a nivel social.

Si realizamos un breve resumen desde la primera exposición que se hizo en Mendoza en el 2008, es decir la muestra *Mujer y Sociedad*, han pasado aquí casi 8 años hasta que iniciamos el proyecto de las exposiciones de Paradigma Curatorial. En este tiempo, han pasado muchas cosas que marcaron la forma de producir arte sobre la temática de género. No hay que dejar de tener en cuenta que en esos años hubo una serie de leyes, como la Ley Nacional de Violencia contra la Mujer o más bien conocida como la Ley de Protección Integral de las Mujeres, la Ley Nacional de Matrimonio Igualitario, la Ley de Identidad de Género; también desde el marco legal y las políticas públicas, desde el punto de vista del activismo feminista,

desde la propuesta de *Ni una menos*. Es decir que son 8 intensos años, durante los cuales han pasado un montón de cosas, que nos parece que de algún modo, habilitaron y permitieron que los y las artistas pudieran trabajar parados desde otro lugar.

Consideramos que esto fue muy notorio en nuestras exposiciones, y también creemos que hay un deslizamiento de la mirada de género como mujer, hacia la cuestión de diversidad, hacia toda la comunidad LGTBI.

CAPÍTULO 5

CONCLUSIONES

Luego de haber desarrollado los capítulos anteriores, llego el momento de las consideraciones finales de este proceso de investigación y sus resultados.

En primer lugar comenzaremos por observar un tema que desarrollamos en el Capítulo 2, nos referimos a las omisiones de mujeres artistas del relato de la historiografía del arte. Al estudiar todo este proceso, observamos que lo mismo se trasladó a nuestro país, y luego a nuestra provincia.

Consideramos que en Argentina, hubo un estallido bastante fuerte producido en los últimos años de la década del '60 y los primeros años de los '70, el cuál generó gran visibilidad a las mujeres y a las problemáticas de su período. Esto fue posible gracias a las respectivas producciones de María Luisa Bemberg, Ilse Fusková y de las demás artistas participantes en las exposiciones gestionadas por Monique Altschul llamadas Mitominas I, II y III. Estas acciones resultaron de gran importancia en la Historia del Arte de la Argentina, ya que puso en auge distintas problemáticas que luego fueron observadas no sólo desde el arte, sino también que se colocaron en agenda para encontrar soluciones reales.

Algo preocupante que observamos es que posteriormente a lo realizado por este grupo de feministas, se produjo un gran silencio, un vacío importante. Podríamos decir que a partir de los años '90 y consideramos que fue por los cambios políticos que se dejó de lado todo el trabajo realizado por estas feministas.

Según María Laura Rosa:

Esta situación conformó la antesala- del silenciamiento primero y la omisión después- de las prácticas artísticas feministas de la historia del arte local, que se profundizó con la llegada del concepto de género promoverá trabajos más “amables” que se irán integrando al creciente sistema de galerías y museos porteños, al calor de los años 90. Este concepto, cuando no abonó la omisión del arte feminista de los relatos del arte local, impulsó la constante comparación negativa de las posiciones feministas frente a lo que planteaban aquellas que creaban desde la llamada “mirada femenina” o “cuestión de género”. Como si el género no se hubiera originado en el seno del propio feminismo, se divulgó la idea de que este arte era conciliatorio, a diferencia del arte feminista... Los estereotipos brotarán uno a uno para con el movimiento de mujeres y de a poco se irán silenciando aquellas propuestas artísticas feministas que, aunque pocas en número, existieron en nuestro país desde la Segunda Ola del movimiento⁵³⁶.

⁵³⁶ ROSA, María Laura. *Legados de Libertad. El arte feminista en la efervescencia democrática*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2014. p 135

Años más tarde, gracias a Mujeres Públicas que aún hoy continúan realizando intervenciones en las calles, retoman el trabajo de sus antecesoras y ponen nuevamente la temática a la vista de todos a través de cada una de sus manifestaciones en la vía pública.

Lo que nos llama la atención y no deja de sorprendernos es la falta de conexión de las acciones artísticas que sucedían en las distintas provincias de la Argentina entre los años '80 y '90. Tomamos por ejemplo el caso de las exposiciones de Mitominas que tuvieron lugar en la capital del país, es decir en Buenos Aires, y mientras esto ocurría allí, en la provincia de Mendoza también existía un circuito similar con prácticas artísticas parecidas a través del colectivo artístico Las Minas de Arte.

Lo que nos sorprende es que las integrantes del colectivo Las Minas de Arte, no tenían idea de lo que sucedía en Mitominas, ni siquiera tuvieron ningún tipo de contacto con las artistas feministas de Buenos Aires. Con esto observamos que el concepto de centro y periferia en aquellos años, realmente existía en el arte feminista. Es decir que lo que plantea Andrea Giunta sobre dar invalidez al esquema de centros y periferia, en este período no se cumple, sino por el contrario, se manifiesta claramente.

Sin embargo algo llamativo, es que más allá de los límites geográficos, lo que sucede desde el inconsciente colectivo respecto a estas problemáticas, trasciende de tal forma en las personas, en sus vidas y en sus contextos, que hacen que las prácticas artísticas se manifiesten. Con esto queremos decir, que probablemente la situación del país respecto a la identidad de género, la violencia de género, la sexualidad, entre otras, eran temas que estaban tomando relevancia en todo el país.

La duda que nos queda sobre este tema es que sucedía respecto a otras provincias y Buenos Aires. Realmente si existían otros grupos o colectivos artísticos que trataran esta temática en alguna otra provincia. Y la incógnita más grande, es saber si desde Buenos Aires, es decir desde las artistas y activistas feministas, aquellas que habían participado de Mitominas y de otras acciones similares, sabían de nuestra existencia artística a través del colectivo artístico *Las Minas de Arte*.

Hoy por hoy, podemos decir que no sólo desde Mendoza u otras provincias, se conoce lo que se realiza en Buenos Aires, sino que también desde Buenos Aires, saben cuáles y quiénes son los/las artistas que trabajan en estas temáticas.

Otro punto en el que hemos concluido, es en el arduo trabajo sobre el arte a través la perspectiva de género que ha tenido la provincia de Mendoza. Antes de detallar, es necesario aclarar que también nos encontramos con ese bache y ese silenciamiento que sucedió en Buenos Aires, pero en nuestra provincia se alargó hasta pasado los años 2000.

Es a partir del año 2004, que comienzan a aparecer los primeros vestigios sobre estas temáticas en el arte de Mendoza. Y en este punto no podemos dejar de recalcar el importante papel que jugó el Magister Sergio Rosas, ya que dio inicio a sus investigaciones sobre el tema y logró desde la práctica curatorial dar un lugar a las manifestaciones artísticas que se estaban produciendo en ese momento sobre la temática manifestada.

Desde este punto, nos dimos cuenta que si él no hubiese propulsado la idea de comenzar a trabajar estos temas, tal vez Mendoza en aquellos años hubiera quedado fuera de la historia del arte local sobre la temática de género.

A través de la primera exposición curada por Sergio Rosas, y realizada en el año 2004 en la Universidad Nacional de Cuyo, *Mujeres en el arte: cuerpo, símbolo y experimentación*. En esta muestra pudimos analizar, que sólo se presentaron artistas mujeres y no participó ningún hombre. Además de esto las obras que se presentaron, tenían relación únicamente porque era un arte hecho o relizado por mujeres. No existía el feminismo cómo temática, y mucho menos el arte de género o el *queer*.

Distinto fue lo que sucedió con la exposición realizada en el año 2007, también curada por Sergio Rosas, denominada *Arte contra la Discriminación*. Esta exposición se realizó en el Espacio Contemporáneo de Arte (ECA), perteneciente al Gobierno de la provincia de Mendoza. Acá hubo un cambio importante ya que se presentaron artistas mujeres, como así también hombres. En esta exposición, el interés se concentró en la temática de la discriminación, y esto se pudo observar en la totalidad de las obras. Lo más interesante es que desde ámbitos gubernamentales su buscó a través del arte, propiciar un canal válido para generar cambios y así luchar en contra de la discriminación. Posterior a esta muestra se dejó abierto un espacio de debate y reflexión sobre la construcción de modelos inclusivos.

Otras de las exposiciones también realizada con la participación de Sergio Rosas como curador y Eva Rodríguez Agüero como co-curadora, fue *Hacia la deconstrucción de lo hegemónico* desarrollada dentro del Ciclo *Mujer y Sociedad*, que también se realizó ECA, en esa oportunidad en el año 2008. Comprendemos que la muestra estuvo orientada a manifestar el rol de la mujer en el mundo actual, y lo logró en su totalidad.

Por un lado observamos lo grandiosa que fue esta muestra por la cantidad de artistas que participaron, no sólo mujeres, sino también hombres. Algunas personas con formación artística y otras que nunca habían realizado nada con sus manos.

Por otro lado, lo interesante de esta exposición es que se abordaron aquellos temas no dichos, los tabúes de esa época, todo aquellos que resultaba complicado abordar, temas que

normalmente se encuentran excluidos del arte tradicional. Es decir que se les permitió a los artistas exponer todo aquello que querían expresar con total libertad.

La muestra fue un resultado de sujetos artistas, hombres y mujeres, produciendo temáticas feministas, como así también mujeres haciendo arte de mujeres. Decimos sujetos, ya que la mujer no se encontró sólo siendo musa de las obras, o haciendo obras por el simple hecho de ser mujer, sino que quedó bastante claro el rol de hacedoras de arte en dónde la temática estaba enfocada al feminismo, mejor dicho a los distintos feminismos. Se presentaron obras de carácter esencialista, como así también feminismo de justicia, o relacionado con lo académico, pero la mayoría apuntaron al arte feminista.

Hubo una obra que fue un ícono, el patchwork *Deseos, Esperanza y Eutopía*, que estaba realizado por 800 mujeres llamada, y colgada por encima de todo el espacio de arte. En esta obra colectiva, cada una de esas mujeres había bordado sus deseos o sueños, superando el trabajo individual, dando lugar al trabajo en equipo, y observando la posibilidad de unificar la diversidad de miradas en una sola obra. En palabras de María Laura Rosa: “La importancia de fomentar entre las integrantes un sentimiento de *sororidad*, hermandad o cohesión bajo una ideología común...”⁵³⁷

Consideramos que a través de esta muestra, se instaló en la historia del Arte de Mendoza, la amplia presencia de mujeres las artes visuales, pero por sobre todo dejaron en claro con sus representaciones artísticas los nuevos paradigmas que se estaban manifestando en ese momento en la provincia, en cuando a temas que antes no se hablaban, como por ejemplo la opresión del género, el derecho al aborto, al uso de anticonceptivos, a la educación sexual, al tráfico de personas, entre otros. Estas obras dejaron nuevos rastros sobre la realidad en un momento, que antes no se habían ni siquiera manifestado.

