



ANDREA
GIUNTA

FEMINISMO
Y ARTE

LATINOAMERICANO

HISTORIAS DE ARTISTAS QUE
EMANCIPARON EL CUERPO



siglo veintiuno
editores



ANDREA GIUNTA

Es doctora en Filosofía y Letras, investigadora principal del Conicet y profesora titular de Arte Latinoamericano y Arte Internacional en la carrera de Artes, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Es autora de *Vanguardia, internacionalismo y política* (Siglo XXI, 2008, traducido al inglés por Duke University Press), *Escribir las imágenes* (Siglo XXI, 2011), *Poscrisis* (Siglo XXI, 2009); coautora de *Radical Women. Latin American Art, 1960-1985* (Hammer Museum y DelMonico Books, Prestel, 2017), *Verboamérica* (Malba, 2016) y *Portinari y el sentido social del arte* (Siglo XXI, 2005); editora y autora de *El Guernica de Picasso* (Biblos, 2009). Recibió en tres oportunidades el Premio Konex, y las becas Guggenheim, Harrington, Getty y Tinker de la Universidad de Columbia, Nueva York.

arte y pensamiento

feminismo y arte latinoamericano

historias de artistas que emanciparon el cuerpo

A la querida y admirada
Marcel, grandísima
admirada pionera,
artista, con todo un
corazón,

Un abrazo fuerte!

Andrea

16-6-2018

huelco PF

ANDREA GIUNTA

Es doctora en Historia del Arte y profesora de Historia del Arte Latinoamericano en la Universidad de Florida Occidental. Es autora de los libros: Vanguardia y política (2011); Escenas de la modernidad (2011); América Latina: un siglo de historia (2017); y Percepciones del arte en el siglo XX (2017). Ha participado en numerosos congresos internacionales y ha sido ganadora de varios premios de investigación. Es miembro de la Academia Colombiana de Historia del Arte y de la Asociación Colombiana de Historia del Arte.

andrea giunta
feminismo y arte latinoamericano

historias de artistas que emanciparon el cuerpo

Agradecimientos

a la querida y admirada
Mapali Gaudioso y
admirada pionera
artista, con todo mi
amor,
un abrazo femenino!

Andrea

16-6-2018

México DF.

XXI grupo editorial
siglo veintiuno

siglo xxi editores, méxico

CERRO DEL AGUA 248, ROMERO DE TERREROS, 04310 MÉXICO, DF
www.sigloxxieditores.com.mx

siglo xxi editores, argentina

GUATEMALA 4824, C1425BUP, BUENOS AIRES, ARGENTINA
www.sigloxxieditores.com.ar

anthropos

LEPANT 241, 243 08013 BARCELONA, ESPAÑA
www.anthropos-editorial.com

Giunta, Andrea

Feminismo y arte latinoamericano / Andrea Giunta.- 1ª ed.- Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2018. 296 p.; 21x14 cm. - (Arte y pensamiento)

ISBN 978-987-629-823-0

1. Historia del Arte. 2. Arte Latinoamericano. 3. Feminismo.
I. Título.

CDD 709.8

Siglo Veintiuno Editores ha intentado obtener las autorizaciones de reproducción de las imágenes incluidas en este libro y agradece los permisos concedidos. Cualquier omisión ha sido involuntaria y será rectificada en futuras ediciones.

© 2018, Siglo Veintiuno Editores Argentina S.A.

Diseño de cubierta: Eugenia Lardiés

ISBN 978-987-629-823-0

Impreso en Master Graf S.A. // Mariano Moreno 4794, Munro
en el mes de mayo de 2018

Hecho el depósito que marca la ley 11.723
Impreso en Argentina // Made in Argentina

Índice

Agradecimientos	9
Introducción	13
1. Arte, feminismo y políticas de representación	31
Porcentajes, exclusiones y lugares comunes	
en la escena artística internacional	35
Porcentajes, exclusiones y lugares comunes	
en la escena artística argentina	47
Problemas de historiografía	55
¿Artistas mujeres?	65
¿Qué hacer?	67
Arte y feminismo	71
2. Artistas entre activismos. Clemencia Lucena y María Luisa Bemberg, una aproximación comparativa	79
Formaciones feministas en América Latina	82
Clemencia Lucena: representaciones críticas,	
representaciones positivas	84
Feminismos y revolución en la Argentina	96
María Luisa Bemberg. Cine feminista	100
3. Un retrato <i>in absentia</i>. Narcisca Hirsch y el cine experimental en Buenos Aires	107
El itinerario de la cámara	110
Cine experimental, simultaneidades y apropiaciones	116

Cine experimental en la Argentina	124
Experimentación, feminismo y política	129
<i>El mito de Narciso</i> , segundo autorretrato	132

4. Feminismos artísticos en México.

Manifiestos, conferencias, exposiciones y activismos	137
Las artes visuales y el lugar de la mujer en el arte	140
El contacto con Los Ángeles	165

5. Archivos, performance y resistencia.

Nelbia Romero y el arte de Uruguay bajo dictadura	181
Archivos	183
Cuerpos	192
Resistencia	200

6. Sentir, pese a todo. Paz Errázuriz, fotografía y dictadura en Chile

Feminismo en tiempo presente	245
Glosario	259
Listado de obras	273
Bibliografía	279

Agradecimientos

hubiese sido posible sin las generosas entrevistas que me brindaron las artistas cuyas historias, desde las orillas del mundo, en Magali Lara, Ana Victoria, Marcela Grubel, Lourdes Grubel, Carla Stelberg, Narcisca Hirsch, Paz Errázuriz, Nelbia Romero, y muchas más, me impulsada por la colaboración de Graciela Sacco y Alicia Herrera. Pero en 2010 la invitación de Cecilia Fajardo-Hill —motivada por el artículo que escribí para la revista *Exit* en 2008, "Género y feminismo. Perspectivas desde América Latina"— para cocurar la exposición *Radical Women. Latin America Art, 1960-1985* (Hammer Museum, LA; Brooklyn Museum, NY; Pinacoteca de San Pablo, SP, 2017-2018), me permitió realizar investigaciones específicas y transformar radicalmente mis puntos de vista.

Con el apoyo de la Fundación J. Paul Getty, que fue el motor principal que apoyó el evento de más de sesenta exposiciones realizadas en Los Angeles durante 2017 (Pacific Standard Time 2, Latin America Los Angeles o PST2, L.A.-LA) pude entrevistar a artistas, investigadoras y curadoras en Chile, México, Paraguay, Uruguay, Perú y Argentina. Algunas de las artistas con las que convivo integraron la exposición misma. Otras cuentan como parte de mis futuras investigaciones y publicaciones. A riesgo de olvidar alguna, quiero mencionar por su nombre a todas las artistas, investigadoras y curadoras que tengo en mis listados. En la Argentina: Rodrigo Alonso, Ana Amado, Delia Cancelli, Noa Domínguez, Diana

En México: Margarita Quevedo, Ana Lidia López, Lourdes Grobet, Cristóbal Andrés Jácome, Magali Lara, Mónica Mayer, Luis Santiago Vargas. En Paraguay: Ticio Escobar, Claudia Casarino, Lía Colombino. En Perú: Mariela Agola, Ricardo Bologn, Dorota Biczek, Teresa Burga, Johanna Hamman, Natalia Iguiniz, Miguel López, Natalia Majluf, Cristina Porrocarro, Lucía Reátegui. En Uruguay: Enrique Aguerre, Mariela Blanco, Lilán Castro, Fernando Coudón, Carlos da Silveira, Lacy Duarte, Carlos Engelman, Carlos Eichegoyen, Graciela Figueroa, Leonilda González, Alicia Haber, Adrián Lagomarsino, Olga Larnaudie, Ángela López, Elsa Díaz Mias, Clara Ost, Gabriel Peluffo Linari, María del Pilar Pérez Pinero, Estela Peri, Marina Posse, Neibia Romero, Teresa Romero, Mario Sagradini, Graciela Saprina, Heidi Negtrod, Ana Tiscornia, Nancy Urrutia, Marta Villa.

Este libro no tendría la forma ni el título que tiene sin las propuestas y el trabajo de edición y diseño que desde Siglo XXI realizamos, a través del seguimiento minucioso de cada una de sus etapas, Yanilla Semilla, Carlos Díaz y Federico Rubí. Con ellos tuve contacto directo durante la edición del manuscrito, pero todo el equipo de la editorial hace que la publicación de cada libro sea un proceso de aprendizaje y alegría.

El cierre de este libro está impregnado de meses de trabajo intenso y compañerismo con las mujeres artistas, investigadoras, periodistas, escritoras y galeristas que integramos el colectivo Nosotras Proponemos desde noviembre de 2017. Nos

Introducción

¿Es posible contribuir, a partir de las imágenes del arte, a la comprensión semántica y pragmática de las conceptualizaciones en torno al cuerpo desde los sesenta hasta el presente? Nuestra hipótesis es que el cuerpo sojuzgado por la historia –tal como se expresa ya en los textos sagrados de Occidente–, el otro del cuerpo patriarcal, regulador del poder y configurador de los cuerpos sociales correctos, produjo en esos años un movimiento de liberación. En términos de representaciones, este movimiento desplegó herramientas que fueron productivas para una emancipación amplia de los cuerpos. Estas herramientas readministraron el campo de lo simbólico y dieron lugar a un proceso emancipador que continúa hasta hoy en intensa expansión. Este libro se detiene en los problemas que entre los años sesenta y ochenta tramaron, desde las obras de arte, una comprensión distinta del cuerpo femenino, entendido como espacio de expresión de una subjetividad en disidencia respecto de los lugares socialmente normalizados. Las representaciones del arte y las del activismo feminista interrogaron las claves del disciplinamiento del cuerpo femenino cuya contracara era el disciplinamiento del cuerpo masculino. Ante una historia de representaciones del arte muy formalizadas –más allá de las excepciones que el historiador puede siempre señalar–, irrumpen imágenes que interpelan la naturalización social e institucional de lo femenino y de lo masculino.

La historia de las imágenes que abordan el cuerpo femenino es una de las más extensas en la historia del arte. También

la más consistentemente controlada –en su gran mayoría– por el hacer de artistas a los que la sociedad clasifica como varones, así como regulada por poderes (la Iglesia, el Estado, sus instituciones) que gestaron los roles de lo femenino y de lo masculino, estableciendo los límites de las sexualidades correctas y, en función de estas, sus representaciones. Desde el Antiguo Testamento la mujer es tentación y pecado: es la metáfora general de aquello que debe controlarse, reglamentarse, ordenarse. A ello se han dedicado los más sofisticados mecanismos sociales, políticos y culturales. En cierto punto, el control del cuerpo femenino replica el control social de los cuerpos en general. Desde los años sesenta aquellxs artistas a lxs que la sociedad clasificaba como mujeres elaboraron un repertorio radicalmente distinto del que primaba en la representación del cuerpo femenino.¹ Sectores, substancias y afectos transformaron poderosamente las iconografías del cuerpo. El caudal de experiencias a las que dieron visibilidad permitió poner en imágenes aspectos inherentes a las formas de entender el cuerpo y a los afectos de lo femenino que pusieron a disposición repertorios antes ausentes.

