

Seminario

Historia del Arte y Feminismo

relatos lecturas escrituras omisiones





Seminario

Historia del Arte y Feminismo

relatos lecturas escrituras omisiones

26 de septiembre 2012

Este libro se publicó con motivo del segundo *Seminario Historia del Arte y Feminismo: del Discurso a la Exhibición*, realizado los días 15 y 16 de octubre del año 2013 en el Museo Nacional de Bellas Artes MNBA, Santiago de Chile, con un tiraje de 2.000 ejemplares, en papel bond de 106 gr.

Seminario Historia del Arte y Feminismo: relatos lecturas escrituras omisiones.

© Museo Nacional de Bellas Artes
ISBN:978-956-8890-21-6

Diseño y Diagramación
Lorena Musa
Edición
Unidad de Investigación/Área Curatoria MNBA.
Impresión
Andros Impresores
Fotografía contraportada
Patricio Alvarado B.

Reservados todos los derechos de esta edición MNBA.

© De los textos sus autoras/es

© De las imágenes sus autoras/es

Se han hecho todas las gestiones posibles para identificar a las/los propietarias/os de los derechos de autor. Ante cualquier error u omisión, se ruega contactar al Museo Nacional de Bellas Artes, con el fin de incorporar esta información en futuras reediciones.
Santiago, Chile, 2013.

Imagen de Portada y contraportada:

Imagen del delantal utilizado por la artista mexicana Mónica Mayer, en la manifestación/performance *La Protesta del Día Después*, realizada el 11 de mayo del 2012, fecha posterior a la celebración del Día de la Madre en México, donde participan cientos de mujeres que se reunieron en la plaza del Zócalo de la Ciudad de México. La idea surgió dentro del Taller de Activismo y Arte Feminista realizado por la artista quien invitó mediante las redes sociales, facebook y twitter, a discutir sobre quién y cómo se define lo que es la maternidad, a partir de la consigna "Una maternidad secuestrada es...". La alta participación, de alrededor de 700 respuestas, permitió delinear la siguiente definición: "una maternidad secuestrada es... "aquella que no es libre y gozosa, es desde obligar a una niña o mujer a tener un hijo hasta la presión para la mujer de llegar a cierta edad y tener hijos como un hecho natural. Pero también es vivir la desaparición forzada de tus hij@s".

Hemos escogido esta obra como imagen de portada para esta publicación ya que Mónica inició su presentación en el Seminario realizando el acto performático de ponerse el delantal ante el público y leer su ponencia vistiéndolo.

Contenidos

Presentación	
Roberto Farriol Gispert Director MNBA	5
<i>Historia del arte y feminismo: relatos lecturas escrituras omisiones</i>	9
Soledad Novoa Donoso curadora MNBA	
Presentación Mesa Redonda	19
Manuel Durán	
<i>Norma y el desacato: la sociedad chilena frente a la irrupción de las mujeres artistas (1840-1850)</i>	23
Emma de Ramón	
<i>Ars Disyecta</i>	41
Alejandra Castillo	
<i>La imagen subversiva: análisis de la obra de cuatro artistas contemporáneas chilenas</i>	53
Stella Salinero	
Conferencias	
<i>Fuera de Discurso: Las artistas en los bordes del canon de la historia del arte. Estudio de caso: Mitominas I y II (1986-1989)</i>	71
María Laura Rosa	
<i>Sobre el arte feminista en México. Un recorrido personal</i>	83
Mónica Mayer	
Resumen curricular ponencistas	105

Roberto Farriol Gispert

DIRECTOR MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Afirmar que siempre ha existido una forma representación de lo femenino en el arte, a todas luces, es insuficiente para abordar en profundidad esta problemática, cuyo aspecto central -lo representado- va más allá de una configuración iconográfica, instalada en la historia en sus diferentes perspectivas icónico-plásticas. Esto sobrepasa los múltiples vestigios, huellas o condiciones simbólicas de lo femenino que pudiéramos intentar definir e interpretar a partir de un contexto socio cultural determinado.

Por otra parte, siempre es bueno recordar que cuando mencionamos lo femenino no nos estamos refiriendo a una condición biológica, sino dentro de un predominio cultural transversal, diverso en sus distintas inclinaciones y, en este caso, declaradamente artístico y político.