Por otro lado destacamos las exposiciones individuales, tanto las de la artista Cristina Perez, como las de Sergio Rosas y el Grupo Interdisciplinario Periferia. Respecto a la exposición en *El cuerpo sin espinas*, realizada en el año 2004 en un espacio de arte de una institución bancaria de la provincia de Mendoza, destacamos que fue realmente un ícono para Mendoza, por varios motivos. Primero, ya que fue la primera muestra de arte que fue desmontada de un espacio de arte sin preguntar a su autor y sin cumplir con el contrato de exposición acordado. Segundo, que esto provocó tal revuelo que al final tuvo más éxito la obra y la artista a tal punto de ser conocida no sólo por su obra sino también por el acontecimiento. En tercer lugar, Perez elevó una demanda hacia el banco por este hecho y el alegato fue tal, que ganó el juicio.

⁵³⁷ ROSA, María Laura. *Legados de Libertad. El arte feminista en la efervescencia democrática*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2014. p 138.

Y lo más importante, es que pudimos observar desde adentro lo conservadora que es la provincia y la cantidad de prejuicios que tuvo respecto a estos temas. La necesidad que existió en ese momento, de no mostrar ciertas temáticas relacionadas a la mujer por ser considerados “tabu”. La exposición *El cuerpo sin espinas*, sólo quiso poner de manifiesto la necesidad de la mujer de salir de ciertos estereotipos patriarcales, de soltar esas espinas por las cuales fueron marcadas por tanto tiempo las mujeres, como ser la obligación de pasar tiempo en el ámbito privado, la prohibición de la educación, o aquella educación con ciertas condiciones, la represión a sus propias ideas y al accionar sobre la libertad de hacer de sus cuerpos lo que ellas quisieran. Perez quiso mostrar estos cuerpos en relación con la sociedad. Y parece broma del destino, pero con esta muestra más que sacar espinas de los cuerpos, se dejaron clavadas a modo de prejuicios sobre el rol que debían cumplir las mujeres para nuestra sociedad.

No podemos dejar de tener en cuenta, también de la destrucción por dos veces consecutivas de una de las obras de Cristina, en el año 2007. Es contradictorio cuando en Buenos Aires, durante este momento el colectivo artístico Mujeres Colectivas, se encontraba realizando cantidad de acciones en la calle sobre la libertad de la sexualidad, aquí en Mendoza se estaban destruyendo obras en forma de vientres y vulvas dando vida. Resulta incoherente, por un lado la destrucción de las obras, como así también los prejuicios tan fuertes del público mendocino.

Por otro camino, pero bastante cerca, se encontraba la producción de Sergio Rosas y el Grupo Periferia, quiénes generaron un quiebre profundo en la provincia, ya que además de estar comprometidos socialmente con cada tema que trabajan, en aquella ocasión, y podemos decir que hasta el día de hoy, generan que el espectador se involucre de lleno en la problemática que plantean las acciones artísticas que desarrollaron.

Es decir que no sólo realizaron un trabajo interdisciplinario, como destaca Andrea Giunta: “Las obras, cada vez más, funden la poesía; los artistas visuales planean sus intervenciones junto a compositores de música o actores...”⁵³⁸; sino que además de permitieron que el espectador se convierta en interactivo directo con la obra de arte. Algo bastante novedoso y rupturista para Mendoza en aquellos años.

Su obra *Marita Castro. Un caso de demanda de justicia*, comienza a partir del año 2006, con su muerte y continuó hasta el año 2011 aproximadamente. Grupo Periferia realizó una extensa investigación artística sobre su muerte, y a partir de allí se comprometieron de lleno con el hecho sucedido, para lograr intervenir en la causa judicial y así dejar en claro la violencia y la

⁵³⁸ GIUNTA, Andrea. *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* Bs. As. Fundación arteBA, 2014, p. 63.

inequidad con la que se había producido este hecho. A partir de ello generaron distintas acciones artísticas como símbolo de demanda de justicia social, como así también para desenmascarar y demostrar la injusticia y la marginación que se produce en el manejo de poder en aquellas demandas judiciales provenientes de sectores populares.

Lo interesante de Grupo Periferia es que tomaron las calles a través distintas técnicas como estencil, estampas e intervenciones artísticas y lograron darle visibilidad al caso de Marita Castro. No sólo eso es lo que destacamos, sino que cumple con varios elementos que según María Laura Rosa, marcan el carácter herético de las manifestaciones artísticas sobre la temática que nos incumbe. Como nombramos anteriormente, la capacidad del trabajo en forma colectiva. Y Rosa agrega: “La lucha por el espacio público...” y “La obra de arte como instrumento para la reflexión y la denuncia de las experiencias de género. Tanto las acciones callejeras como las exposiciones de arte tuvieron como objetivo no sólo criticar sino subvertir el sistema patriarcal”⁵³⁹. Lo mismo se observó en el feminismo de la Segunda Ola en la Argentina.

Desde el Grupo Periferia plantean lo siguiente en su libro sobre este obra puntualmente sobre este tipo de producciones:

Esto significa un importante cambio cualitativo respecto de los proyectos anteriores, pues ya no se trata meramente de dar cuenta de los cambios del sistema de representación o de la adopción de nuevas poéticas, sino de los interrogantes sobre el desarrollo y función del arte, de su significado, de sus consecuencias ético-políticas en sociedades como las nuestras, en las que se quiere dejar atrás el autoritarismo en la violencia de las fuerzas reaccionarias y crear democracias fundada en el respeto de los derechos humanos y la plena participación de la gestión de nuestros destinos⁵⁴⁰.

Por otro lado, a través de las obras *Moebius Pepermint Candy* y *Chica Carrilche*, lograron socializar el arte al mejor ejemplo de Nicolás Bourriaud. Tal como lo expresa Bourriaud: “Invitar así al espectador a desplazarse para constatar un hecho, que sólo existe como obra de arte gracias a esa constatación”⁵⁴¹.

Por un lado Rosas y el Grupo Periferia a través de *Moebius Pepermint Candy* en el año 2006, tuvieron como punto de partida observar cómo se para el público frente al género. Y esto lo realizó a través de la representación de una imagen homoerótica desnuda, con carameleras transparentes llenas de caramelos y la invitación a servirse de ellos. Eso además de establecer cierta mirada desde la perspectiva de género, fue la mejor encuesta para observar que nos

⁵³⁹ ROSA, María Laura. *Legados de Libertad. El arte feminista en la efervescencia democrática*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2014. p 138.

⁵⁴⁰ ROSAS, Sergio y otros. *Grupo Periferia, demanda de justicia: Investigación artística. Intervención social*. Mendoza: Zeta Editores, 2010, p. 20.

⁵⁴¹ BOURRIAUD, Nicolás. *Estética relacional*. Bs. As.: Adriana Hidalgo Editora, 2008., p. 33.

sucede frente a una representación. Ni siquiera se trató de sacar caramelos de una persona de carne y huesos que estuviera en vivo ofreciendo los caramelos.

Una de las observaciones más interesantes, que nos llevan nuevamente a evaluar los prejuicios con los que nos conectamos con estos temas, fue el mensaje que se les transmitió a cada invitado que tomaba su caramelo, que además de eso se le sacaría una fotografía. Aquí vemos realmente, como dentro de una muestra de Arte Erótico, en dónde supuestamente las condiciones son tales para vivir ciertas situaciones relacionadas con la diversión y la permisividad, el público se vuelve a colocar en este lugar conservador y lleno de prejuicios.

Con Chica Carrilche, en los años 2012 y 2013, lograron poner en conocimiento la lucha de una alumna respecto a su identidad dentro de una institución educativa, mientras ya existía en nuestro país la Ley de Identidad de Género. A través de distintas acciones artísticas, en dónde el espectador fue nuevamente interactor de la obra, se dio visibilidad no sólo al caso de Jorgelina, sino a las minorías sexuales, y a la problemática sobre la elección de la identidad de género y el respeto hacia dicha decisión.

A través de performances, video proyecciones, y fotografías expuestas en las redes sociales se logró una práctica con ciertos métodos de la sociología para examinar las relaciones entre el arte y la sociedad, con la única finalidad de propiciar un espacio para el encuentro y la convivencia. Fue así que el espectador no sólo llenó encuestas, también posó dentro de gigantografías con el Jorgelina para comprender lo que se siente estar en el lugar del otro, conoció un lenguaje de gran importancia para nuestro país, el *argot carrilche* que utilizaron las personas trans en la época del Golpe de Estado y que aún hoy se sigue utilizando en el día a día, hasta por personas que no son trans, ni tienen relación con el modelo lingüístico.

Todas estas acciones del Grupo Periferia, lograron romper ciertas estructuras de la provincia, en un momento de gran importancia por la implementación de la Ley de Identidad de Género y la Ley de Matrimonio Igualitario. Es decir, que su obra habla perfectamente del momento y contexto en el que viven, lo que trae como resultado mayor visibilidad, empatía y acompañamiento en este tipo de situaciones que son reales no son en nuestra provincia, sino también en el país.

Consideramos que las acciones del Grupo Periferia abrieron el juego en la provincia de Mendoza para poder hablar de otros temas a partir del arte. Fue así como las Ferias de Arte *Queer* anclaron luego en nuestra provincia. Tal vez porque en nuestra provincia estos temas ya estaban en boga.

El colectivo artístico Aberrosexuales desarrolló entre el 2010 al 2013, cuatro Ferias de Arte *Queer*, una en la provincia de San Juan y las últimas tres en la provincia de Mendoza. Su

búsqueda principal estuvo puesta en cuestionar los binomios varón-mujer, femenino-masculino, heterosexual-homosexual, para lograr así jugar con los géneros, los sexos y las sexualidades, a partir de la creación de obras artísticas.

Este colectivo autogestionado, logró poner el tema en agenda por un momento, ya que logró con el apoyo del INADI (Instituto Nacional contra la Discriminación la Xenofobia y el Racismo) y lograron que las Ferias de Arte *Queer* obtuvieran la Declaración de Interés Cultural de la provincia de Mendoza.

Con el tiempo el colectivo Aberrosexuales comprendió el carácter conservador de la provincia de Mendoza, y más allá de la apertura que puedan haber generado, las limitaciones sociales y culturales condicionaron de alguna manera a los artistas y colectivos que participaron. Una vez más damos por hecho que el contexto fue contraproducente e influyó en las producciones de los artistas de nuestra provincia.