Desde los sesenta el cuerpo importaba de maneras nuevas. Fueron muchas las formas de sentirlo y conceptualizarlo que entraron en escena.² Lo específico radica en que los reperto-

1 En este libro, los términos “mujer” y “varón” no se utilizan desde una perspectiva biológica o esencialista sino administrativa. Las clasificaciones estatales que nos dividen en mujeres y varones desde que nacemos no implican la identificación social o sexual con la categoría administrativa impuesta. Así, “artista mujer” o “artista varón” significan siempre “artista al que las instituciones han clasificado como mujer o como varón”. Como veremos más adelante, la clasificación importa una discriminación sistémica del mundo del arte hacia quienes las instituciones del Estado identifican como mujeres.

2 Entre 1960 y 1971 se desarrolló la mayor parte de las *performances* de lo que se conoció como “accionismo vienés”, aun cuando los artistas que se vincularon a este movimiento no se reconocían como grupo. Sus obras, grotescas y violentas, incluían sacrificios de

rios del feminismo artístico o los que abordaron las artistas mujeres dieron protagonismo y al mismo tiempo pusieron en jaque el concepto de unicidad biológica y afectiva del cuerpo. La apertura de los archivos de un amplio conjunto de obras hasta el presente marginalizadas pone en evidencia que estas inauguraron el escenario de una discusión sobre la emancipación política de los cuerpos y de las subjetividades, fenómeno que contribuyó al imaginario de la emancipación general de los cuerpos actualmente en proceso. En ese sentido, sostengo que el feminismo artístico y sus campos de acción adyacentes constituyeron la mayor transformación en la economía simbólica y política de las representaciones del arte de la segunda mitad del siglo XX.

Este libro reúne materiales sobre casos de representación inmersos en el campo de las artes eruditas y vinculados al cuerpo y a las experiencias socialmente pautadas como femeninas. Se trata de representaciones que desarticulaban los estereotipos femeninos y, por ende, pusieron también en crisis los masculinos. El proyecto mantiene su vigencia. Existió, y todavía existe y se amplifica, un proyecto emancipador de los cuerpos que desactiva normas, presupuestos, mandatos, leyes, cercos biológicos, sociales, psicológicos. Un proyecto que aspira a desplegar alternativas que permitan experimentar múltiples posibilidades de entender la relación entre cuerpo y goce.

Los casos aquí analizados constituyen fragmentos de una imaginación emancipadora. Si bien son complejos y permiten abordar distintas problemáticas, no cubren en su totalidad la

animales, rituales orgiásticos, acciones sexuales con simulaciones de violaciones o mutilaciones genitales. Perseguidos por la ley y por las asociaciones ecologistas y religiosas, algunos de sus protagonistas –como Gunter Bruss, Otto Mühl y Hermann Nitsch– fueron condenados o reclusos. Censura que recientemente volvió a experimentar Hermann Nitsch cuando, en enero de 2015, levantaron su exposición del museo Jumex, en México.

riqueza de inscripciones y matices que hacen apasionante el período y los dilemas que lo atravesaron. Pero sí logran dar cuenta de zonas de enunciación que, inmersas en su historicidad, en sus contextos específicos, son también generalizables o aptas para llevar adelante estudios comparativos con otros contextos históricos. En su conjunto las obras de las que nos ocupamos recorren una serie de cuestiones que conviven en diversas situaciones artísticas: la relación entre militancia feminista y militancia política, la diferenciación entre un arte feminista y un arte femenino, de mujeres u opuesto a las identificaciones de género, la investigación de una agenda renovada de temas desde nuevas formas del autorretrato (una nueva comprensión autocentrada del yo), o propuestas vinculadas a la maternidad, al acoso, a los estereotipos sociales de lo femenino o a la prostitución.

Además de analizar en su complejidad un caudal de temáticas que las imágenes recogen, entiendo necesario abordar dos tareas simultáneas: por un lado, desmontar los estereotipos y lugares comunes que todavía obstaculizan la visibilidad de la obra de las artistas mujeres en el mundo del arte, labor en la que incluyo mi propia experiencia como investigadora y curadora; por otro, emprender análisis cuantitativos que demuestren la histórica marginación de las artistas mujeres.

Los ensayos reunidos en estas páginas se centran en las inscripciones de lo femenino y del feminismo en el campo del arte, tal como este se desarrolló en distintos países de América Latina entre los años sesenta y ochenta. Sin embargo, no están planteados como un estudio completo ni sistemático. No se trata de una cronología o una historia del feminismo artístico latinoamericano, sino de abordar escenas específicas y ejemplos particulares dotados, en algunos casos, de un fuerte componente biográfico. No obstante, y dado que el tema se sitúa en el contexto de una época, la de la segunda ola del feminismo, cada capítulo es un aporte a la construcción de una historia comparada de un proceso que se desarrolló en la escena internacional y de la que la latinoamericana formó parte

en su propia sintonía. Lo local contiene un grado de generalidad y viceversa: los desarrollos internacionales se inscriben, en ciertos casos, en los debates locales. No se trata entonces de buscar una genealogía, sino de percibir la simultaneidad que colocó al cuerpo en el centro de los interrogantes de ese período y de los cuales las representaciones del arte dieron cuenta.

Si bien comencé a publicar estudios sobre arte desde una perspectiva de género a comienzos de los noventa, estos tomaron nuevo impulso y entraron en un momento de revisión cuando inicié la investigación para el proyecto de exposición *Radical Women. Latin American Art, 1960-1985*, que cocuramos con Cecilia Fajardo-Hill para el Hammer Museum de la Universidad de California, Los Ángeles, en 2017 –exposición que durante 2018 se presentó en el Brooklyn Museum de Nueva York y en la Pinacoteca de San Pablo–. La exhibición contó, en sus comienzos (2010), con un grado importante de oposición. En tanto mis trabajos anteriores sobre arte, género y feminismo no habían generado polémicas (pasaron, de hecho, prácticamente desapercibidos, incluso la perspectiva con que habían sido concebidos), esta exposición despertó, en los primeros tres años de su investigación, desacuerdos importantes y, para nosotras, inesperados y sorprendentes.

Luego de que exposiciones monumentales como *Wack! Art and the Feminist Revolution* o *Global Feminisms* (ambas de 2007), que mapearon el feminismo global, pusieron en evidencia también la acotada presencia de artistas latinoamericanas, entendimos que era prioritario encarar el proyecto desde un abordaje situado, específico. No se trataba, desde luego, del simple acto de reunir la obra de artistas mujeres en un mismo espacio, sino de elaborar una agenda conceptual y política a partir de una selección de obras que compartieran, en amplia mayoría, su carácter marginal, tanto en contextos locales como internacionales. Nuestro objetivo central apuntaba a aquellas representaciones que habían abordado el cuerpo como objeto de una investigación específica sobre sus pro-

blematicidades, límites y potencialidades. Para desarrollarlo buscamos constituir, en primer lugar, un comité asesor –integrado por colegas con quienes habíamos colaborado en distintos proyectos a lo largo de nuestro desarrollo profesional– que funcionara como grupo de consulta y de consejo.

En 2010 esta propuesta carecía de un contexto que lo hiciera deseable. La resistencia a llevarlo adelante no sólo vino de aquellos curadores y artistas que los sistemas administrativos clasifican como varones, sino también de aquellas que clasifican como mujeres. Los comentarios fueron ríspidos, incluso irónicos. Se observó que esta exposición no debía realizarse, en tanto reforzaba el cliché del machismo latinoamericano. Se dijo que el arte feminista era *kitsch* y carecía de interés (la aclaración estaba destinada a la obra de Judy Chicago).³ Se

3 Es interesante analizar el carácter fluctuante de la noción de *kitsch*, concebida en general desde la perspectiva formalista del conceptualismo (incluso del político) o el minimalismo. Esta no sólo sirvió para descalificar la obra de Judy Chicago: en México también se usó para descartar la obra de Pola Weiss, que sólo recientemente ha sido retomada, aunque con iniciativas acotadas como lo demuestra el breve catálogo que le dedicó el MUAC. El gusto culturalmente vinculado a lo *kitsch* femenino ha adquirido una nueva centralidad en la estética contemporánea asociada al interés por el arte gay o *queer*. El arte argentino ofrece un excelente espacio de observación. Si hasta los años noventa el bordado, las mostacillas, la brillantina, los plásticos, los esmaltes nacarados no se asociaban al gusto estético erudito, en estos años ingresan en la escena artística de Buenos Aires como materiales legítimos. Así, el bordado, la miniatura, la pasamanería, la ebanistería, las paletas de colores suaves, de un romanticismo infantil, emparentados con el universo de las golosinas y de las iconografías femeninas ingresaban como materiales legítimos del arte culto. Las artes menores, antes aconsejadas sólo para señoritas (bordado, cerámica, artes de decoración manual, maquetas de miniaturas), ahora podían constituir el repertorio del arte culto, pronto oficial. Nada más grato que asistir a esta democratización del goce por estos materiales y a toda la manualidad que ellos involucran. Sin embargo, cuando estos materiales los utilizan artistas mujeres, vuelven a teñirse de rasgos peyorativos.

planteó que nosotras no entendíamos qué perspectiva debíamos imprimir a la exposición, y se nos ofreció escribir un texto para el catálogo que se firmaría con un seudónimo femenino.⁴ Se sostuvo, incluso, ante los datos incontestables de las estadísticas (como veremos en el capítulo 1), que era cierto que había muchas menos mujeres, pero que las que brillaban eran mejores que los varones. ¿Cómo se demuestra esto? Los precios, como veremos, siguen siendo predominantemente más bajos en el caso de las artistas mujeres exitosas que de los varones que triunfan. Más allá de estos argumentos, que fueron enunciados en primera persona, lo que nos sorprendió fue la violencia verbal, intelectual y emocional que provocó el proyecto.

La objeción central radicaba en que se incluyesen sólo artistas mujeres, sosteniendo que de esta manera se las colocaba en un gueto que, al caracterizarlas como mujeres, desdibujaba su condición de artistas. Más allá de que nadie cuestiona la realización de una exposición del arte francés de posguerra o del expresionismo abstracto norteamericano, que bien podrían invalidarse como guetos nacionales o estilísticos, la pregunta que provoca tal afirmación es qué determina la condición de artista, cómo se gesta, quiénes la identifican y la promueven. No busco con esta observación caer en la posición banal que desautoriza el arte contemporáneo como una moda de mercado. Pero sí problematizar la condición aurática y acrílica de la noción de “artista”. La invalidación del

4 La propuesta me recordó el caso de Gino Germani, cuando contestaba cartas enviadas a la sección “Sueños” de la revista *Idilio*, que iban acompañadas de las reproducciones de los hoy famosos fotomontajes de Grete Stern. Germani y Enrique Butelman respondían a los relatos de los sueños de las lectoras –que no se reproducían, es decir, eran eliminados– bajo el seudónimo de Richard Rest. En ese enmascaramiento se encerraba el juicio de valor respecto de tales publicaciones con las que Germani no podía contaminar el lugar de científico e intelectual en el que quería participar o con el que quería ser identificado.

análisis crítico de su relación con los condicionamientos de género que envuelve el mundo del arte resulta de limitada proyección intelectual. Conduce a simplificaciones (el arte y el artista como objetos y sujetos que deben producir adhesión inmediata) que naturalizan el carácter normativo del canon. Volveré en el primer capítulo sobre esta simplificación para analizar cómo los lugares comunes y las ideas que naturalmente asumimos tienen un funcionamiento político.