Nada resultaría más sencillo que citar, en una primera instancia, una buena parte de destacadas artistas contemporáneas. No obstante, este tipo de seminarios as-

piran llegar más lejos, a nuestro juicio, es en estos espacios donde se exponen y se trazan panoramas históricos y conceptuales, encaminados a escudriñar y descifrar los signos de un malestar que nos llama a re-definir el discurso de lo femenino. Es decir, y a modo de ejemplo, habría que considerar lo representado solamente en términos de una “alternativa de lo visible”, puesto que lo más interesante es indagar sobre nuestro tejido de complicidades y responsabilidades en la dimensión social, en un intento por manifestar una ética de las diferencias.

Finalmente, agradezco la participación de **Emma de Ramón, Stella Salinero, Alejandra Castillo, María Laura Rosa, Mónica Mayer y Manuel Durán** en el Seminario *Historia del Arte y Feminismo: relatos lecturas escrituras omisiones*, quienes constituyeron parte esencial de este encuentro realizado en el **Museo Nacional de Bellas Artes**, bajo la coordinación del equipo curatorial a cargo de **Soledad Novoa**, curadora del MNBA.

Esta iniciativa, gracias a la colaboración de la Unidad de Estudios de Género DIBAM a cargo de Paula Palacios, en el marco de la ejecución del Programa de Mejoramiento de la Gestión Pública (PMG de equidad Género 2012), abre una necesaria actividad multidisciplinaria y una oportunidad para la redefinición sobre lo femenino, desde el campo de las artes visuales, entregándonos luces en esa bruma de significantes, con el propósito de introducirnos en el artificio de la instalada “natural condición” de lo femenino, la cual se nos asoma como una lucha más silenciada que abandonada.

Historia del Arte y Feminismo: relatos lecturas escrituras omisiones

Soledad Novoa Donoso

CURADORA MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

1. Presentación

Bajo este título, el Museo Nacional de Bellas Artes organizó en septiembre de 2012 el primer Seminario de Historia del Arte y Feminismo, como parte de las actividades enmarcadas en el Programa de Mejoramiento de la Gestión con Equidad de Género (PMG), implementado en conjunto con la DIBAM desde el año 2007.

El PMG de género en el MNBA propone la realización de una serie de acciones y actividades planificadas a largo plazo, que colaboren en la reflexión y difusión de las problemáticas relativas a cuestiones como la equidad, la valoración y el respeto a la diversidad en un sentido general, propiciando transformaciones culturales desde la institución, todo ello focalizado principalmente en el trabajo con sus colecciones y también en las exposiciones temporales que el Museo alberga. Así, se busca promover un intercambio y discusión desde el campo local y latinoamericano, generando

seminarios, textos, revisión de la exhibición permanente de su Colección, intercambio con otras instituciones académicas o museales, de cara a la realización de una exposición internacional con participación de curadores/as y artistas iberoamericanas/os en un futuro próximo.

Entre los objetivos que motivaron la realización del Seminario podemos mencionar la promoción de la información, discusión y la producción de conocimiento sobre el feminismo y la escritura historiográfica sobre arte en Chile y América Latina; la visibilización del aporte de mujeres artistas e intelectuales relacionadas al desarrollo de las artes visuales chilenas y latinoamericanas; la reflexión sobre prácticas que han perpetuado tradiciones y desigualdades sociales que han afectado a las mujeres y a las artistas; la discusión sobre el rol de las instituciones académicas y museales en la constitución de relatos de carácter histórico y el modo de vehicular discursos críticos a través

de sus actividades, así como abrir nuevos canales para la discusión desde una perspectiva feminista y de género de las prácticas culturales y la historia del arte.

Para el primer Seminario de Historia del Arte y Feminismo se invitó a un grupo de destacadas académicas, artistas, investigadoras e historiadoras del arte a abordar temáticas como las carencias, logros y dificultades en el marco institucional y no-institucional de las teorías feministas; el análisis de obra de mujeres artistas en Chile y América Latina, y sus condiciones de producción; las estrategias de los feminismos contemporáneos y su relación con otras corrientes teóricas; o, la imagen de las mujeres en la historia del arte (retrato, desnudo, roles sociales), entre otros.