Algo que queremos destacar de las exposiciones comentadas y nos parece interesante es como los lugares que dieron espacio a que se produjeran estas iniciativas artísticas fueron mudando con el tiempo a través de la complejidad que tomaban los temas a representar por los artistas. Con esto queremos decir que la primera muestra, *Mujeres en el arte: cuerpo, símbolo y experimentación* se realizó en una Universidad pública y de alto reconocimiento en el país. Posteriormente, cuando las exposiciones tuvieron mensajes más comprometidos con los roles de la mujer, pasaron a espacios de arte de órganos gubernamentales de la provincia. Y posteriormente con las propuestas de Grupo Periferia y el colectivo Aberrosexuales, dichas instituciones (espacios de arte de la Universidad Nacional de Cuyo y de Gobierno Provincial) no dieron lugar a la realización de estas propuestas artísticas. Las acciones de ambos colectivos tuvieron espacios en ferias o espacios de arte más alternativos.

Esto nos resulta completamente contradictorio, ya que en el país, para esta altura se estaban implementando, como dijimos antes la Ley de Matrimonio Igualitario y la de Identidad de Género. Es difícil creer que desde las instituciones cerraran las puertas a las manifestaciones artísticas acordes a la situación que se vivía en ese momento en nuestra provincia. Con esto volvemos a observar no sólo lo conservadora que es Mendoza, sino el poco compromiso que toman las instituciones educativas respecto a estos temas. Resulta contradictorio, entendiendo que desde las universidades se educa, no permitan lugar a la libertad de aprender sobre dichos temas manifestados a través de un lenguaje como es el arte.

Para cerrar esta conclusión nos interesa dar nuestro punto de vista respecto a las exposiciones generadas por Paradigma Curatorial. En primer lugar consideramos que fue un tema bastante complejo de abordar, ya que en la provincia hacía rato que no se tocaba la temática de género

a través del arte. Y en segundo lugar, el país en el año 2015, se convirtió en un caos respecto a lo sucedido con la cantidad de femicidios de los últimos años, siendo Mendoza una de las primeras en el índice de mortalidad a causa de ello.

Con esto queremos decir que fue una tarea dura ya que no sabíamos por dónde abarcar el tema con tanta sangre y dolor a la vista. Fue así que lo primero que hicimos fue investigar sobre lo que sucedía en el país y en la provincia respecto a este tema y así observar, cuáles podían ser las problemáticas a abarcar en las exposiciones. La decisión de las temáticas que elegimos fueron puntualmente las que más resonaban en ese momento: identidad de Género, el cuerpo y la violencia de género.

A partir de esto dimos comienzo a nuestro trabajo, que nos llevó más de un año. En primer lugar investigamos aquellos artistas que trabajan sobre estas temáticas en los últimos 10 años. Queríamos encontrar realmente a quiénes tuviesen un compromiso real y una militancia verdadera con esta problemática. Fue así que seleccionamos a cinco artistas, que consideramos que su producción artística durante su último período estaba en concordancia con lo que sucedía en la provincia, y que no habían bajado sus brazos más allá de las trabas que se hubieran encontrado en el camino. Es por eso que Cristina Perez, Mariela Acjia, Mauricio Poblete, Mariana Baizán y Silvana Puccio resultaron elegidas para llevar adelante nuestro mensaje a través de nuestro proyecto curatorial realizado en Sur Urbano Espacio de Arte, dirigido por Sergio Rosas.

Con el primer proyecto *Identidad* nos dimos cuenta desde donde partimos y cómo nos podíamos posicionar desde el proyecto curatorial. La propuesta resultó ser un nuevo despertar en nuestra provincia con la posibilidad de hablar nuevamente de esos temas que se habían dejado de lado. Observamos una vez más que los espacios de exposiciones institucionales y gubernamentales, estuvieron cerrados para nuestras propuestas, siendo completamente desconcertante ya que para producir estas exposiciones fuimos ganadoras de un subsidio otorgado por el Fondo Nacional de las Artes de la Nación Argentina. Es decir que la ayuda llegaba desde Buenos Aires, pero en Mendoza no teníamos la oportunidad de trabajar junto al Estado con estas propuestas.

Luego del resultado obtenido con la primera exposición, tomamos la decisión de realizar una convocatoria para todos aquellos artistas que quisieran profundizar en la temática de género. La idea fue que la convocatoria fuese abierta para permitir dar lugar a la pluralidad y visibilidad de diferentes miradas. Fue así que se convocó a artistas de disciplinas visuales tales como pintura, fotografía, grabado, dibujo, escultura, instalaciones, performances, video, entre otras.

Sumamos a esto algunos talleres en dónde se trabajó material teórico y práctico para los participantes en función de la temática a trabajar. La idea fue que se empaparan de ciertos conocimientos sobre el género y a partir de allí presentaran sus propuestas para la convocatoria. Para hablar de cuerpos y violencias desde la perspectiva de género dimos lugar a que los artistas observaran que son temas que se tocan, se cruzan y se mezclan constantemente y muchas veces no podemos hablar de uno sin mencionar al otro. Lo positivo de esta propuesta fue la cantidad de propuestas que se presentaron y la diversidad de miradas para abordar las problemáticas desde el arte. En esta exposición sólo se seleccionaron doce (12) proyectos artísticos para mostrar.

El resultado fue el proyecto curatorial (Des) bordes: arte, cuerpo y violencias, el cual se desarrolló también en Sur Urbano Espacio de Arte. Una vez más las puertas cerradas de las instituciones del Estado.

El resultado de esta muestra, fue que los talleres sirvieron para que los artistas y las propuestas presentadas tuvieran un fuerte contenido teórico sobre la temática que trabajaron. Al generar estos talleres paralelos a la exposición, dimos lugar al debate y así a la posibilidad del encuentro con distintos cuestionamientos y miradas de los participantes. La exposición no sólo fue el resultado de mostrar obras de arte, sino que a través de las propuestas presentadas se generó una mayor extensión y circulación de información sobre las problemáticas que nos oprimen en este momento y el Estado hace oídos sordos. Hablamos de la violencia de género puntualmente.

A partir de esta tesis hemos encontrado algunos puntos importantes a tener en cuenta. En primer lugar la falta de conocimiento de ciertos círculos de la sociedad respecto al tema del género. Mucho más si a esto lo tenemos que vincular con el arte. Pero consideramos que es una herramienta efectiva para llevar adelante un mensaje y hasta una denuncia.

En mi rol de curadora, puedo decir que al observar las distintas manifestaciones artísticas y obras de arte presentadas en las exposiciones generadas por Paradigma Curatorial, puedo decir que cada una estas obras habla desde la propia subjetividad del artista, desde su propia experiencia. Es por eso que la pluralidad de miradas es tal que se pueden observar como estos temas están en nuestro inconsciente colectivo, más allá del silenciamiento de una época o de un Estado o Institución. No dejo de emocionarme por la valentía de cada uno de los artistas participantes al querer levantar su bandera desde el arte, para poner en evidencia los problemas que tenemos como sociedad.

Por otro lado no queremos dejar de mencionar que dentro de nuestra investigación sobre los antecedentes, fue bastante complejo descifrar las etiquetas con las que cada artista se

identifica a partir de su obra. Tal vez por eso no ha habido total claridad en lo escrito sobre cada una de ellas. Nos encontramos con la problemática al estudiar el antecedente de nuestra provincia, ya que varias/os artistas renegaron de querer encuadrar su producción dentro de lo que es el arte de género, o el arte feminista, o el arte realizado por mujeres y hasta el arte *queer*. Por ejemplo, nos encontramos con artistas de amplia trayectoria en nuestra provincia, en dónde pudimos observar con claridad que su obra es feminista, pero al entrevistarla negó completamente su posición, por considerar peyorativo el término feminista. Y este es sólo uno de varios ejemplos. Lo que nos lleva a pensar que no sólo la sociedad tiene ciertos prejuicios ante la temática, sino también los artistas sobre el qué dirán si manifiesto que mi obra parte de tal o cual mirada.

Algo que nos interesa manifestar y esto nos referimos en el Capítulo 1, en el apartado sobre la problemática del poder en la temática de género, relacionado siempre en los términos que plantea Michel Foucault. En sus propias palabras: “El convertir la sexualidad en discurso permite que el poder la manipule, imponiendo modelos que alejan a los individuos de sus propias verdades, y amoldándolos a la verdad que promueve el poder”⁵⁴². Retomamos esto ya que no sólo es lo que hemos vivido con las exposiciones de Paradigma Curatorial, sino que recientemente en lo que va del año 2017, nos hemos encontrado con dos caras de una misma moneda, situación que nos preocupa ya que puede dejar en un tacho de basura o no, todo el avance de lo realizado con las construcciones de género en la provincia de Mendoza, y no nos referimos solamente desde el punto de la historia del arte.

Teniendo en cuenta que el poder plantea ciertas realidades, observamos que esto mismo se traslada al mundo del arte. La institución artística como parte de un sistema capitalista supone sólo una de las lecturas que se le pueden aplicar a la institución como aparato del poder, y esto se observa aún hoy, en el arte de nuestros días.

Al referirnos a una de las caras de la moneda, nos hemos dado cuenta que desde el poder de las instituciones educativas y gubernamentales pertenecientes al Estado, se da lugar a un cierto círculo de artistas de reconocimiento que no tienen relación ni compromiso con la temática de género, para la realización de proyectos curatoriales en sus espacios de arte oficiales. Cuando hablamos de que no tienen compromiso, en realidad observamos que pueden tenerlo, pero lo que no tienen es investigación sobre la temática de género, ni experiencia de vida en la temática.

⁵⁴²FOUCAULT, Michel. Historia de la sexualidad: voluntad de saber. 25° edición. México, Siglo XXI editores S.A., 1998, p. 19.

Para estos artistas, la institución no es solamente la entidad que define quiénes ingresan al circuito de reconocimiento, sino que se proponen sus obras en función de esto y nuevamente quedan embebidas en el sistema patriarcal, al ser reconocidas como una entidad de poder y reguladora de éste. Como consecuencia, no sólo vuelve a poner a artistas mujeres fuera de la historia por su sexo, sino también a toda la comunidad LGTBIQ por fuera de ella, lo cual denota su carácter patriarcal.

Con esto observamos que el Estado no posee políticas públicas bien definidas respecto a la temática de género. El Estado no aborda la problemática desde el lugar en que deberían ser realmente implementados los derechos humanos, sobre todo en contextos de periferia, como es Mendoza, en este caso.

Por ejemplo, en una de las últimas muestras expuestas en el mes de agosto en un espacio de arte de una institución educativa, observamos cómo desde el nombre que lleva la exposición se da un retroceso hacia una mirada patriarcal, que consideramos puede estar impuesto a determinadas artistas desde las propias instituciones. Ni hablar de sus obras, ya que todas construyen nuevamente ese mensaje de la mujer débil, maltrada, acosada, sumisa, sin poder de decisión sobre su cuerpo, su sexualidad y hasta su propia producción artística.