La segunda invalidación recurrente repetía que se trataba de un tema del pasado, *demodé*, o bien, por el contrario, de un tema de moda. En ambos sentidos quedaba fuera de la condición *cutting edge* a la que aspira una exhibición que pretende inscribir un nuevo discurso o una nueva agenda. Como veremos, un conjunto de circunstancias históricas cambiaron el escenario en América Latina y en los Estados Unidos. Ese nuevo contexto permitió que en 2017 la exposición fuese considerada necesaria y avalada tanto por el impacto que produjeron sus obras como por los altos estándares de investigación que le habían dado forma.

Las objeciones que recibimos en los comienzos, expresadas con irritación o ironía, siempre resistentes al esfuerzo de revisar preconceptos, revelaban que el malestar portaba una carga traumática que era necesario investigar. Así, estos desacuerdos nos llevaron a persistir y a realizar el proyecto exactamente en el contexto de ideas que actuaron como punto de partida: una exhibición que analizase un conjunto representativo de artistas clasificadas como mujeres que entre los años sesenta y ochenta se ocuparon de la representación del cuerpo (sobre todo femenino). El inmenso archivo que configuramos abordando cada una de las escenas latinoamericanas presentaba recurrencias, simultaneidades y zonas de contacto que se inscribían históricamente.⁵ Pronto estu-

5 Sobre el comparativismo en artes visuales, véase María Amalia García, "Hacia una historia del arte regional. Reflexiones en torno al compara-

vimos en condiciones de plantear que, en su conjunto, tales representaciones producían un giro en los discursos sobre el cuerpo. En el lenguaje de la historia del arte, se trataba de un giro iconográfico radical desde el que se inauguraba una representación distinta del cuerpo, que no contaba con las formas, los matices, incluso las sustancias con que hasta entonces se había abordado la representación de los cuerpos femeninos. Tal fue la polémica hipótesis que propuse en el ensayo introductorio para el catálogo de *Radical Women*. El archivo no sólo desplegaba una iconografía diferente asociada al cuerpo, sino que revelaba también hasta qué punto estos cuerpos habían sido objeto de inscripciones históricas específicas, atravesadas, por ejemplo, por tecnologías del abuso, sometidos a la violencia y la tortura. Las imágenes funcionaban como un archivo simbólico del lugar del cuerpo durante las dictaduras latinoamericanas y de la violencia específica que los torturadores habían instrumentado hacia los cuerpos de las mujeres. Funcionaba también como un archivo de las investigaciones que estas artistas habían desarrollado sobre los estereotipos sociales, la sexualidad, el erotismo o lo doméstico, recurriendo, en muchos casos, al humor o a imágenes altamente confrontativas.

En el transcurso de los siete años que llevó la realización, fue cambiando el contexto de investigación de la exposición; nuestra propia tarea fue generando textos propios y de terceros que desdibujaron los límites instalados sobre un campo que hasta entonces era anatema indagar. De estar ausentes o proscriptas, las investigaciones y exposiciones con catálogos documentados sobre artistas específicas crecieron cada vez más desde 2010 hasta el presente. En ese sentido, la biblio-

tivismo para el estudio de procesos culturales en Sudamérica", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, octubre de 2016, pp. 11-42, disponible en <www.analesie.unam.mx> (consultado: 17/1/2018).

grafía que compilo en la sección final de este libro, agrupada por países, pretende documentar y mapear este recorrido.⁶

Junto con estas transformaciones del campo específico del arte, también cambió la situación política desde la que hoy se aborda el feminismo. La figura del feminicidio y la violencia hacia los cuerpos y la psique de las mujeres fue tomando un estado público y un grado de generalización sin precedentes. En la Argentina, ante los casos recurrentes de feminicidios, cuyo impacto se fue amplificando por acción de los medios de comunicación, se produjo una explosiva movilización.⁷ En 2015, comienza un gran movimiento de organizaciones de mujeres –entre ellas, el grupo #niunamenos (nombre basado en un poema de la mexicana Susana Chávez, inspirado en los asesinatos de Ciudad Juárez)–, punta de lanza de una iniciativa que pronto se regionalizó y se transcontinentalizó.⁸ El 15 de junio, 300 000 argentinos salieron a las calles; las manifestaciones se expandieron por la región en países como Chile y Uruguay. El 19 de octubre de 2016, miles de mujeres se sumaron a una huelga de una hora inspirada en el ejemplo de las feministas de Polonia, medida que se repitió el 25 de noviembre del mismo año. Ante el aumento de víctimas violadas, quemadas o empaladas hasta la muerte, arrojadas como basura en baldíos, y ante la falta de datos oficiales, las ONG desarrollaron algunas estadísticas: un homicidio cada treinta

6 Debido a las dificultades de circulación de libros y catálogos entre los países de la región, el listado es tentativo y seguramente incompleto.

7 Más allá de la capacidad que tienen los medios de banalizar o convertir en mercancía los acontecimientos que espectacularizan, su función, en el caso de los feminicidios, tuvo un papel político: permitió referirse en público a hechos que antes se mantenían ocultos. Queda aún por dirimir si el entrelazamiento entre difusión y movilización activarán políticas eficaces en la transformación de una violencia socialmente naturalizada e institucionalmente protegida.

8 Christine Legrand, "Les Argentines, fer de lance du féminisme sud-américain", *Le Monde*, 9/3/2017, disponible en <www.lemonde.fr> (consultado: 25/5/2017).

horas, 322 feminicidios en 2016 cometidos por hombres familiares de la víctima, cercanos, que en el 17% de los casos habían sido previamente denunciados. En un país como la Argentina, en el que en 2010 se aprobó la legislación sobre el matrimonio igualitario, la adopción por parte de parejas del mismo sexo o el cambio de sexo en la partida de nacimiento y en el documento nacional de identidad (en 2012), los proyectos de despenalización del aborto voluntario no lograron ser debatidos en el parlamento durante los treinta y cinco años de democracia. Incluso el art. 86 del Código Penal, que establece las condiciones del aborto no punible, encuentra dificultades de aplicación. El 8 de marzo de 2017 miles de argentinos ocuparon las calles una vez más con un reclamo urgente contra la violencia de género, hecho que culminó con la criminalización de la manifestación y el arresto de dieciséis mujeres. Se trató en verdad de una manifestación global, extendida a más de cincuenta países, que también sumó claras agendas políticas. En los Estados Unidos, el sábado 21 de enero de 2017 entre 3,2 y 4,7 millones de personas (según investigaciones de la Universidad de Denver) protestaron en distintas ciudades contra el presidente Donald Trump, en lo que fue la mayor manifestación en un solo día en la historia de ese país. La "marcha de las mujeres" exigió respeto a los migrantes, a los afroestadounidenses y rechazó el discurso misógino del nuevo presidente.⁹

Estamos, en un sentido, en un estado de guerra. Como sostiene la filósofa Silvia Federici en su libro *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*, el desarrollo del capitalismo comienza con la guerra contra las mujeres y esta no desapareció con el fin de la caza de brujas o con la abolición de la esclavitud. Por el contrario, se normalizó. Ella se refiere

9 Véase "Marcha de mujeres contra Trump, mayor protesta en la historia de los Estados Unidos", *El Universal*, 24/1/2017, disponible en <www.eluniversal.com.mx> (consultado: 25/5/2017).

a un estado de guerra que no ha sido oficialmente declarado, pero cuya existencia prueban los datos de un proceso de globalización del capital que precisa de la mujer como fuerza de trabajo; que legisla para excluirla de los recursos de abastecimiento provenientes del pequeño cultivo en pos del avance del control de las multinacionales sobre todos los territorios; que aumenta las formas de la violencia patriarcal a través de la guerra y la militarización, cuyo complemento es la violencia doméstica de quienes integran las fuerzas de choque, o las violaciones y asesinatos de mujeres registrados en los controles de frontera, o de las fuerzas de ocupación.¹⁰

El mundo del arte funciona como pantalla en la que estas violencias se replican bajo el formato de la exclusión, la desclasificación, los mecanismos de desautorización y de invisibilización. La violencia simbólica es una forma eficaz de eliminar las voces disidentes. Tanto ahora, como en la Edad Media, se sigue penalizando cualquier signo de desacato: pese a haber transformado sus dispositivos, la violencia o los mecanismos de desautorización funcionan eliminando o condicionando la existencia o la expresión de aquellos sujetos a los que las instituciones clasifican como mujeres. Las estadísticas lo demuestran.¹¹

10 Véase Silvia Federici, *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2010 (ed. orig. ingl., Autonomeida, 2004). Véase también su artículo "Undeclared War: Violence against Women", *Artforum*, 2017 (verano), pp. 282-288.

11 Los medios sociales dejan ver con frecuencia hasta qué punto perturba el hecho de que se haya instalado el tema de la violencia contra las mujeres (física, verbal, simbólica). Cuando comparto en Facebook información estadística sobre la exclusión de las mujeres en el campo del arte, recibo tres tipos de réplicas: recordar áreas en las que los varones son los excluidos (en el campo del arte, los números demuestran siempre lo contrario); desviar el planteo hacia el campo más amplio de la política o de la exclusión que, por ejemplo, ejercen los museos de Buenos Aires respecto de los artistas del resto del país; o, en los casos más notables, quejarse de que ya no puede decirse

Nos encontramos en un nuevo momento de expansión internacional del feminismo, que, en un sentido, retoma la agenda incumplida del feminismo de segunda ola a la vez que actúa contra las formas contemporáneas de la violencia. Respecto de su inscripción histórica en la primera y segunda ola, este se caracteriza por una rebelión y protesta generalizada contra la violencia cotidiana, que quema, corta, lacerada y discrimina cuerpos de mujeres; contra la violencia del lenguaje y del sistema de exclusión, que afecta el ámbito laboral en prácticamente todos los niveles; contra la legislación, que impide el aborto legal y seguro llevando a la muerte a aquellas sin recursos económicos para un aborto clandestino seguro. Es posible que la percepción de que la violencia creció en este tiempo provenga del hecho de que los medios difunden estadísticas y casos que antes ocultaban. En los últimos tres años, el tema logró instalarse en la agenda pública. Se habla de ello. Las manifestaciones masivas y la amplificación que realizan los medios dieron al problema una renovada legitimidad. Junto con esto, cabe destacar que este nuevo feminismo asume una agenda política amplia que visualiza y denuncia las desigualdades en general (de género, de raza, de clase) y que tiene como horizonte de inscripción la transformación completa de la sociedad. No busca el fin de la violencia hacia sujetos heteronormativos de clase media, sino hacia un conjunto de identidades que comparten la experiencia de la exclusión, ya sea de género (lesbianas, gays, bisexuales, travestis, transexuales, transgéneros, intersex), como de clase o de raza: pobres, indocumentados, migrantes, sin techo, indígenas, mestizos, negros.

nada sin ser catalogado por ello de sexista. El giro, para situarse en un campo discursivo común, pasa por la identificación, por posicionarse en el lugar del reclamo mismo. Como señala Silvia Federici, por la "habilidad de los hombres de hacer suya la lucha por la liberación de las mujeres" (S. Federici, *Calibán y la bruja*, ob. cit., p. 10).