Pareciera que el Estado cumple un rol ético respecto a la identidad, la igualdad y la violencia de género, pero reflota en la superficie su condición débil, ya que proponen proyectos curatoriales con artistas que realmente no están en real contacto con estas temáticas. Sin ir más lejos, se observa un total desconocimiento, a través de su arte bello, con buena técnica y haciendo arte sobre una temática actual o que está de moda, para sus miradas. Pero desde ningún lugar se observa una experiencia real o una cercanía, ni siquiera una investigación artística sobre la temática. Es así que la producción termina siendo una obra bella, para una elite en la que se identifican ciertos estereotipos, y en el fondo no están hablando de las problemáticas reales que suscitan dentro de la temática de género.

Con esto re-confirmamos desde la mirada de Foucault, que el poder realmente construye realidades, y para la provincia hoy resulta nefasto que las realidades que se construyan estén tan alejadas de la situación que vive la sociedad respecto a las problemáticas de género. Además de esto vemos, entrelazado un discurso de las instituciones que busca tapar a través de estos hechos o estas manifestaciones artísticas digitalizadas políticamente, ciertos hechos de discriminación, violencia y acoso sexual.

Y para finalizar, nuestro lado de la moneda que cae desde el lado de la esperanza, nos encontramos con distintos colectivos artísticos que hoy se encuentran trabajando de forma intensa sobre estas temáticas. Han tomado nuevamente las calles, ya no les interesa los

espacios de arte institucionales para construir la verdadera realidad que nos acontece en la provincia de Mendoza. Es más, reniegan de esos espacios, que solamente convalidan a artistas que trabajan temáticas que dicen lo que el Estado quiere escuchar.

Consideramos que desde estos espacios también se construyen realidades, y en este caso resuenan mucho más fuertes que aquellas avaladas por el poder, ya que estos colectivos artísticos tienen el aval de toda una sociedad que acompaña sus acciones en las calles.

Sólo para tomar un ejemplo, además del Grupo Periferia que continúa desarrollando acciones en forma continua sobre la temática de género, entre otras, nombraremos al colectivo *Feministas Autónomas*, quiénes realizan intervenciones artísticas callejeras. Este grupo de feministas, que hoy abre el juego al transfeminismo o al lebotransfeminsimo y a los demás géneros, hoy se preguntan como colectivo sobre qué problemáticas se interviene. La mayoría de ellas han sido en contextos de marchas o manifestaciones. Algunas están relacionadas con la elección del género, otras en contra de la violencia de género.

Para cerrar queremos decir que a través de este tipo de investigaciones que estudian no sólo las manifestaciones artísticas, sus artistas, sus obras, sino también su contexto relacionado con los problemas de género que tenemos hoy en nuestra provincia y en nuestro país, también generamos realidades simplemente por el hecho de manifestar en forma objetiva lo que sucede en nuestra sociedad conservadora de la provincia de Mendoza. Más allá de la instrumentalización del arte por parte de los gobiernos actuales, y que sean las instituciones quiénes terminan marcando lo que sucede o no, consideramos que si no fuera por las manifestaciones artísticas que se producen más allá de los límites imperantes, por los artistas que realmente se comprometen desde su arte a hacer algo mejor por esta sociedad y así generar quiebres beneficiosos para muchos, y si no fuera por investigar lo que sucede en las capas más profundas y en las periferias que nadie quiere ver, y no sólo desde la posibilidad de registrar el momento y el lugar en el que suceden las cosas, sino también propiciando la circulación de todas estas acciones, hoy no estaríamos construyendo nuestra REALIDAD.

BIBLIOGRAFÍA

- ACHA, J. (1992). *Crítica de arte: teoría y práctica*. México: Trillas.
- ANZALDÚA, G. (1987) *La conciencia de la mestiza*. San Francisco: Editorial Spinsters.
- BARRANCOS, D. (2008). *Mujeres, entre la casa y la plaza*. Buenos Aires: Sudamericana.
- BEAUVOIR, S. DE, (1949). *El segundo sexo* (1998). Madrid: Cátedra.
- BELTING, H. (1990). *La fine della storia dell' arte o la libertà dell' arte*. Torino: Giulio Einaudi.
- BERGER, J. (1972). *Modos de ver*. Londres: Penguin.
- BOTTA, M. (2002). *Tesis, tesinas, monografías e informes. Nuevas normas y técnicas de investigación*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- BOURRIAUD, N. (2007). *Postproducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editorial.
- (2006). *Libro estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editorial.
- BUTLER, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós Ibérica S.A.
- CANGIANO M.C., DUBOIS, L. (1993) "De mujer a género. Teoría, interpretación y práctica feminista en las ciencias sociales" *Estudio preliminar y selección de textos*. Buenos Aires: Centro Editor América Latina S.A.
- CHADWICK, W. (1992) *Mujer, Arte y Sociedad*. Editorial Destino, Barcelona.
- CIRLOT, L. (2007). *Primeras vanguardias artísticas*. España: Terramar.
- COBLIER, D. (2012). *Sobre mujeres y feminismos. Compilación*. Buenos Aires: Fundación Tehuelche.
- CORDERO, K. y SAENZ, I. (Comp.) (2007). *Críticas feministas en la teoría e historia del arte*. México: Universidad Iberoamericana, Universidad Nacional Autónoma de México, Curar.
- DANTO, A. C. (2012). *El abuso de la belleza. La estética y el concepto de arte*. Barcelona: Paidós.
- D'ATRI, A. (2013). *Pan y rosas*. Buenos Aires: Ediciones IPS.
- DEEPWELL, K. (1998). *Nueva crítica feminista de arte. Estrategias críticas*. España: Ediciones Cátedra S.A.
- DEE BOTTON, A. (2014). *El arte como terapia*. Editorial Océano de México, S.A.
- DE PIZAN, C. (1995) *La ciudad de las damas*. Madrid: Ediciones Siruela S.A.
- DE LAURETIS, T. (2000). *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*. Madrid: horas y HORAS.

ECO U. (2004) Historia de la belleza. Barcelona: Lumen. Traducción por M. Pons Irazazábal.

FARTHING, S. (2010). Arte: toda la historia. Barcelona: BLUME.

FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, M. (2010). Casadas, monjas, ramerías y brujas. La olvidada historia de la mujer española en el renacimiento. España: Espasa Libros.

FOUCAULT Michel. (2001) Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones. Madrid: Alianza Editorial.

(1998) Historia de la sexualidad: voluntad de saber 25° edición. México: Siglo XXI editores, S.A.

FOSTER, H. (2001). El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo. Madrid: Ediciones Akal, S.A.

GIL LOZANO, F., PITA V. S., INI M. G. (dir). (2000). Historia de las mujeres en Argentina: Colonia y siglo XIX. Buenos Aires: Taurus

GIUNTA, A. (2011). Escribir las imágenes. Ensayos sobre arte argentino y latinoamericano. Buenos Aires. Siglo Veintiuno Editores

(2014) ¿Cuándo empieza el arte contemporáneo? Buenos Aires: Fundación arteBA.

GOMBRICH, E. (1995). Historia del arte. Alemania: Editorial Könemann Verlagsgesellschaft

GUASCH, A. M. (2003). La crítica de arte: Historia, teoría y praxis. Barcelona: Ediciones del Serbal.

HALPERIN DONGHI, T. (1998). Historia contemporánea de América Latina. Madrid: Alianza editorial.

HARAWAY, D. J. (1995) “Ciencia, Cyborgs y Mujeres. La reinención de la naturaleza”. Capítulo 7. Madrid: Ediciones Cátedra S.A.

(1995) En “Conocimientos situados: la cuestión científica del feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial”. “Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza”. Capítulo 7. Madrid: Ediciones Cátedra S.A.

HENDEL, L. (2017). Violencias de género. Las mentiras del patriarcado. Barcelona: Editorial Paidós.

KRAUSSE, A. C. (1992) Historia de la pintura: del renacimiento a nuestros días. Ediciones Garriga, S.A.

LAMAS, M. (1999). Perspectivas de género: una introducción. En M. Campero (cord.). Abriendo espacios. Un proyecto universitario desde la perspectiva de género (pp. 53-59). México: UPN.

LONGONI, A. (2008) Del Di Tella a Tucumán arde: vanguardia artística y política en el 68’ argentino. Buenos Aires: Eudeba.

- MAFFÍA, D. (2004). *Contra las dicotomías: feminismo y epistemología crítica*. Buenos Aires: Instituto interdisciplinario de Estudios de Género Universidad de Buenos Aires. Extraído el 14 de marzo de 2016 desde <http://dianamaffia.com.ar/archivos/Contra-las-dicotom%C3%ADas.-Feminismo-y-epistemolog%C3%ADa-cr%C3%ADtica.pdf>
- MANGUEL, A. (2002). *Leer imágenes*. Madrid: Alianza Editorial
- MANADA DE LOBXS. (2014). *Foucault para encapuchadas*. Bs.As.: Editorial Milena Caserola.
- MAYAYO, P. (2003). *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Ediciones Cátedra
- MAYER, M. (2001). *Las exposiciones de mujeres artistas*. Extraído el 10 de agosto de 2016 desde http://museodemujeres.com/matriz/biblioteca/004_lasexposiciones.htm
- MORGAN, R. (1998). *El fin del mundo del arte y otros ensayos*. Editorial universitaria de Buenos Aires y Robert C. Morgan.
- NEWALL, D. (2009). *Apreciar el arte. Entender, interpretar y disfrutar de las obras*. Barcelona: Art Blume, S.L.
- NOÉ, L.F. (2007). *Noescritos: sobre eso que se llama arte*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- OLIVERAS, E. (2011). *Cuestiones de arte contemporáneo. Hacia un nuevo espectador en el siglo XXI*. 3° edición. Buenos Aires: Emecé.
- PALERMO, Z. (2009). *Arte y estética en la encrucijada descolonial*. Buenos Aires: Del Signo.
- PARKER, R. Y POLLOCK, G. (1981) *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*. Londres: Routledge and Kegan Paul
- PIGNA, F. (2016). *Mujeres tenían que ser*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Booket.
- PINEAU, N. *Género y sexualidad en el campo artístico de Buenos Aires de los años noventa. La emergencia de nuevos sujetos creativos*. Universidad de Buenos Aires.
- POLLOCK, G. (2013). *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires: Fiordo.
- (1995) *Histoire et politique: l'histoire de l'art peut-elle survivre au féminisme? Editorial? Francia*
- QUIROGA, G. (2008). *C/Temp: Arte contemporáneo mendocino*. 1° edición. Mendoza, Argentina: Fundación del Interior.
- RICHARD, N. (1993). *Estética femenina y crítica feminista*. Santiago, Chile:Arte Internacional.
- (2008) *Feminismo, Género y Diferencia (s)*. Santiago, Chile: Editorial Palinodia
- ROSA, M. L. (2014). *Legados de libertad. El arte feminista en la efervescencia democrática*. CABA, Argentina: Editorial Biblos.

- SAGUÍ, T. (2010). Grupo Periferia, demanda de justicia: Investigación artística. Intervención social. Mendoza: Zeta Editores.
- SAN MARTÍN, M. L. (2007). La pintura en la Argentina. 1º edición. Buenos Aires: Claridad
- SCHAWANITZ, D. (2006) La cultura. Todo lo que hay que saber. Buenos Aires: Punto de Lectura, S.L.
- SCHICKENDANTZ, C. (2006). Mujeres, identidad y ciudadanía: ensayos sobre género y sexualidad. Universidad Católica de Córdoba
- SHOWALTER, E. (1985?) La crítica feminista en el desierto. Nueva York: Virago Press.
- SCOTT, J. W. (1990) “Historia y género: Las mujeres en la Europa Moderna y Contemporánea”. Edición a cargo de JAMES S. AMELANG y MARY NASH. Ediciones Alfons El Magnanim.
- SONTAG, S. (1969). Contra la interpretación. Barcelona: Seix Barral.
- UBERQUOI, M.C. (2004) ¿El arte a la deriva? Ciudad? Debolsillo
- ZALAZAR, O. Artículo: Arte y estética: la crítica periodística de arte en Franklin Vélez desde el fin del nacionalismo estético a la apertura posmoderna. Instituto de Investigación en Artes, Facultad de Artes y Diseño Universidad de Cuyo, Mendoza, Argentina, 2004.

Fuentes

A. Diarios y Revistas

- NATIONAL GEOGRAPHIC. EDICIÓN ESPECIAL (Enero 2017). El Panorama cambiante del género. Género: La Revolución.
- ART ET FÉMINISME. (2010). Estudio de Peggy Phelan. Edición de Helena Reckitt. Phaidon.
- REVISTA NUESTRA AMÉRICA N°2. (2006). Apuntes para el análisis del arte de género en Argentina.
- DESCUBIRIR EL ARTE. (Diciembre 2001). Mujeres que mandan en el mundo del arte. Unidad Editorial S.A.

B. Catálogos

- CATÁLOGO DE LA INAUGURACIÓN DE C.A.L.A. (Centro Argentino del Libro de Artista) en el Museo Rosa Galisteo de Rodríguez. Santa Fe, Argentina.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN ESE CLARO OBJETO DE DESEO. Lic. Roxana Coll. 2011. Alianza Francesa, Mendoza, Argentina.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN IDENTIDAD. Exposiciones con perspectiva de género. Lic. María Julia Godoy. 2015. Mendoza, Argentina.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN (DES) BORDES. Arte, Cuerpo y violencias. Lic. María Julia Godoy. 2015. Mendoza, Argentina.

Bibliografía digital

A. Páginas web

Colectiva de Antropólogas Feministas - <http://www.feministasantropo.com.ar/>

Arte contra violencia de género - <http://artecontraviolenciadegenero.org/>

Ellas creen - <http://ellascreen.com/museos/>

B. Artículos en diarios digitales

“Mendoza recibe la ‘Feria de arte Qüir 3’” por Federico Bietti, en MDZ el 14 de Noviembre de 2012 - <http://www.mdzol.com/nota/432984-mendoza-recibe-la-feria-de-arte-quir-3/>

“Se realizará la tercer feria de arte Queer en Mendoza”, por Gacetilla de prensa, en Unidiversidad, el 09 de noviembre de 2012 - <http://www.unidiversidad.com.ar/se-realizara-la-tercera-feria-de-arte-qir-en-mendoza->

“Celebran el orgullo gay y buscan reformas en el Código de Faltas”. Foro por la diversidad sexual. El Sol Online, 8 de junio de 2011 - <http://www.elsol.com.ar/nota/101602>

“Feria de arte queer IV: El desafío de fluir para renovarse” por Penélope Moro. Unidiversidad, <http://www.unidiversidad.com.ar/feria-de-arte-cuir-iv-el-desafio-de-fluir-para-renovarse>

“Vuelve la feria de arte Queer”. MDZ Online, 15 de noviembre de 2012 - <http://www.mdzol.com/nota/433148-vuelve-la-feria-de-arte-quir/>

“Arte bajo tierra” por Susana Roldán. Tiempo de San Juan, 29 de febrero de 2012 - <http://www.tiempodesanjuan.com/sanjuan/2012/2/29/arte-bajo-tierra-6852.html>

“Johana Chacón cumplió 18 años y a cinco años de su desaparición no se sabe nada de ella”. Diario UNO, 17 de enero de 2017 - <http://www.diariouno.com.ar/mendoza/johana-chacon-cumplio-18-anos-y-cinco-anos-su-desaparicion-no-se-sabe-nada-ella-20170117-n1322846.html>

“Condenaron a Mariano Luque a 12 años de prisión por el caso Soledad Olivera” por Soledad Segade. Diario UNO, 12 de junio de 2017 - <http://www.diariouno.com.ar/policiales/condenaron-mariano-luque-12-anos-prision-el-caso-soledad-olivera-20170612-n1414596.html>

<http://www.radio.uncu.edu.ar/identidad-perspectiva-de-genero-en-el-arte>

“El arte de ser mujer” por Andrea Calderón. Diario Los Andes, Especial para cultura, 23 de mayo de 2015 - <http://www.losandes.com.ar/article/el-arte-de-ser-mujer>

“Se inaugura hoy en el ECA la muestra ‘La mujer y la escultura’”. El Sol Online, 7 de mayo de 2008 - <http://www.elsol.com.ar/nota/68372>

“¿Sos macho? ¿Qué tan grande la tenés?” por Alejandro Frias. MDZ Online, 2 de octubre de 2015 - <http://www.mdzol.com/nota/632534-sos-macho-que-tan-grande-la-tenes/>

“Arte contra la violencia de género”. Entremujeres, Clarín, 24 de septiembre de 2010 - http://entremujeres.clarin.com/entretenimientos/arte-y-cultura/Entrevista_0_1334270147.html

“Latina Urbana’, una iniciativa que une el arte con las problemáticas de género. Entremujeres, Clarín, 28 de junio de 2010 - http://entremujeres.clarin.com/genero/proyecto-une-arte-problematicas-genero_0_1334270922.html

<http://arte.elpais.com.uy/tramas-feministas-en-el-arte-contemporaneo-brasileno-y-argentino-rosana-paulino-and-claudia-contreras/>

“La violencia ‘del’ género”. Diario El Estado Mental, 27 de diciembre de 2015 - <http://www.elestadomental.com/diario/la-violencia-del-genero#>

“El acoso machista al que te enfrentas si te atreves a hablar de feminismo en redes”, Reportaje por Marta Borrás y Belén Remacha. ELDIARIO - <http://lab.eldiario.es/diadelamujer/acoso/>

“Las heroínas invisibles de Hyuro” por Sofía Pérez Mendoza. ELDIARIO, 9 de febrero de 2016 - http://www.eldiario.es/cultura/arte/Hyuro-arte-urbano-desigualdad-genero_0_482252132.html

Día Internacional de la Mujer, un especial de eldiario.es sobre igualdad y género - http://lab.eldiario.es/diadelamujer/?_ga=1.30263355.528682405.1453796234

“Diez preguntas a Cristina Pérez”. Página 12, 12 de diciembre de 2008 - <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-4566-2008-12-16.html>

“Borraron el mural de la memoria, pero lo recuperarán en una comisaría”. Diario Vox Mendoza, 27 de mayo de 2015 - <http://diariovox.com.ar/borraron-el-mural-por-la-memoria-pero-lo-recuperaran-en-una-comisaria/>

C. Artículos en revistas digitales

LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN- ARTE CONTEMPORÁNEO, INTERCULTURALIDAD Y POSICIONES DE GÉNERO por el investigador Juan Vicente Aliaga en Arte, Globalización, Interculturalidad (AGI) disponible en

<http://artglobalizationinterculturality.com/es/lineas-de-investigacion/arte-contemporaneo-interculturalidad-y-posiciones-de-genero/>

'Mujeres mirando mujeres': la unión de las artistas españolas de María Bernal, en i-D el 29 de febrero de 2016 disponible en https://i-d.vice.com/es_es/article/mujeres-mirando-mujeres-artistas-espanolas?utm_source=i-dtwes

¿Por qué no ha habido mujeres genios en la historia del arte? por Lanko López, en revista Vanity Fair el 28 de agosto de 2015 disponible en

<http://www.revistavanityfair.es/actualidad/articulos/genios-mujeres-historia-del-arte-frida-kahlo-marina-abramovic-camille-claudel-sonia-delaunay/21250>

La memoria femenina: mujeres en la historia, historia de mujeres, en el programa Ibermuseos en revista de arte- Logopress, el 6 de marzo de 2016 disponible en

<http://www.revistadearte.com/2016/03/06/la-memoria-femenina-mujeres-en-la-historia-historia-de-mujeres-en-el-programa->

A la espera de ver los signos arder. Crítica, curatoría y arte de mujeres por Carol Illanes, Octubre de 2012 disponible en <http://www.arteycritica.org/ensayos/a-la-espera-de-ver-los-signos-arder-critica-curatoria-y-arte-de-mujeres/>

From 1971: Why Have There Been No Great Women Artists? por Linda Nochlin, 30 de mayo de 2015 (Una versión de esta historia apareció originalmente en la edición de enero de 1971 de la revista ARTnews) <http://www.artnews.com/2015/05/30/why-have-there-been-no-great-women-artists/>

D. Artículos en blogs digitales

<http://pijabirrafaso.blogspot.com.ar/2011/07/ioshua-en-vivo-en-2da-feria-de-arte.html>

“El club de las 24 horas: 3 guerreros pro-vida pasaron 24 horas seguidas rezando frente a clínica abortista” por Peter Baklinski, el 13 de diciembre de 2011 disponible en <http://familiasporlafamilia.blogspot.com.ar/>

“MENDOZA: Convocatoria para artistas a Feria de Arte Queer” disponible en

<http://proyectoario.blogspot.com.ar/2012/07/mendoza-convocatoria-para-artistas.html>