Los capítulos de este libro se centran en casos que desarrollan muchas de las cuestiones presentadas en esta introducción. En el primero, “Arte, feminismo y políticas de representación”, investigo los problemas que plantea el estudio del feminismo artístico. Luego de esbozar brevemente –tanto en el arte como en la crítica y en la historiografía– su punto de partida histórico, analizo los lugares comunes que el mundo del arte instrumenta para obstaculizar la problematización acerca del espacio que ocupan las mujeres en exposiciones, colecciones o bibliografías. El capítulo incluye un análisis de estadísticas institucionales y testimonios de artistas internacionales, a fin de situar el debate también fuera de América Latina, para centrarse después en el estudio de las estadísticas y los testimonios locales. Una sección de este capítulo, dedicada al análisis historiográfico, traza un recorrido de los estudios de género en el arte argentino, sobre todo el contemporáneo. Se busca así contribuir a la historización de un proceso actualmente en expansión, que día a día se multiplica en libros, artículos y catálogos de exposiciones. Asimismo, se analizan los lugares comunes que operan en el campo del arte argentino. Por último, se establecen diferenciaciones históricas entre las nociones de “arte feminista” o “arte femenino” y aquellas posiciones que no se identifican con el feminismo, lo femenino, ni con la clasificación de “artista mujer”, incluida la posición estratégica y política de una historia del arte feminista. Estas distinciones permiten complejizar los instrumentos de análisis, pues evitan la simplificación que supone que toda obra realizada por una mujer es feminista. Por el contrario, se consideran, como punto de partida y de análisis, las inscripciones históricas específicas y las identificaciones que agenciaron cada una de las artistas.

En el segundo capítulo, “Artistas entre activismos”, analizo la relación entre feminismo y política de izquierda, a partir de las dificultosas relaciones que estas formaciones establecieron entre fines de los años sesenta y setenta. Más específicamente, me ocupo de la obra de Clemencia Lucena, artista colombiana,

y de la argentina María Luisa Bemberg, para trazar un paralelismo entre dos artistas y dos escenas de América Latina que no estuvieron en contacto. Desde esta perspectiva, se amplían los marcos de referencia, lo que permite pensar los paralelismos entre ámbitos que no estaban necesariamente vinculados, pero que eran atravesados por coyunturas comparables en términos de politización del campo cultural. El análisis parte sobre todo de las imágenes, de aquellos datos que ellas portan respecto de su historicidad, aprehensibles desde el análisis iconográfico. También se entretienen los datos situados, contextuales, que permiten trazar el horizonte de interlocución al que las obras aspiran (entre otros, las inscripciones políticas de las artistas y los usos que hicieron de sus propias obras). Este capítulo, más que ningún otro, provee de instrumentos para análisis comparativos.

Los dispositivos que organizan una obra pueden analizarse desde las operaciones que la articulan y, a la vez, a partir de las tramas biográficas que la obra pone en escena. En el tercer capítulo, “Retratos”, el abordaje del film *Taller* (1975) de Narcisa Hirsch revela el período específico del cine experimental en la Argentina entre los años sesenta y setenta; aspectos de su biografía al momento de su realización; la fricción que cruza su vida –como muchas otras vidas– tramada desde el exilio; la coexistencia entre el cine experimental, el cine político y las formaciones de la segunda ola del feminismo en el país. *Taller* se analiza como un retrato *in absentia*. Un retrato en el que, más importantes que la aparición de su rostro, son los mapas de experiencias personales y culturales que cruzan su biografía. Se entiende, por otra parte, como una obra clave que permite visibilizar un sistema de citas y *collage* que atraviesa toda su obra. Una obra que interroga cuestiones relativas a una identidad en tránsito, inscripta en la circularidad de referencias a un archivo de imágenes que yuxtapone fotografías y films. La tensión entre estos lenguajes y entre los tiempos que involucran es el modo en que sus películas activan preguntas estéticas, históricas y culturales.

El cuarto capítulo, "Feminismo en México", aborda la formación del feminismo artístico en este país a partir del mapa de exhibiciones trazado en torno a la celebración de la Primera Conferencia Mundial sobre la mujer, en 1975. El análisis del *workshop*, cuyas presentaciones se publicaron en la revista *Artes Visuales* (editada por Carla Stellweg desde el Museo de Arte Moderno de México), permite trazar un estado de situación acerca de cómo las intelectuales y las artistas involucradas en distintos campos de la cultura entendían la situación de las mujeres, en particular de las artistas. Se analizan también las obras y las acciones que, desde la segunda mitad de los setenta hasta el presente llevó adelante Mónica Mayer, en el contexto de una posición identificada con el feminismo artístico. El texto también se detiene en la caracterización de un arte femenino presente en la obra de Magali Lara, así como en las *performances* desde las que Mónica Mayer y Maris Bustamante desencializaron la maternidad apelando a recursos paródicos. El feminismo artístico en México es un caso excepcional en América Latina, tanto por su continuidad en el tiempo como por los recursos que instrumentaron en sus obras, acciones y *performances*. Se trata de una escena que quedó en un punto aislada de las condiciones que las artistas mujeres tuvieron que confrontar en el contexto de las dictaduras latinoamericanas.

"Archivo, *performance* y resistencia", quinto capítulo de este libro, se centra en *Sal-si-puedes*, una *performance*-instalación de la artista uruguaya Nelbia Romero en 1983, durante los años de la dictadura. La noción de "resistencia" cobra aquí particular relevancia para comprender el lugar que la pieza ocupa en el imaginario del medio artístico e intelectual montevideano. Es una obra que permite también considerar los procesos de actualización del archivo, en tanto está articulada con un episodio ocurrido en 1831, que llevó a la masacre y dispersión de los indios charrúas, y que fue interpretada como un anticipo de la represión de la dictadura cívico-militar en Uruguay (1973-1985). "Memoria", "archivo", "resistencia" son térmi-

nos fundamentales para su análisis. La obra pone en escena la tensión entre Estado nación y población indígena e introduce también la historia de Guyunusa, una mujer indígena que, tras la masacre de Salsipuedes, fue vendida para su exhibición pública en Francia.

El sexto y último capítulo, "Sentir pese a todo", aborda las fotos de la chilena Paz Errázuriz. Tanto aquellas que realizó en los primeros años de dictadura (1973-1990), a personas adormecidas en las calles de Santiago —una metáfora de la parálisis en que estaba sumida la población de un país bajo control dictatorial—, como aquellas otras que realizó sobre la vida en prostíbulos travestis. En este caso, cuentan la función mediadora y afectiva que tuvo la artista y los procesos de empatía que le permitieron identificarse y acercarse a quienes fotografiaba. Sus series sobre los retratos de su hijo, sobre la ceguera, o las fotos en el hospital neuropsiquiátrico, refieren a la necesidad de medir, a través del tiempo, la desmovilización a la que aspiró la dictadura, así como a la de crear contactos con el otro desprotegido, abandonado o castigado por la sociedad. El capítulo aborda la capacidad de sus fotografías de restablecer, pese a todo, en espacios olvidados y marginales, los afectos y su poder de identificación y de transformación.

Como cierre, quisiera detenerme en el terreno de intervención al que este libro aspira. Ante la pregunta sobre la relación entre género y distribución del poder en el campo cultural y, específicamente, en el artístico, artistas, historiadores, galeristas, críticos, periodistas pueden desmarcarse del problema, distanciarse, desinteresarse, descartarlo apelando a ciertos lugares comunes (como el chiste, la parodia, la reacción violenta, la descalificación política y social —desde la clase, desde la raza, desde otras políticas de los cuerpos— o la generalización). O también pueden colocarse en el lugar de los que sienten que un derecho les está siendo cercenado: conocer el amplio porcentaje de obras que por razones de género resultan invisibles y las razones por las que el sistema del arte no permite ver, exponer, vender o coleccionar obras

que mantiene fuera de su órbita. En otras palabras, pueden contribuir a un cambio que permita acceder a aquello que permanece invisibilizado. La respuesta de un historiador del arte radica en investigar, analizar e interpretar el repertorio de obras que nos han sido vedadas sin dejar de interrogar, a la vez, las circunstancias que llevaron a ese estado de cosas. Ante la naturalización y el lugar común, las opciones son la problematización y la investigación. Con este libro deseo contribuir a esta transformación.

La Maison du Bonheur, Alfortville, París, junio de 2017 -

Buenos Aires, enero de 2018

1. Arte, feminismo y políticas de representación

El inicio de una historiografía del arte feminista puede situarse en 1971, cuando Linda Nochlin escribe su emblemático artículo "Why Have There Been No Great Women Artists?" (¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?).¹ En la actualidad, la explicación de Nochlin, basada especialmente en la endeble educación artística recibida por las artistas –algo que dificultaría que fuesen capaces de realizar "grandes" obras–, ha perdido su fuerza argumental. Las mujeres no sólo reciben la misma educación que los varones, sino que representan más de la mitad del alumnado en las escuelas de arte. Sin embargo, las desigualdades persisten. En 1982 Griselda Pollock señalaba que la utopía sexual neutral fortalece la definición del varón como norma de la humanidad y hace de la mujer *el otro* en desventaja cuya libertad reside en convertirse en hombre.² Su propuesta apunta a estudiar en sus discontinuidades y especificidades la historia del arte realizado por artistas mujeres, y para eso apartarse de los criterios patriarcales que han normado la idea de calidad en el arte. Este capítulo trata sobre las cifras que demuestran las desigualdades y los argumentos que las sostienen en el campo del arte. Como el resto del libro, sigue el camino señala-

1 Salíó en *ARTnews*, 69, enero de 1971.

2 Griselda Pollock, "Vision, Voice and Power: Feminist Art Histories and Marxism", *Block*, 6, 1982.

Ahora es ella, una artista mujer, quien convierte su cuerpo en agente de la acción. Una acción cuyo registro, como parte del plan de intervención de la obra, va a hacer desaparecer. Grobet vuelve visible el archivo de una acción que el tiempo de contemplación convierte, nuevamente, en *performance*. Una imagen que desaparece, una presencia –la de ella, y también la de la mujer en la plástica mexicana– existente, pero sin estatuto artístico. En este sentido, cabe aquí recordar que Fernando Gamboa había señalado, en la presentación del catálogo del Museo de Arte Moderno, que la participación de las mujeres en la plástica mexicana era reciente: en las “bellas artes”, ellas se habían expresado en el campo de las “artes menores”, como la cerámica, el tejido y el bordado. Para él, ese “desarrollo tardío de la sensibilidad” había determinado sus limitaciones.¹¹

Grobet reproducía el gesto de un artista de vanguardia, pero lo sumergía en la evanescencia. Esta acción representaba el borramiento de un paso central en la historia técnica de la fotografía, la posibilidad de fijar la imagen y hacerla trascender en el tiempo. Con este recurso Grobet actuaba, desde un proceso técnico, la pregunta sobre el lugar de representación de un cuerpo que en ese momento emergía como problema. El segundo registro que hoy forma parte del archivo de la artista (la fotografía de la fotografía que desaparece) nos permite reconstruir la forma en que esta imagen intervenía, articulando la trama sensible de un debate sobre lo que todavía era difuso: las intervenciones de las mujeres en el campo de las imágenes artísticas y su simultánea exploración de un repertorio y de un espacio de legitimación. La imagen reponía en clave visual el campo de posiciones inestables que también habían desarrollado las participantes del simposio del Museo de Arte Moderno.