“Semana del orgullo LGBT: 28 de junio al 2 de julio”, en La quinta pata, el 26 de junio de 2011 disponible en <http://la5tapatamet.blogspot.com.ar/2011/06/semana-del-orgullo-lgbt-28-de-junio-al.html>

“AGENDA DE ACTIVIDADES POR EL DÍA DEL ORGULLO LGBT 2011”, el 26 de junio de 2011 disponible en <https://ominmendoza.blogspot.com.ar/2011/06/agenda-de-actividades-por-el-dia-del.html?m=0>

<http://marianadibuja.blogspot.com.ar/2015/12/12-estaciones-para-un-estado-laico.html>

“Caminando hacia un Estado laico (IV)”, Actualidad política y cultural, el 9 de mayo de 2011 disponible en <http://rafaelsilva.over-blog.es/article-caminando-hacia-un-estado-laico-iv-73137850.html>

“Feria de Arte Queer - Sala Ana Frank” el 1 de julio de 2011, disponible en <http://mzacoolhunters.blogspot.com.ar/2011/07/30-06-2011-feria-de-arte-queer-sala-ana.html>

“Exponen arte postal queer” disponible en <http://findeblog5.wordpress.com/2012/02/25/exponen-arte-postal-queer/>
<http://aberrosexuales.blogspot.com.ar/>

“Mujer y sociedad / ECA 2008”, 3 de noviembre de 2008 disponible en <http://entrevenusyninfas.blogspot.com.ar/2008/11/mujer-y-sociedad-eca-2008.html>

“Censuran pinturas de Cristina Perez en Mendoza”, noviembre de 2016 disponible en <http://lilifiallo.blogspot.com.ar/2005/11/censuran-pinturas-de-cristina-perez-en.html>

“Apuntes sobre el movimiento activista femenino”, por Emma Trinidad, el 30 de enero de 2016, disponible en https://emmatrinidad.wordpress.com/2016/01/30/apuntes-sobre-el-movimiento-activista-feminista/?utm_content=bufferb6b69&utm_medium=social&utm_source=twitter.com&utm_campaign=buffer

“Las cajas Brillo de Andy Warhol. Filosofía de lo cotidiano”, por Pedro da Cruz el 2 de Julio de 2010, disponible en <https://artepedrodacruz.wordpress.com/2010/07/02/las-cajas-brillo-de-andy-warhol-filosofia-de-lo-cotidiano/>

“Convocadas becas de Artes Plásticas y de Comisariado de la Fundación Botín” el 12 de febrero de 2012 disponible en <http://linkis.com/semiramisenbabilonia.com/IjWsT>

“Critica feminista y arte de género” Conferencia impartida en Jaca (Univ. de verano de Zaragoza), por Rocío de la Villa, el 9 de julio de 2003 disponible en <http://rociodelavilla.blogspot.com.ar/2009/08/critica-feminista-y-arte-de-genero.html>
<http://www.arteyviolenciadegenero.blogspot.com.ar/>

“Entrevista a Paula R. Feito: Un mundo de fantasía” por Franz Muñoz, el 4 de marzo de 2016 disponible en http://cocteldemente.com/paul-feito-entrevista-mundo-fantasia/?utm_content=bufferf1d75&utm_medium=social&utm_source=twitter.com&utm_campaign=buffer

“La historia de las mujeres más rápidas del mundo en 'Supersonic Women'” el 7 de marzo de 2016 disponible en <http://blog.rtve.es/somosdocumentales/2016/03/historia-mujeres-supersonic-women.html>

E. Artículos de páginas web

“Guerrilla Girls” - https://es.wikipedia.org/wiki/Guerrilla_Girls

“En cuerpo y alma: El arte hecho por mujeres en los siglos XX y XXI” por Ignacio Suárez Zuloaga- <http://espanafascinante.com/en-cuerpo-y-alma-el-arte-hecho-por-mujeres-en-los-siglos-xx-y-xxi/>

“Argentina: Violentas promotoras del aborto convocan nuevo encuentro al grito de ‘Iglesia basura’” por David Ramos - <https://www.aciprensa.com/noticias/argentina-violentas-promotoras-del-aborto-convocan-nuevo-encuentro-al-grito-de-iglesia-basura-51996/>

“Gabriela Fonseca”- <http://www.uncuyo.edu.ar/luzmelia/perfil-biografico-de-gabriela-fonseca/>

“Por los derechos sexuales y reproductivos” -

https://www.facebook.com/pg/sanjuandespiertaong/photos/?tab=album&album_id=185026084902318

“Segunda feria de arte queer” - <http://www.inadi.gob.ar/archivo/?p=143>

https://www.facebook.com/paradigmacuratorial?ref=aymt_homepage_panel

<https://www.facebook.com/sanjuandespiertaong/>

http://www.rojas.uba.ar/img/libros/el-teje/teje_05.pdf

<https://www.sergioeduardorosas.com/emotional> 10 de mayo 2017

“El arte de definir qué es arte (contemporáneo)” - <http://hipermedula.org/2013/04/el-arte-de-definir-que-es-arte-contemporaneo/>

“Arte y feminismos en la producción visual latinoamericana” por Equipo Circuloa -

<http://www.circuloa.com/arte-y-feminismos-en-la-produccion-visual-latinoamericana-en-avtm/>

“Las Mujeres de la Bauhaus: de lo bidimensional al espacio total” por Josenia Hervás y Heras - <http://www.metalocus.es/content/es/blog/las-mujeres-de-la-bauhaus-de-lo-bidimensional-al-espacio-total>

“Archivo y subversiones sobre el cuerpo escindido del fotolibro ‘Este cuerpo no es mío’ de Paula López Droguett” por Mane Adaro - <http://www.circuloa.com/archivo-y-subversiones-sobre-el-cuerpo-escindido-del-fotolibro-este-cuerpo-no-es-mio-de-paula-lopez-droguett/>

“La identidad sexual en el arte contemporáneo: del género al transgénero (unidad didáctica)” - www.transversalia.net/index.php?option=com_content&task=view&id=95&Itemid=47

“El género, los museos y el arte, a debate en Lugo” - <http://tribunafeminista.org/2016/03/el-genero-los-museos-y-el-arte-a-debate-en-lugo/>

“Paroxismos del género en el arte” por Andrea Lathrop y Carol Illanes - <http://www.arteycritica.org/ediciones/paroxismos-del-genero-en-el-arte/>

“Ampliando el panorama: Cuestiones de género en las artes plásticas” por Sablazo - <http://sablazo.com/ampliando-el-panorama-cuestiones-de-genero-en-las-artes-plasticas-y-visuales/>

“Mujeres artistas que se unen para hacer historia” por Laura Rueda - <https://broadly.vice.com/es/article/mujeres-mirando-mujeres-arte-guerrilla-girls>

“¿Tiene sentido el feminismo en el arte en el presente?” por Semíramis González - <http://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/tiene-sentido-el-feminismo-en-el-arte-en-el-presente/>

“Antes de la colonia, los nativos americanos reconocían 5 géneros” - <https://redaccion.lamula.pe/2016/07/14/antes-de-la-epoca-colonial-los-nativos-americanos-reconocian-5-generos/nayoaragon/>

“Can You Name 5 Female Artists?” (Puedes nombrar 5 artistas femeninas?) por Dayna Evans - <http://nymag.com/thecut/2016/03/can-you-name-5-female-artists.html>

“Foucault y El Poder” por Jorge Ignacio Ibarra F. - http://antroposmoderno.com/antroposmoderno/articulo.php?id_articulo=1218

“Guillermo Machuca: “La gente no tolera la violencia de lo que no entiende” - <http://www.artes.uchile.cl/noticias/47927/la-gente-no-tolera-la-violencia-de-lo-que-no-entende>

F. Catálogos web

Museo de arte contemporáneo de Castilla y León

<http://musac.es/#exposiciones/actuales/>

http://musac.es/FOTOS/VISITAS_GUIADAS/Genealog%C3%ADas%20feministas.pdf

EmPoderArte - <http://www.generandoarte.com/catalogo-exposicion-levantate-mujer-mujeres-por-africa/?platform=hootsuite>

ANEXOS

ANEXO I

ARGOT CARRILCHE: Recuperado de http://www.rojas.uba.ar/img/libros/el-teje/teje_05.pdf el 12 de enero de 2017.

Por Malva. (Malva es costurera, cocinera y lenguaraz, dedicada en los últimos meses a la construcción del argot carrilche)

Es mi propósito reseñar un vocabulario ideado y utilizado por los diferentes sexuales, en los años en los que comienza mi relación con esta minoría. Esto es a partir de 1944. Con el correr del tiempo, y como dato importante a resaltar, este novedoso argot carrilche amplió su base de palabras mediante la incorporación de vocablos originados preferentemente en el mundo carcelario, movilizado lingüísticamente desde mucho tiempo antes por su propia jerga, cuya creación debería ser del conocimiento y uso de todo integrante del hampa. De ahí, entonces, que nuestro argot se nutrió de vocablos venidos de esa fuente, y de alguna manera señalaban situaciones comprometedoras para nuestras personas. Es así como los vocablos “ortiba”, “alcaucil” o “buchón” nos indicaban la presencia de un individuo dispuesto a delatar nuestra condición. Vale decir, el clásico soplón. A la vez, “cobani”, “tombo”, “yuta” o “taquero” señalaban al integrante policial. Recuerdo que durante mi estadía junto al ladronaje, en calidad de contraventor, en el cuadro 12 de Villa Devoto —lugar exclusivo para los delincuentes escarchados—, pude comprobar el fiel cumplimiento de ciertos códigos de conducta establecidos por ellos mismos, considerados como un dogma inquebrantable. En esas normas se establecía la buena convivencia, el compañerismo solidario y el respeto por aquel ladrón considerado importante que podía exhibir en su haber delincuencial “robos de envergadura”. De acuerdo al criterio del ladrón de ese tiempo no era lo mismo un ladrón de gallinas que aquel que pirateaba en el asfalto o robaba un banco. Al caer dicho personaje, como contraventor al cuadro 12, de inmediato era bien tratado por la muchachada ripera y además recibía ciertas prerrogativas. Eso significaba darle un lugar en la ranchada vip y poner un “valerio” a su disposición. En ese tiempo se entendía por ranchada vip a un grupo humano que se avenía a convivir los días de arresto de acuerdo al valor del prontuario de cada uno. El “valerio” fue aquel pobre ladronzuelo que por la poca monta de su legajo penal estaba obligado, si quería comer, a ser el sirviente de los de mayor jerarquía. Desde ya, que el lenguaje giraba al compás de sus modismos, en ocasiones se hacía difícil entenderlos (situación que detallo en mi aún inédita “biografía de Malva”). Es indudable que el lenguaje carrilche se nutrió de gran manera de la jerga carcelaria, motivado por el hecho de que a partir

del año 1947 las maricas se convirtieron en huéspedes asiduas de la cárcel de Villa Devoto, en calidad de contraventoras de índole sexual. Este hecho contribuyó a que el arresto se cumpliera demasiado cerca del ladronaje que, como se verá, estaba en la misma situación que los maricones en cuanto al motivo de la remisión. Esta circunstancia poco favorable fue el punto de partida para que las mariquitas idearan y pusieran en práctica una novedosa manera de expresarse. Y la modalidad lingüística tuvo gran acogida entre el carrilchaje local convirtiéndose en una asignatura casi obligada para todo maricón. No puedo dejar de mencionar la participación en esta innovación idiomática de las hermanas “Arvejas” (Florian y Orquídea). Se las llamaba de este modo por su enorme estatura y el gran parecido físico. Estos dos hermanos transformistas animaban con sus bailes y canciones picarescas las galas nocturnas de los piringundines de la vieja Recova de Leandro N. Alem. Y fueron estos dos maricones, precisamente, los inventores de palabras y de frases que bien sirvieron para expresar ideas o para alertar a las mariquitas desprevenidas que deambulaban por el bajo en busca del candidato. Fue la Recova desde Retiro hasta la calle Corrientes el lugar elegido por los vivillos y sopla-nucas para dejarse levantar por los putos que pagaban muy bien la encamada. Desafortunadamente la policía también se hacía ver por esa zona a la caza de putos, pero de modo “camuflado”: quiero decir, disfrazados de vendedores de baratijas o de come culos. Aunque parezca mentira, de este modo actuó la policía ni bien se hizo ver la contundencia persecutoria del peronismo. Esta situación peligrosa para el trajín nocturno del maricón determinó la adopción de esta peculiar manera de expresarse que fue de gran ayuda en ciertos momentos. Y debo reconocer que las hermanas Arvejas fueron partícipes de esta innovación. Recuerdo de ellas su espontaneidad y verborragia, hablaban de manera rápida, eran ingeniosas y ocurrentes al mango. Tan ingeniosas, que se las arreglaban para avispar a las maricas que concurrían a las galas que ellas ofrecían en los tugurios para que huyeran, pues en el local había sidilcris mata putos. ¿Qué tono tenía el alerta? Muy simple, ya que en la letra de cualquier canción jocosa se las arreglaban para introducir los términos “doda”, “fush” o “sidilcri”. A ese extremo llegaron las hermanas Arvejas. Un binomio muy querido por todo el palanguenaje que supo apreciar de ellos su arte en el transformismo (travestismo), en una época en la que este arte no era muy conocido y fueron muy pocos los exponentes. En particular, recuerdo a Tamar, Mirco, René Rial quienes brillaron en los burlesques del Bajo allá por 1944, como el Luna Lunera, Epson, Antigua Marina. Destaco que el vocablo chongo lo escuché por primera vez en aquella época y según versiones salió de la boca de Orquídea. Aclarado de algún modo el origen del argot carrilche me abocaré a detallar palabras y frases del mismo. Trataré de aplicar un orden gramatical. Para ello incluyo primeramente las

palabras, y luego de las barras los términos carcelarios que de alguna manera se me ocurre que pueden corresponder a cada una de esas palabras.

Diccionario Carrilche

- Am o Gluglu: Succionar // Tirar la goma, hacer el pete, chupar.
- Afe o feto: Persona poco agradecida // Mono, fule, drácula, fulero.
- Biciuti: Señala al vicioso // Fiestero.
- Carrilche: Chilpo, mariola, cuma, marica // Peineta, toto, marcha atrás, puto, cangrejo, mino, comipini, comilón, tragasable.
- Cadulcri: Peluca // Quincho, toldo.
- Cocoroca: Indicativo de mando o categoría. Fue usado por los maricones para señalar al comisario // Taquero, verdugo, toldo.
- Chongo: Hombre, vocablo popularizado por las maricas // Quía, chabón, coso, choma.
- Chochalcri: Muchacho // Guacho, martineta, pendejo, pichón, pibe.
- Cahuin: Adepto al amor con putos. También se le decía “garrote”.
- Chuminoso: Señalaba al poco amigo a higienizarse los genitales.
- Chinpunay: Golpiza propinada al otro en una pelea.
- Datut: Señalaba al chongo activo y pasivo // Panqueque, grúa, vuelta y vuelta.
- Doda: Cuidado, cautela // De queruza, isa, atenti, ojo, ponerse en guardia.
- Dorilche: Marido, palabra usada sólo por los maricones // Dorima, cochero.
- Desotamanga: Dar algo bajo cuerda. Palabra usada por todos en Devoto.
- De putas a canutas: Se decía así cuando un maricón hablaba más de la cuenta.
- Estancia: Señalaba a Devoto. Vocablo popularizado por las maricas.
- Farabute: Charlatán, mentiroso. Palabra usada por todos en Devoto.
- Fufu: Acto sexual // Garchar, culear, mojar, enterrar, pistolear, coger, ir de sepultura, sacar oro, echar un taco y otros adjetivos más.
- Fush: Huir // Tomársela, dar mancada, disparar, tomarse el buque, rajar. Guica: Agua. Palabra usada sólo por las mariconas.
- Himpasú: Comida // Lastre, maranfio.
- Logi: Gil, señala al tonto // Gil a la gurda (N. del E.: en cantidad), gilada, expresiones carcelarias que señalan a individuos de poco valor humano dichas de modo despectivo.
- Leonera: Lugar transitorio para detenidos antes de ser distribuidos a los cuadros.
- Lurpia: Bocón, chismoso. Se decía así de quien propiciaba la discordia.

- Luz: Dinero, palabra usada en todo Devoto.
- Musa: Silencio // Chamullar de queruza, no levantar la perdiz. De uso masivo.
- Palangana: Se decía así con referencia a la gente de ambiente.
- Paqui: Indicaba a todo aquel que no agarraba uno. Sinónimo de torpeza.
- Rachi: Observar // Campanear, relojear, pispear, de rabo al costado.
- Rajelpri: Mujer // Mina, naemi, jermu, doña, percanta, concha, muñeca.
- Rajá de piano: Se decía así de la persona flatulente. De uso masivo.
- Rip: Robo, y todos los derivados que vienen de ahí como ripear.
- Sodalcri: Pene. Sabemos que comúnmente se les llama pija, sogan, pedazo, colgada, tripa, nene, chorizo, pelado, longaniza, Braulio y otros nombres.
- Solcri: Dinero // Luz, guita, biyuya, mango, guitarra, rupia.
- Solech: Culo // Pan dulce, retaguardia, botaguizo, orto, trasero, ancas, hoyo.
- Soplanuca: Adepto al culo del puto // Bufo, busardo, comechancho, bufarrón.
- Soplón: Delator, entregador // Ortiba, buchón, alcaucil, batilana, alcahuete.
- Siome: Falso // Fulero, berreta, se decía así de algo que no tenía valor.
- Silpre: Preso // Engayolado, sobre, encanutado, enjaulado.
- Silfa: Cigarrillo // Faso, pucho, pitillo, chimenea.
- Silca: Casa // Bulo, bulín, cotorro, sapie.
- Taret: Retardado // Mogo, ido, quedado, anormal.
- Tolo: Referido al tonto, palabra usada por todos en Devoto.
- Tetera: Baño, biorse, ñoba, confesionario, expresiones de uso masivo.
- Ticues: Señalaba a un sujeto, palabra usada con preferencia por las mariquitas.
- Yuga: Referido a la llave de la puerta. Dicho así por todos en Devoto.
- Yivie: Viejo // Jaevie, veterano.
- Zapatona: Lesbiana // Torta, tres huevos, marimacho, marichonga.

Frases

- Carrilche ticues es detut (El chongo da para todo)
- Cuma doda la sidilcre (Maricón cuidado con la policía)
- Chilpo doda con el rip (Marica cuidate del robo)
- Cuma fush (Puto disparemos, en alusión a la presencia policial)
- Chilpo doda que ticues es chuminoso (Marica el chongo es un sucio)
- Mariola rachi, el lurpia les pasó el santo (Maricón ese chismoso nos deschavó que somos putos)

Fue común en estos tiempos que dos maricas se pelearan y se dijeran de todo o sea de “putas a canutas”. Casi siempre las discusiones se originaban o por la belleza o por el amor de un chongo. Pero para terminar con esta exposición que fue parte de mi vida diferente, dejo constancia que este compilado de vocablos carrilches responden a las palabras que aún están en mi recuerdo y que fueron parte de un argot que tuvo vigencia en una etapa bastante difícil para el diferente sexual. Hoy que nos movemos en un mundo computarizado pongo a consideración de las mariquitas de ahora, este testimonio lingüístico que pudo escucharse en el Buenos Aires del siglo pasado (1944). Cabe señalar que en este momento es otra la cultura y esta nueva cultura permite nuevas expresiones para señalar situaciones y particularidades. Pero espero que este testimonio que muestra una particular manera de expresarse del homosexual de otro tiempo sea aceptado por la mariquita del naciente tercer milenio aunque sea como una novedad... No pretendo otra cosa.

Malva

ANEXO II

En este Anexo sumamos las fotos de la inauguración de la exposición “*Identidad: Exposiciones de arte con perspectiva de género*”.





162. Fotos de la inauguración de la exposición *Identidad, Paradigma Curatorial*, 2015.

ANEXO III

En este Anexo sumamos las fotos de los talleres dictados a través de Paradigma Curatorial. Docentes invitados: Mgter. Sergio Rosas, Dra. Eva Rodríguez Agüero, Lic. Natalia Encinas, Lic. Mario Vargas y Lic. María Julia Godoy.

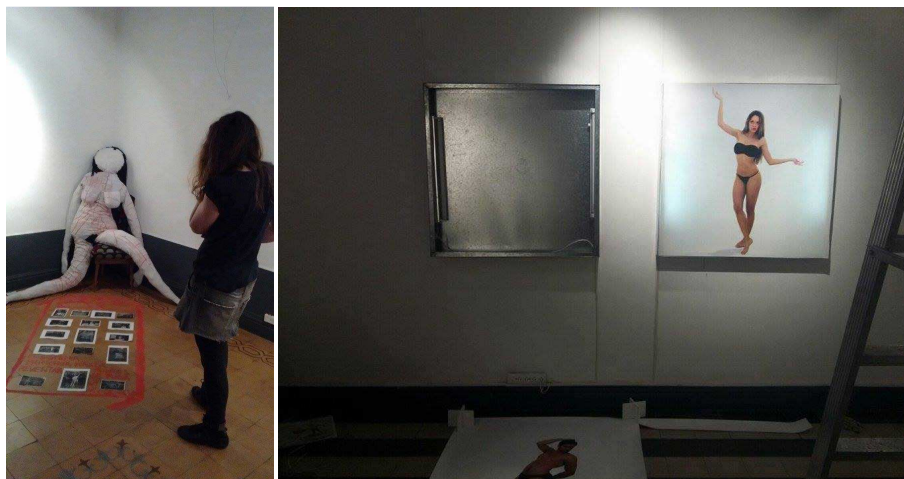




163. Fotos de los talleres dictados a través de Paradigma Curatorial, 2015.

ANEXO IV

En este Anexo sumamos las fotos del montaje de la exposición “Des-bordes: Arte, Cuerpo y violencias”.