11 A. Barbosa, ob. cit., p. 33.

Simultaneidades en el salón *Nuevas Tendencias*

Es probable que Magali Lara haya encontrado en el compendio de temas y recursos formales sintetizados por Lippard el punto de partida de su serie *Ventanas*. En 1978, el efecto de la publicación del número de *Artes Visuales*, sumado a la información que sobre el tema se difundía a través del activismo feminista, movilizó nuevas formas de conciencia. Los temas y los lenguajes se tornaron visibles en el *Salón 77/78: Nuevas Tendencias*, realizado en el Museo de Arte Moderno.

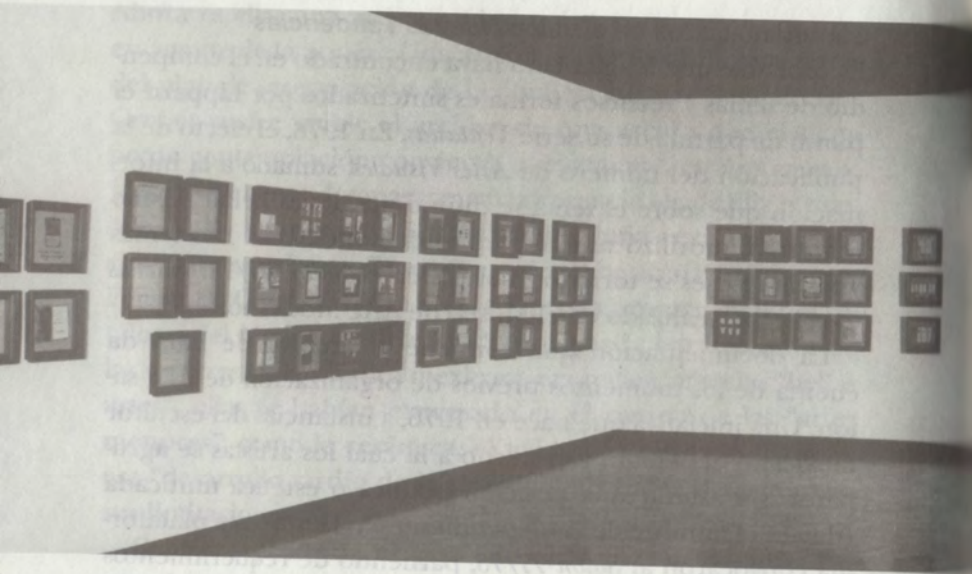
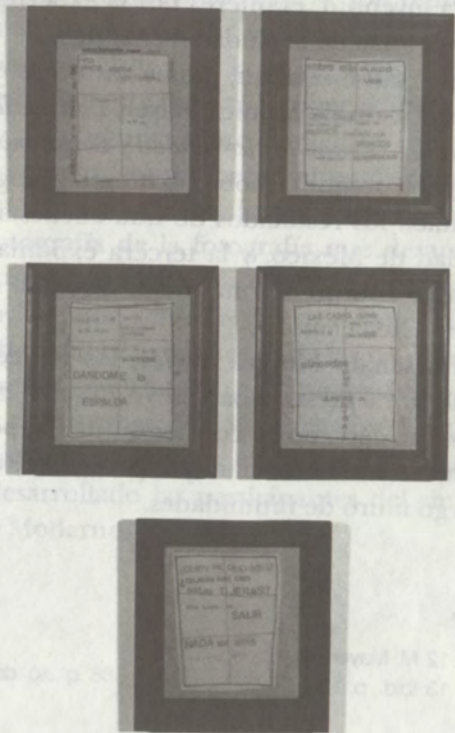
La documentación que contiene el archivo de Lara da cuenta de los momentos previos de organización de este salón. Una iniciativa que nace en 1976, a instancias del escultor mexicano Sebastián, y en torno a la cual los artistas se agruparon sin asumir una posición política o estética unificada (de ahí el nombre de “independientes”). Desde esta plataforma convocaron al *Salón 77/78*, partiendo de requerimientos como la juventud, el interés por la experimentación del lenguaje y el tema de la ciudad de México.

En este salón estaban, juntas, las obras de Lara, *Ventanas*, una instalación de Mónica Mayer, *El tendadero*, y los videos de Pola Weiss, *Ciudad-Mujer-Ciudad* y *Somos mujeres*.¹² La primera desplegaba preguntas sobre lo íntimo y biográfico; la segunda presentaba los resultados de una encuesta a las mujeres de la ciudad de México, y la tercera exponía en forma cruda, directa, el cuerpo de una mujer desnuda imbricado con las imágenes de la ciudad.

Como señaló Mónica Mayer, los marcos y el orden con los que Lara presentaba sus 78 dibujos en el salón *Nuevas Tendencias*, cercanos y cubriendo una superficie que se desplegaba en altura, hacían que parecieran un edificio (4.3).¹³ Un largo muro de intimidades.

12 M. Mayer, ob. cit., pp. 17-18.

13 *Ibid.*, p. 18.

4.3 Magali Lara, *Ventanas*, 1978

En *Ventanas*, Lara recurría al dibujo, al *collage*, a textos y a transparencias para abordar una tarea de investigación biográfica, íntima, afectiva. Si bien ella sostenía que no era feminista, ya desde 1977 investigaba cómo introducir temas y perspectivas femeninas en el arte. Aunque los comentarios de la prensa no permiten constatar con claridad el rechazo, Lara sostiene que la exposición *Tijeras*, que presentó en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de Ciudad de México durante

1977, provocó reacciones adversas (algunas personas odiaron la exhibición, otras destruyeron su nombre, hubo amigos que no le hablaron por un tiempo).¹⁴ Aun así, la universidad incorporó algunas piezas a su colección.

En el texto del catálogo, Juana Gutiérrez explicaba qué era una tijera y recorría el significado de verbos asociados a las acciones que podían realizarse con ella (tijereteada, tijeretear, tijereteo). La describía como un objeto ligado al costurero, a la cocina, que, puesto en movimiento sobre el papel, se convertía en un "arma blanca" de sensualidad humorística. El rechazo provenía, al parecer, de la violencia inherente al tema (4.4). Un objeto banal, vinculado al mundo femenino, cobraba protagonismo. Este trabajo sobre objetos domésticos jerarquizados guardaba relación con el programa de formulación de un arte feminista de California.¹⁵ Se trataba de elaborar una iconografía de objetos cotidianos que Lara utilizaba

14 Magali Lara relató las formas del rechazo a la exposición en la presentación que hizo en el Seminario Permanente del Center for Latin American Visual Studies, en la Universidad de Texas, el 24 de septiembre de 2010.

15 Se trata de un programa de arte feminista que fue desarrollado en distintas instituciones educativas de California. Estuvo integrado por el Fresno Feminist Art Program, desarrollado por Judy Chicago, lanzado en el otoño de 1970 en el Fresno State College (actual Universidad Estatal de California en Fresno), el primer programa feminista de los Estados Unidos. Estudiantes como Suzanne Lacy, Vanalyne Green, Faith Wilding y Nancy Youdelman formaron parte del grupo de las quince estudiantes que siguieron el programa. Juntas rentaron un estudio fuera del campus, en 1275 Maple Avenue, en el centro de Fresno. Allí colaboraron en la realización de obras, participaron de grupos de lectura y discutieron grupalmente sobre sus experiencias, todo lo cual influyó en sus obras. En 1971, Judy Chicago y Miriam Schapiro restablecieron el Feminist Art Program (FAP) en el California Institute of the Arts (CalArts). Chicago sentía que debía reeducarse como historiadora del arte, ya que había sido formada exclusivamente por hombres, que determinaron en ella una perspectiva artística masculina. La experiencia del estudio que habían rentado en Fresno



4.4 Magali Lara, invitación a la exposición *Tijeras*, Escuela Nacional de Artes Plásticas, 1977

servió de modelo para otras iniciativas, como la *Womanhouse* (30 de enero-28 de febrero de 1972), realizada en 533 N. Mariposa Ave, una casa victoriana de diecisiete habitaciones, en una zona de Hollywood, que arrendaron por tres meses y que luego sería demolida. Allí montaron una exposición feminista colaborativa, primer proyecto producido por el CalArts, cuyo contenido estuvo elaborado a partir de técnicas de concienciación. Una vez que Chicago se fue al CalArts, la clase de Fresno fue continuada por Rita Yokoi (1971-1973) y por Joyce Aiken, desde 1973 hasta su retiro en 1992. En 1973, Judy Chicago, Arlene Raven y Sheila Levrant de Bretteville crearon el Feminist Studio Workshop (FSW), un programa feminista de dos años de duración, en Los Ángeles. El Woman's Building fue el primer centro independiente de exhibición del arte y la cultura de las mujeres, el cual estuvo abierto hasta 1991. Para el FSW, el arte no debía separarse del movimiento de las mujeres. El edificio comprendía distintos espacios: tres galerías, Womanspace Gallery, Gallery 707 y Grandview. En 1975 se trasladaron a otro edificio, en el centro de la ciudad. Realizaban sesiones de concienciación y *performances* sobre la violencia contra las mujeres. El programa de formación se cerró en 1981, pero la actividad del Woman's Building continuó. Crearon los premios Vesta y encararon una historia oral de la organización. En este programa realizó su maestría la artista mexicana Mónica Mayer. Sobre los programas de arte feminista en los Estados Unidos, véase Norma

como punto de partida para una investigación autobiográfica en la que intercalaba textos ambiguos. En un sentido, tijeras y ventanas podrían pensarse como objetos transicionales, como espacios o áreas intermedias entre ella y la realidad o el mundo externo, entre lo subjetivo y lo objetivo.¹⁶ El espacio que determinaban los marcos de la serie *Ventanas* le servía para superponer imágenes que utilizaban papeles transparentes, repeticiones de estructuras ortogonales, materia pictórica, textos (de poesías, de conversaciones, de su propia escritura poética) y fotografías. Magali Lara no se identificaba con el feminismo porque, sostenía, más que establecer una agenda, quería plantear opciones o posiciones en torno a lo femenino.

Cuando Pola Weiss¹⁷ expuso sus dos videos en el mismo salón, ya había presentado su controversial trabajo de titulación para obtener la licenciatura en Ciencias de la Comunicación, en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, con una tesis en formato de video.¹⁸ También había realizado una incursión en la televisión estatal. Esta comenzaba con la imagen cercana de una flor en el agua. Cuando la cámara se alejaba, la toma completa revelaba que el remolino que atrapaba a la flor era de un excusado. Era un programa sobre el movimiento estudiantil de 1968 y tenía como invitado a Carlos Monsiváis. La irónica alegoría política de Weiss no parecía la

Broude, Mary D. Garrand y Judith K. Brodsky (eds.), *The Power of Feminist Art. The American Movement of the 70s, History and Impact*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1994.

¹⁶ Donald Woods Winnicott, *Playing and Reality*, Londres, Tavistock, 1971.

¹⁷ Sobre la obra de Pola Weiss, véase el ensayo de Rita Eder, "El cuerpo y el espejo: ansiedades en la autopresentación", en Gabriela Rangel (ed.), *Blind spots, puntos ciegos. Cine, feminism y performance*, VIII Simposio Internacional de Teoría sobre Arte Contemporáneo, México, Sitac, Patronato de Arte Contemporáneo, 2011, pp. 52-64.

¹⁸ Agradezco a Edna Torres, especialista en la obra de Weiss, por haberme facilitado videos, documentos y una entrevista que sirvieron para la escritura de este capítulo.

más apropiada para la seriedad del tema. Fue esta su única incursión en la televisión estatal.¹⁹

Su interés por la cámara y la edición había comenzado en 1971, cuando tomó un curso en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), y continuó en 1974, cuando viajó a Europa en el marco de una investigación sobre la televisión artística en la BBC de Londres, la VPRO de Holanda, la Ofrateme de París y la RAI de Italia. En 1976 entró en contacto con el videoarte en Nueva York, a partir de unos videos de Nam June Paik. Al año siguiente se autodenominó "teleartista" y creó su compañía ArTV, con la que presentó su idea del arte en televisión.

En el salón *Nuevas Tendencias* había dos videos de Weiss, ambos centrados en la relación entre la mujer y la ciudad. La voz en *off*es de Pola, quien recita textos suyos sobre la relación entre la mujer, el agua y el ruido de la ciudad. *Somos mujeres*²⁰ (4.5) se inscribe en un registro social. La cámara se desplaza veloz entre los edificios modernos —como la Torre Latinoamericana— y las mujeres que, en las escaleras de los edificios de la ciudad, mendigan con sus hijos en brazos. El mensaje social se confirma con los llantos de mujeres y niños que se mezclan con la banda de sonido. El problema de la mujer es, ante todo, de clase y de raza. Son pobres e indígenas. El film enfatiza esto cuando sobreimprime las voces y los llantos de imágenes captadas en un lenguaje documental. *Ciudad-Mujer-Ciudad* (4.6), por su parte, tiene un registro distinto. Pop y psicodelia, desnudo y danza contemporánea: las imágenes remiten a la mujer joven y de clase media, que expone su cuerpo desnudo fundiéndose con las imágenes de la ciudad (el tránsito, las autopistas, el

¹⁹ Jorge Carrasco (2000), "Pola Weiss: La videoasta olvidada", *Etcétera. Política y cultura en línea*, 15/9/2015.

²⁰ *Somos mujeres* (1978) es una realización de Pola Weiss, con música de Carlos Guerrero, asistencia de Magda Hernández y producción de ArTV. Dura unos seis minutos.



4.5 Pola Weiss, *Somos mujeres*, 1978



4.6 Pola Weiss, *Ciudad-Mujer-Ciudad*, 1978

Palacio de Bellas Artes) mediante técnicas de posproducción, como los efectos de Chorma Key, la solarización, la edición y el montaje.²¹ La música original es de su hermana Kitzia Weiss.

Pola experimenta con una propuesta audiovisual que introduce elementos anticipados de lo que hoy conocemos como "video danza". No opta por una estética que indaga desde lenguajes femeninos, se vale de las formas más avanzadas para expresarse en un medio técnico nuevo. Explora las posibilidades del video como lenguaje autónomo.

Según Jorge Carrasco, el video fue censurado en la televisión comercial por el desnudo. Un cuerpo transgresor que no era construido desde la opacidad que podrían haberle brindado ángulos sugerentes o juegos de claroscuro. Un cuerpo frontal, con la marca del bikini, exponiendo sus pechos y el pubis, que estremecía con un movimiento culturalmente mediado por la danza contemporánea o la expresión corporal. Esta forma rompía con los patrones rígidos y disciplinados de la danza clásica; proporcionaba un espacio y códigos accesibles desde los cuales el cuerpo podía liberarse. En muchas *performances* de los setenta las artistas se desplazan en mallas de danza, pero no con zapatillas de punta, sino descalzas.²² Los movimientos de la modelo de Weiss²³ son ondulantes, repetidos y se produ-

21 Agradezco a Sebastián Vidal su colaboración en el análisis de los elementos innovadores de esta obra.

22 Pienso en Faith Wilding y Janice Lester en la *performance* *Cock and Cunt*, escrita por Judy Chicago, sobre los roles masculino y femenino, que fue registrada en el film *Womanhouse*, o en la que realiza la uruguaya Nelbia Romero en la obra *Sal-si-puedes*, de 1983.

23 Jorge Carrasco cita el testimonio de Salvador Huelgas, su ingeniero de cabecera en el Taller Experimental de Video de la FCPYS, de la UNAM, cuando recuerda las alternativas que rodearon al rodaje: "Pola tenía que conseguir una modelo que aceptara desnudarse, lo que no era muy fácil en la época. Alguien le dio el teléfono de una famosa modelo. Pola se equivocó al marcarlo y le contestó Vivian, que, aunque no era famosa, sí era una aspirante a modelo capaz de todo" (J. Carrasco, ob. cit.).

cen al ritmo de la percusión que introduce un elemento de liberación primitivo. El texto (la voz de Pola, su propio texto) remite a la falta de agua y a una relación tensa con la ciudad. En su conjunto, da cuenta de una búsqueda existencial general, no de una agenda feminista política como la que, hasta cierto punto, podía reconocerse en *Somos mujeres*. El cuerpo aquí quiebra la mediación que hasta el siglo XIX proporcionaban los temas clásicos y se desnuda en un formato contemporáneo. Weiss comprimía datos para abordar la reformulación del cuerpo de una mujer contemporánea desde el ritmo de las impresiones visuales que le proporcionaba la ciudad. Su propósito era movilizar al espectador. En una entrevista en el diario *Unomásuno* afirmaba que el video le permitía activar, en forma conjunta, música, formas, danza y movimiento: "Es como una síntesis en la que la idea que en cine se transmitiría en dos horas, aquí se logra en diez minutos".²⁴

La obra que Mónica Mayer presentó en *Nuevas Tendencias, El tendedero* (4.7), abordaba la relación entre la mujer y la ciudad desde materiales sociológicos. Replicando la estructura de líneas para colgar ropa, es decir, un tendedero, asociado a las tareas de limpieza doméstica, presentaba los resultados de una encuesta que, en forma de oración a completar, había dirigido a las mujeres de la ciudad de México: "Como mujer, lo que más detesto de la ciudad es...". El tendedero estaba pintado de rosa. En él colgaban los papeles, también rosados, con las respuestas recolectadas entre ochocientas mujeres de distintas edades, profesiones y clases sociales, a las que Mayer había invitado. La mayoría se refería a la violencia sexual en las calles.

24 Sobre la obra de Pola Weiss pueden consultarse los textos de Edna Torres, Aline Hernández y Benjamin Murphy, en el catálogo de la exposición *Pola Weiss. La TV te VE*, realizada en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo de la UNAM, entre septiembre de 2014 y enero de 2015 (J. Carrasco, ob. cit.).



4.7 Mónica Mayer, *El tendadero*, 1978

Mayer investigaba las formas de exponer un archivo desde dispositivos formales cargados de significados y lo abría a la participación del público en la sala, que agregaba nuevos comentarios, actuando la información de la investigación sociológica que recogía allí. La objetividad del dato recabado se friccionaba con el formato doméstico del dispositivo en el que se exponía. Mayer podría haber presentado los resultados de su encuesta en un formato gráfico, pero elegía hacerlo desde la poética del orden doméstico. El objeto cotidiano se transformaba en soporte de un mensaje colectivo de protesta y liberador. Lo doméstico giraba hacia lo político.

Estas tres obras introducían respuestas alternativas a las cuestiones que se habían abordado en el cuestionario de Stollweg. Sobre todo a la que planteaba si el arte de mujeres tenía marcas

específicas. En un sector de la sala, las obras triangulaban distintos modos de abordar el lugar de la mujer, que había emergido como problema en los años precedentes.²⁵ Pola Weiss exponía un cuerpo desnudo no idealizado, que se sacudía al ritmo de la percusión con la tumultuosa ciudad de fondo; ciudad que también servía de marco a las madres indígenas, pobres, que mendigaban con sus hijos en las calles. Magali Lara intervenía como mujer de clase media, con una mirada psicoanalítica, que interrogaba desde claves biográficas y subjetivas su condición de mujer artista. Mónica Mayer articulaba la relación entre las mujeres y la ciudad desde una perspectiva social, activada por distintas voces. Todas estas obras se presentaron juntas en un espacio de alta visibilidad. Sin embargo, no fueron percibidas como formulaciones articuladas en torno a un tema que había convocado tantas reuniones y voces dos años antes, y que había sido recogida en una publicación especial.

El contacto con Los Ángeles

La publicación del número de *Artes Visuales* tuvo consecuencias adicionales. Allí, Mónica Mayer pudo leer la entrevista a Judy Chicago, conocer sobre la existencia del programa de formación feminista en Los Ángeles, ponerse en contacto con la artista, participar en un *workshop* de dos semanas y decidir que quería hacer el programa del Woman's Building en el Feminist Studio Workshop. Durante los dos años que siguieron, al mismo tiempo que reunía el dinero para estudiar, se integraba al Movimiento Feminista Mexicano, incluido en la Coalición de Mujeres Feministas, constituida en 1976, a la que pronto se sumarían otros grupos.²⁶ Mayer discutía en

25 Mayer recuerda que, frente a su instalación, estaban las obras de Pola Weiss y Magali Lara (entrevista con la artista, ciudad de México, 24 de enero de 2012).

26 En el feminismo mexicano que se articula en esos años había dos grupos principales. La Coalición de Mujeres Feministas, integrada por seis grupos diferentes que, si bien tenían agendas políticas

reuniones que describe como recias, radicales, maratónicas e inmersas en el humo impenetrable del cigarrillo.²⁷ Los temas que centralmente se debatían eran la violación y el aborto. También manifestaba en las calles: lo hacía junto a su madre, que había decidido acompañarla, sumándose ella también a la militancia, consciente de que las fuerzas represivas que en 1968 habían terminado con la vida de los jóvenes en la plaza de Tlatelolco podían volver a actuar.