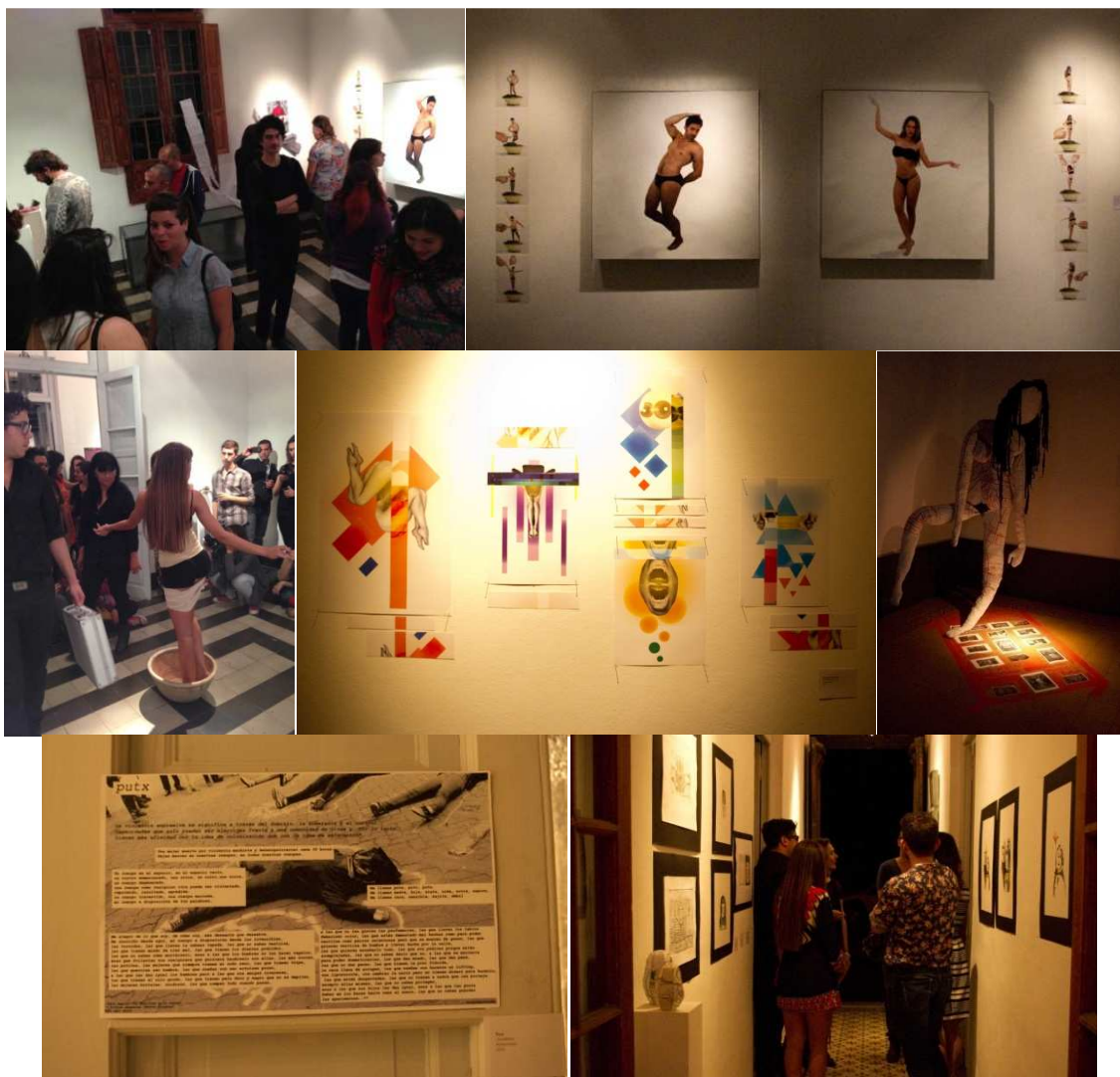




164. Fotos del montaje de la exposición *Des-bordes: Arte, Cuerpo y violencias*, Paradigma Curatorial, 2015.

ANEXO V

En este Anexo sumamos las fotos de la inauguración de la exposición “*Des-bordes: Arte, Cuerpo y violencias*”.





165. Fotos de la inauguración de la exposición. *Des-bordes: Arte, Cuerpo y violencias*, Paradigma Curatorial, 2015.

ANEXO VI

A continuación se detalla el programa de los cursos de formación que se desarrolló para la convocatoria de artistas de la exposición “*Des-bordes: Arte, Cuerpo y violencias*”.

Programa a desarrollar

Seminario-Taller. Arte visual contemporáneo con perspectiva de género

- Presentación del proyecto “Exposiciones de Arte con perspectiva de género” que parte de una beca Nacional para proyectos grupales del Fondo Nacional de las Artes, a

cargo de la Lic. Julia Godoy y las alumnas Águeda Fernández y Laura Antonella Pezzola.

- Charla con Mario Vargas “Diversidad en la Argentina. Historia y desafíos actuales”, Espacio de Arte Sur Urbano. 16 de junio 18:00 a 20:00 hs.
- Taller Expografía a cargo de Sergio Rosas, Espacio de Arte Sur Urbano. 16 de junio 18:00 a 20:00 hs.
- Seminario “Arte visual contemporáneo con perspectiva de género”. “Arte, género y feminismo. Perspectivas, debates y experiencias” por Eva Rodríguez y Natalia Encinas 23 de Junio de 9:30 a 12:00 hs.

ANEXO VII

En este Anexo mostramos el formato que debían entregar los artistas que querían participar de la convocatoria para participar de la exposición “*Des-bordes: Arte, Cuerpo y violencias*”.

EXPOSICIONES DE ARTE CON PERSPECTIVA DE GÉNERO Beca Grupal otorgada por el Fondo Nacional de las Artes DATOS PERSONALES Datos personales y CV reducido (en caso de ser un colectivo artístico: datos personales y CV reducido de cada uno de los miembros y reseña del colectivo) OBRA A REALIZAR	
Memoria descriptiva y ficha técnica. Memoria conceptual: Explicar de qué se trata el proyecto, la idea o concepto. Justificación conceptual desde los textos propuestos en el seminario. Imágenes de proyecto: incluir imágenes a modo de ejemplo que sirvan para la visualización del mismo a la hora de la selección, pueden ser fotomontajes, croquis, bocetos, etc. Videos: si tu proyecto incluye video incluir el link en donde se pueda ver la propuesta. INFORMACIÓN Inscripciones y recepción de proyectos: paradigmacuratorial@gmail.com	

Se recibirán proyectos hasta el 10 de julio del 2015.

Selección: se llevará a cabo en el mes de julio. Y se informará a los/las seleccionados al mail con el que se inscribieron el día 24 de julio.

Recepción de la obra: Cuerpo y Violencia: 18 de octubre de 9:00 a 18:00 hs

En Espacio Sur Urbano. Aristóbulo del Valle 573, Ciudad.

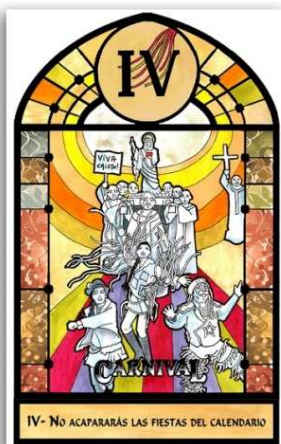
Fechas de las exposiciones:

Las muestras se realizarán en el espacio de Arte Sur Urbano.

ANEXO VII

En este Anexo mostramos la obra completa de Mariana Baizán con la cual participó de la exposición “Des-bordes: Arte, Cuerpo y violencias”. Obtenidas en <http://marianadibuja.blogspot.com.ar/2015/12/12-estaciones-para-un-estado-laico.html>





MARIANA BAZAN - ILUSTRADORA FREELANCE - MENDOZA, ARGENTINA

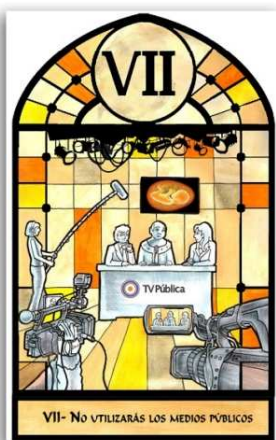


12 ESTACIONES PARA UN ESTADO LAICO...

[HTTP://MARIBAZAN.BLOGSPOT.COM.AR/](http://maribazan.blogspot.com.ar/)
maribazan@yahoo.com.ar
 FACEBOOK: MARIANA BAZAN



MARIANA BAZAN - ILUSTRADORA FREELANCE - MENDOZA



MARIANA BAZAN - ILUSTRADORA FREELANCE - MENDOZA, ARGENTINA



12 ESTACIONES PARA UN ESTADO LAICO...

[HTTP://MARIBAZAN.BLOGSPOT.COM.AR/](http://maribazan.blogspot.com.ar/)
maribazan@yahoo.com.ar
 FACEBOOK: MARIANA BAZAN



MARIANA BAZAN - ILUSTRADORA FREELANCE - MENDOZA

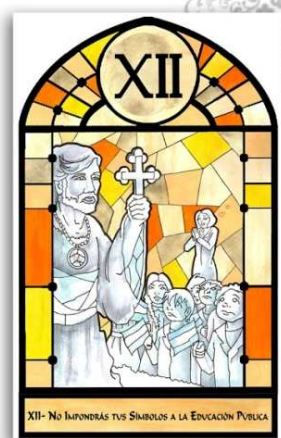


MARIANA BAZAN - ILUSTRADORA FREELANCE - MENDOZA, ARGENTINA



12 ESTACIONES PARA UN ESTADO LAICO...

[HTTP://MARIBAZAN.BLOGSPOT.COM.AR/](http://maribazan.blogspot.com.ar/)
maribazan@yahoo.com.ar
 FACEBOOK: MARIANA BAZAN



MARIANA BAZAN - ILUSTRADORA FREELANCE - MENDOZA