La política, sin embargo, no ocupó un lugar excluyente en su agenda. Ella quería fundir el feminismo político con el artístico. Quería hacer un arte feminista.²⁸ Las claves provenían de lo que había vivido en México y de lo que aprendería durante su formación en el Feminist Studio Workshop de Los Ángeles. Allí se utilizaba la metodología del grupo pequeño, basado en el diálogo sobre los temas recurrentes en el feminismo, relativos a la relación con el dinero, el amor, el cuerpo y la sexualidad. Lo personal se expandía

diferenciadas, compartían la legalización del aborto y la oposición a la violencia contra las mujeres. Y, por otra parte, el Frente Nacional de la Liberación y Derechos de la Mujer, organización nacional de feministas. También había grupos de cine, a los que Mayer se unió, como el Colectivo Cine Mujer de Rosa Martha Fernández, con quien participó en la película sobre la violación, *Rompiendo el silencio*. Aquí también participaba Ana Victoria Jiménez (M. Mayer, ob. cit., pp. 21-22).

27 Ibid., p. 23.

28 Mayer propone las siguientes diferencias: "arte sobre mujeres" es aquel cuya temática se refiere a las mujeres, ya sea hecho por ellas o por los hombres; "arte femenino" es el que se asocia a ciertas categorías estéticas tradicionalmente atribuidas a la mujer, como lo frágil y lo delicado (aunque reconoce que estas características también pueden encontrarse en un arte realizado por un hombre); "arte feminista", como aquel en que las artistas se asumen como feministas y defienden esta posición tanto en términos ideológicos como artísticos; y "arte de género", realizado por artistas influenciadas por los planteos del feminismo, aunque no se asuman como feministas o incluso rechacen el término (M. Mayer, ob. cit., p. 24).

en las experiencias de las integrantes del grupo y de la sociedad. También se estudiaban a las artistas del pasado, y se trabajaba en función de la construcción de una historia del arte alternativa, que diese cuenta del trabajo de esas mujeres artistas. Se utilizaban materiales heterogéneos y, con frecuencia, se recurría a la *performance* —que podía acaecer en un restaurante (The Waitresses) o en lavanderías—, se presentaban obras sobre el incesto y sobre el lesbianismo. Estas actividades se mezclaban con clases sobre marxismo y arte político.

En 1980 Mayer obtuvo una maestría en el Goddard College (Vermont, Estados Unidos), con una tesis sobre su experiencia en Los Ángeles titulada *Feminist Art. An Effective Political Tool*. El proyecto final se materializó en una exposición o, más exactamente, en una experiencia transnacional, que consistió en llevar a México a tres artistas vinculadas al Woman's Building (Jo Goodwin, Denise Yarfits y Florence Rosen) para dar conferencias y participar en un taller conjunto con mujeres de Guernavaca y Oaxaca. La experiencia se llamó *Traducciones: un diálogo internacional de mujeres artistas*. En México, participaron en la organización Lilia L. de Mayer (madre de Mónica), Ana Victoria Jiménez, Yan Castro, Mónica Kubli, Ester Zavala, Marcela Olabarrieta, Yolanda Andrade, Ana Cristina Zubillaga y Magali Lara (4.8).

En el informe conservado en el archivo de Mayer se expresan distintos propósitos: tanto el de conocer a las artistas feministas de México, como el de desarrollar una comunidad transfronteriza basada en nuevas amistades. Desde los Estados Unidos, llevaron libros, pósters y *slides* para presentar y compartir en México durante un *workshop* de dos días, que incluyó cinco presentaciones audiovisuales. Partieron el 10 de diciembre de 1979 de Los Ángeles, primero rumbo a la ciudad de México. La madre de Mónica, en representación del Movimiento Nacional de Mujeres, las esperaba en el aeropuerto. Las recibieron con un desayuno mexicano y compartieron los presentes que traían desde los Estados Unidos. Las

cenas comenzaban a las ocho de la noche y terminaban a la una de la madrugada.

Al día siguiente de su llegada, fueron a ver a la Virgen de Guadalupe, donde había alrededor de un millón de personas, danzas precolombinas, carteles contra el aborto, comida mexicana, colores y trajes. Caminaron por las calles de la ciudad para sentir la riqueza de la cultura mexicana. Visitaron el barrio proletario de una artista de México, a fin de entender por qué la lucha de clases permeaba allí tan intensamente el movimiento feminista. Esta condición política hacía difícil el diálogo con las mujeres mexicanas, para las que las norteamericanas eran, en principio, parte del imperialismo. También fueron a ver la obra de teatro de Nancy Cárdenas, probablemente la primera sobre lesbianismo presentada en México.

La primera presentación con *slides* la hicieron en el Museo Carrillo Gil y fue sobre la historia de las mujeres en el arte desde el siglo XII. Estuvo, en gran parte, a cargo de Jo Goodwin. En todas estas intervenciones, Mayer traducía en forma simultánea. Allí establecieron contacto con Alaide



4.8 *Translations: An International Dialogue of Women Artists*, 1979. Encuentro en la casa de la madre de Mónica Mayer, México DF

Foppa, feminista de Guatemala e historiadora del arte, que les pidió material para su programa de radio. Esa noche, cenando tacos, conocieron a Magali Lara. El viernes visitaron la casa de Frida Kahlo. En la noche, hicieron la segunda presentación con *slides* sobre mujeres artistas contemporáneas. Llegaron tarde porque había una manifestación de campesinos cortando el tránsito. Hablaron frente a treinta personas.

El sábado partieron para Cuernavaca, donde organizaron un *workshop* titulado *Feminismo, Mujer y Arte*, en el que participaron entre treinta y setenta mujeres. Aquí se alternaron las presentaciones de *slides* con *performances* sobre la sexualidad y el abuso de autoridad. Algunas mujeres expresaron su desacuerdo político con estas actividades experimentales, pero, en términos generales, los *workshops* transcurrieron en un clima de investigación, participación y conflictos, y finalizaron con música, comida y con la presentación de obras de algunas de las artistas mexicanas que participaban (como Ana Victoria Jiménez). El evento unió a mujeres con distintos *backgrounds*, y compartieron jornadas, discutieron y aprendieron (4.9).

Los resultados del encuentro se presentaron en marzo del año siguiente, en el Woman's Building, con una exposición de documentación sobre el evento. La muestra incluyó imágenes y un texto sobre el intercambio entre ambos países, que se publicó como libro anillado, editado por Mónica Mayer.²⁹ La publicación se presentaba como el guion de un audiovisual, que reunía imágenes de diosas de la tradición prehispánica y de la cultura mexicana en general (fiestas, religiosidad), información sobre la situación del feminismo en México y su intersección con la política, sobre los roles de la mujer en la sociedad mexicana, sobre el significado de la fiesta de 15 años para las jóvenes mexicanas, sobre la relación de la mujer con el mercado de trabajo y con la educación, y un relato acerca

29 Mónica Mayer, Jo Goodwin y Denise Yarfitz, *Translations. An International Dialogue of Women Artists*, Los Ángeles, 1980.



4.9 *Translations: An International Dialogue of Women Artists*, 1979. Workshop en Cuernavaca

de cómo había sido la dinámica de los encuentros en la ciudad de México y en Cuernavaca. Las imágenes eran fotografías fotocopiadas, en color, plastificadas, que se exponían en una repisa, con textos en inglés y en español (4.10).

Describo esta experiencia en detalle para volver tangible su textura y su complejidad. Implica la coordinación de un viaje de intercambio e investigación que requirió planificación y recursos. Involucró experiencias feministas de intercambio entre formaciones de distintos países, que entraban en diálogo y en confrontación. El intercambio puso en claro que, en México, se utilizaba un lenguaje más político y sociológico que en California. Al mismo tiempo, se creó un escenario transnacional de intercambios creativos entre mujeres, que constituyó una comunidad transitoria. Durante esos días, no sólo compartieron las actividades informativas relativas a la historia del arte, sino además la comida, y se internaron en mercados, en ruinas, y en fiestas.

En tanto esta experiencia involucró un aprendizaje cultural vivido en convivencia, este diálogo podría compararse con



4.10 *Translations: An International Dialogue of Women Artists*, 1980. Exhibición en el Woman's Building, Los Ángeles

los *workshops* contemporáneos. También anticipa los programas de micropolíticas del diálogo, de las comunidades organizadas alrededor de un objetivo común, que rompen con sus ámbitos de pertenencia para sumergirse en un tiempo de experiencias comunes, que transformó sus percepciones y preconcepciones y amplió sus conocimientos mediante la convivencia con los otros.

Archivo fotográfico del trabajo doméstico

Una de las organizadoras del encuentro fue Ana Victoria Jiménez. Ella no provenía del campo del arte, sino de la edi-

ción y la militancia en el feminismo. Desde 1964, Jiménez comenzó a organizar un archivo sobre feminismo en México, que actualmente reúne más de tres mil fotografías análogas y más de quinientos documentos.³⁰ En los años setenta, tomó un curso de fotografía y empezó a desarrollar una obra fotográfica feminista.

Su primer ensayo fotográfico fue en los setenta, y lo publicó con un texto suyo en 1985,³¹ sobre una mujer anciana que trepa a un árbol y habla de su juventud, de la ilusión de casarse, y de sus sueños. Su marido la golpea y ella enloquece. Sus hijos son apartados de ella. El texto da cuenta de la influencia de la religión en la vida de una mujer de un pequeño poblado de México. Entre 1978 y 1980, Jiménez desarrolla un extenso ensayo fotográfico sobre el trabajo doméstico. Las tomas se centran en las manos mientras estas realizan distintas tareas —la limpieza del baño y la cocina, el lavado de la vajilla y de la ropa, el cuidado de las plantas o la escritura— (4.11). La serie construye una iconografía en la que las manos, en su relación con los objetos, narran la actividad doméstica, se aproximan a su detalle, a su textura, buscando dejar un testimonio de la corporalidad que involucran. La cercanía a los objetos es perturbadora; estos adquieren un carácter escultórico. Se trata de fotografías que se aproximan a una pedagogía del trabajo doméstico. Registran la corporalidad de la acción y la grandilocuencia que alcanzan los objetos más comunes, menos jerárquicos, cuando las manos los ponen en movimiento. La serie construye un pequeño teatro, un escenario. Son fotografías en las que no se impone el tiempo de la historia, que parecen carecer de pasado. Remiten a acciones, a tareas, no están destinadas a recordar un hecho épico ni a retratar per-

30 El archivo se encuentra en la Biblioteca Francisco Xavier Clavigero, de la Universidad Iberoamericana.

31 Ana Victoria Jiménez, *Columpio sobre el precipicio*, narración fotográfica, México, Litografía Figueroa, 1985.



4.11 Ana Victoria Jiménez, de la serie *Cuaderno de Tareas*, 1978-1981

sonas, sino a registrar, a la manera de un catálogo, el repertorio de objetos de la tarea doméstica.

La serie puede entenderse también como un comentario irónico ordenado en capítulos que parodian los manuales que se escribían para la educación de las mujeres. Libros que contaban con capítulos enteros dedicados, por ejemplo, a enseñar cómo escoger las ollas o los vegetales.³² Estos manuales funcionaban, en un sentido, como catálogos de higiene doméstica. Observadas en detalle, las series de Jiménez nos aproximan, con frontalidad, al momento de cada una de las acciones que se desarrollan en las tomas fotográficas. Parecen proponerse como ilustraciones de los capítulos de esos libros.

En su conjunto, todas estas obras complejizaron el discurso feminista en México, desde su irrupción, señalada por el seminario que compiló *Artes Visuales*, hasta el desarrollo de lenguajes y estrategias de intervención que no tuvieron equi-

32 Un ejemplo es el manual escrito por la bisabuela de la fotógrafa mexicana Graciela Iturbide, Sra. Da. Soledad del Moral Vda. de Iturbide, *Haciendo hogar. Manojos de sugerencias, recetas, experiencias y pequeñas instrucciones*, Morelia, Michoacán, 1937; reeditado en 2011.

valente en América Latina. No porque las formaciones del feminismo artístico no se hubiesen articulado en otros lugares, sino porque, como vimos, tuvieron que confrontar dos escenarios que las interrumpieron: el de la militancia política y el de la abrupta clausura que planteaban los golpes de Estado. Así sucedió, por ejemplo, con los grupos feministas que se organizaron en Buenos Aires, que sólo volverán a emerger en los años ochenta.

Deconstrucciones del cuerpo

Cuando recorremos las exposiciones internacionales sobre la obra de artistas mujeres de los años setenta y ochenta, el protagonismo del cuerpo es recurrente. La necesidad de subvertir parámetros patriarcales en su representación llevó a investigarlo, a diseccionarlo, a penetrar en su sustancia, en todas sus zonas, orificios y fluidos. Las formas recurrentes que Judy Chicago o Lucy Lippard identificaban como propias de una sensibilidad femenina, constantes que ellas recogían desde su mirada sobre las obras realizadas por artistas mujeres, dieron cabida, en el contexto de la pregunta política por el lugar de la mujer, a una investigación de nuevas iconografías. La intervención de Mónica Mayer y de Maris Bustamante introdujo un elemento nuevo. El humor, la ironía y el sarcasmo permitieron crear una distancia respecto de ese cuerpo que, al mismo tiempo que adquiría visibilidad, se tensaba entre lo escatológico y lo solemne. Tanto como los fluidos y la excrecencia, se tornaban visibles la insistencia en el cuerpo desnudo y la lectura política que entendía que este era portador de un poder transformador. Esas certezas entraron en turbulencia cuando se introdujo la distancia del humor. Este elemento permitió anticipar aspectos críticos respecto de la construcción de un cuerpo femenino estereotipado, al que la búsqueda de una iconografía específica, en un sentido, contribuía. La *performance* fue el medio que mejor permitió expresar los argumentos de esa distancia. Sobre todo, las que realizaron en forma conjunta Maris Bustamante y Mónica Mayer.

En 1983 ellas formaron el grupo Polvo de Gallina Negra, un colectivo con dos integrantes, en el que proponían producir pócimas contra violadores.³³ Se trataba de recetas que ellas repartían, a la manera de manifiesto, en la escena pública. La cultura popular se convertía en estrategia de intervención crítica, instalada bajo el formato de la parodia. Esta les permitía introducir ambigüedad en los códigos que ordenaban el repertorio del feminismo. La ironía y el distanciamiento eran los dispositivos desde los cuales provocaban una toma de conciencia activada por el humor. Con estos recursos, elaboraban repertorios que anticipaban las críticas del posfeminismo. Su intervención más radical consistió en desarmar la figura de la maternidad.

Aun cuando el feminismo revisaba críticamente el rol materno, no se problematizaba su sacralidad ni su relación estrecha, identificatoria, esencial, con el cuerpo femenino. Todavía no se habían producido las condiciones históricas para convertir la naturalización de un rol en cliché o estereotipo. Por eso, es preciso destacar que, a pesar de centralizar sus *performances* de esos años en torno a la maternidad, estando ellas mismas embarazadas, la inscribieron en el discurso de la irreverencia. En *Madre por un día*, *performance* que realizaron en el programa *Nuestro mundo*, del conductor Guillermo Ochoa,³⁴ intervinieron el cuerpo masculino y *queerizaron* la maternidad (4.12).

El argumento de la *performance* está estructurado por la lógica comunicacional de la televisión, arbitrada por el conductor, quien guía la presentación con sus preguntas. La acumulación de elementos paródicos –desde el tono añinado y

33 Inicialmente, incorporaba también a Herminia Dosal, quien pronto lo abandonó.

34 El programa se emitió en Canal 2 de Televisa, el 28 de agosto de 1987. Véase <www.youtube.com/watch?v=WEhYebSmX2c&feature=gv> (consultado: 8/12/2017).



4.12 Polvo de Gallina Negra, *Madre por un día*, programa Nuestro Mundo, Guillermo Ochoa, 1987

decoroso de Bustamante hasta su racionalización de la planificación familiar asimilada a un proyecto reproductivo ligado

al arte conceptual— va desnaturalizando el relato canónico de la maternidad. Ellas, dicen, quieren introducir una perspectiva femenina en temas femeninos que han sido tratados por hombres. “Es que la maternidad se nos da poco a los hombres”, responde Ochoa. Entonces, Bustamante señala que la televisión en ese momento es para ellas como el Museo de Arte Moderno, y anuncia que van a realizar un evento artístico en el que harán del conductor una “madre por un día”. Sacan de un carro de supermercado sus “instrumentos”: panzas artificiales para cada uno de ellos y una caja con polvos y sustancias asociados a los síntomas del embarazo (para producir antojos, combatir los mareos, defenderse de la envidia o del mal de ojo), junto con un pequeño libro con objetos destinados a la buena suerte, la fortuna y el estímulo, para aprender nuevas habilidades como la cocina. Durante la *performance*, lo coronan y le entregan un diploma. Entre ellas sientan a una muñeca con un ojo emparchado, que representa a la madre malvada, alejada de la figura prístina e idealizada de la madre, generada por una de las formas del discurso patriarcal sobre la familia. La madre-muñeca-niña es Catalina Creel, el personaje de madre maligna de la telenovela *Cuna de lobos*,³⁵ estereotipo de la mujer malvada. Con todos estos elementos convierten su cuerpo masculino en cuerpo de madre; construyen y trastornan mecánicamente su condición genética; lo vuelven un cuerpo extraño, un cuerpo otro.

El humor y el sarcasmo no sólo les permite destronar la belleza y la naturalidad de la maternidad, sino también sustraerla o desarmarla respecto del cuerpo femenino, para armarla en un cuerpo masculino que potencialmente puede ser otro. La maternidad, tanto como la sexualidad—se deduce de esta acción—, no es “natural”, es una construcción cultural. El humor funciona en la *performance* como mecanismo de distan-

35 La madre que asesina por el valor de la casta familiar en la novela que emitía Televisa entre 1986 y 1987.

ciamiento. La maternidad se descalza del espacio publicitario y femenino para convertirse en un conjunto de dispositivos que desarman el cuerpo para armarlo de otra forma. Son objetos simbólicos asociados a una condición natural, altamente idealizada, que se desarticulan para convertirse en piezas separadas. Un mecanismo. Así, la maternidad podría construirse a partir de cualquier cuerpo. Al final de la *performance*, Ochoa se quita la panza: “De veras que es bueno poder quitárselo cuando uno quiere”, afirma. Y buscando restablecer roles, afirma: “Amigos, después de unos mensajes, vuelve el macho del programa”.

La *performance*, en su conjunto, contiene una crítica implícita respecto del feminismo que dominaba en las expresiones visuales elaboradas desde los años sesenta. No se trataba de crear una iconografía que representara a la mujer, su mundo, su sexualidad; se trataba de despegar ese repertorio del cuerpo femenino para convertirlo en el dispositivo de un género construido desde la opción que inauguraba el mismo proceso de visualización de sus partes.

En esta *performance*, ellas producen una desnaturalización, introducen lo alternativo, una resistencia frente al carácter normativo del sexo. Ellas proponen una teoría política del cuerpo, lo que Beatriz Preciado denomina “contrasexualidad”, entendida como el situarse fuera de las oposiciones hombre/mujer, masculino/femenino, heterosexualidad/homosexualidad. Desde este punto de vista, Preciado define la sexualidad como “tecnología”, y considera que

los diferentes elementos del sistema sexo/género denominados “hombre”, “mujer”, “homosexual”, “heterosexual”, “transsexual”, así como sus prácticas e identidades sexuales, no son sino máquinas, productos, instrumentos, aparatos, trucos, prótesis, redes, aplicaciones, programas, conexiones, flujos de energía y de información, interrupciones e interruptores, llaves, leyes de circulación, fronteras, constreñimientos, diseños,

lógicas, equipos, formatos, accidentes, detritos, mecanismos, usos, desvíos.³⁶

Mediante el humor, Mayer y Bustamante anticipaban aproximaciones a los cuerpos que se conceptualizaron con mayor claridad años más tarde. Cuerpos que desarman los conceptos esencialistas, que desmarcan las normas de su funcionamiento y socializan la maternidad creando dispositivos imaginarios que permiten abordar los roles desde perspectivas no deterministas. La revolución de los cuerpos que se produjo desde los sesenta contó con formulaciones activas en el feminismo artístico de México, en los setenta y ochenta.

36 Beatriz Preciado, *Manifiesto contrasexual*, edición corregida y extendida, Anagrama, Barcelona, 2011, p. 14 (1ª ed. en francés, 2000).

FEMINISMO Y ARTE LATINOAMERICANO

ANDREA GIUNTA

¿Puede el mundo del arte, con sus razones estéticas universales, declararse al margen de las reglas del régimen patriarcal? ¿Está este campo libre de techos de cristal, *mansplaining* y estereotipos de género? Nada de eso parece corroborarse cuando se atiende a los números del sistema oficial: las mujeres tienen menos premios, menor presencia en las exhibiciones y ocupan, salvo excepciones, lugares subordinados en las historias del arte. Frente a este escenario, un intenso movimiento de transformación está en marcha. De la mano del activismo feminista y de género, a partir de los años setenta del siglo pasado el arte ofreció herramientas para un imaginario liberador y puso al cuerpo femenino como lugar de expresión privilegiado de una subjetividad en disidencia.

Feminismo y arte latinoamericano presenta un panorama teórico y cuantitativo de la escena femenina en las artes visuales y se detiene en la intervención de artistas que contribuyeron a construir una imaginación emancipadora en América Latina. La obra de la colombiana Clemencia Lucena, de la argentina María Luisa Bemberg, la filmografía de Narcisa Hirsch, la formación del feminismo artístico en México y la producción de Nelbia Romero y de Paz Errázuriz en los contextos dictatoriales de Uruguay y Chile son los hitos de esta historia. Andrea Giunta recorre en estas páginas la emergencia de nuevos temas –la maternidad, el acoso, la prostitución, los cuerpos divergentes– y nuevas formas de representación, que interpelan no sólo las diferencias entre un arte feminista y un arte femenino, sino también las relaciones de poder inscriptas en los modos de ver y mostrar.

Este libro cuenta la historia de una revolución en curso y en ella se propone como una intervención activa desde el conocimiento. Si todavía hoy el universo del arte replica, bajo las formas de la exclusión y la invisibilización, las distintas violencias contra las mujeres, restituir el sentido político del feminismo artístico no significa reponer un conjunto de nombres en un sistema de poder, sino contribuir a la apertura de una comprensión distinta del mundo.

ISBN 978-987-629-823-0



9 789876 298230