Asimismo, el Seminario se planteó como un homenaje a los 60 años de reconocimiento del derecho a voto de las mujeres en Chile, ejercido en plenitud en nuestro país desde el mes de septiembre de 1952.

2. relatos lecturas escrituras omisiones

A partir de la segunda mitad del siglo XX, el campo de la Historia del Arte ha sufrido importantes inflexiones gracias al trabajo sistemático realizado por historiadoras del arte que comenzaron a incidir en el ámbito académico utilizando como matriz de análisis discursivo, epistemológico y político las distintas corrientes del pensamiento feminista generadas hasta ese momento.

Este movimiento se desarrolló fundamentalmente en los Estados Unidos y Europa, entre otros, a partir de un texto fundante y esclarecedor escrito por la historiadora del arte Linda Nochlin en 1971, y publicado en ARTnews: *Why have there been no great women artists?*

En éste, junto con establecer un modo de analizar críticamente la escritura historiográfica establecida hasta ese momento (basada en nociones como las de *genio*, *maestro-discípulo*, *monumentalidad*) Nochlin abría nuevas posibilidades de investigación y escritura preguntándose fundamentalmente por las *condiciones de producción* a las cuales habían estado sometidas las mujeres artistas a lo largo de la historia.

Este breve texto sentó las bases de una revisión que comenzó a expandirse y a *filtrarse* en el sistema académico, dentro del cual, en un primer momento, fue vista como una amenaza, o como algo secundario, caprichoso y menor.

Paulatinamente, pero con fuerza, comenzaron a abrirse nuevos campos de análisis, escritura, y trabajo para la historia del arte, realizándose importantes publicaciones y exposiciones como *Women Artists: 1550 -1950* (curada por Nochlin y Anne Sutherland Harris en el Los Angeles Country Museum of Art en 1976), la que marcó un hito respecto a la *nueva historia del arte revisada* demostrando la existencia de grandes mujeres artistas a lo largo de los siglos, cuyo

trabajo no había sido recogido por la historia canónica.

Otras autoras como Lucy Lippard, Laura Mulvey, Griselda Pollock, Joan Scott han abierto un camino que, en los 40 años siguientes, ha rendido frutos a nivel internacional, interactuando con miradas provenientes de las teorías multiculturales o poscoloniales, análisis *queer*, nuevas construcciones de identidad sexual, etc.

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

Si realizamos un breve análisis a la constitución de la historia del arte en Chile, campo de por sí problemático dado su escaso desarrollo escritural, nos encontraremos con que los textos que se han erigido como canónicos o fundantes –principalmente la *Historia de la pintura chilena* de Antonio Romera publicada en 1951 y con un par de reediciones posteriores- se basan en una enumeración cronológica de ar-

tistas, agrupados en base a la relación maestro – discípulo que señalábamos anteriormente, o en base a la noción de generación.

Así, el eje central planteado por Romera está constituido por el establecimiento de lo que él denomina los *4 grandes maestros*: Pedro Lira, Alfredo Valenzuela Puelma, Alberto Valenzuela Llanos y Juan Francisco González. En este contexto, Romera escasamente recoge nombres de artistas mujeres, incluidas en su estudio según su relación de discipulaje respecto a “los maestros”.

Un elemento nada menor a considerar, particularmente desde nuestro Museo, es el hecho de que la articulación valorativa de Romera ha guiado la elaboración de guiones expositivos durante largos períodos, a lo que se suma la acción de otras instituciones culturales que han explicitado aún más su apego al *texto fundante* titulando sus exposiciones a partir de conceptos o periodizaciones establecidas por Romera.

En este contexto, un primer gesto en el MNBA, que aún sólo podemos considerar como gesto y que debe ir tomando un mayor desarrollo y densidad, es la irrupción en la sala de *los grandes maestros* de los escasos ejemplos de obra de *las maestras* que desarrollaron su trabajo en la segunda mitad del siglo XIX: Luisa Lastarria, Aurora Mira, Celia Castro y Magdalena Mira.

Es significativo constatar que durante el siglo XIX hubo una gran cantidad de mujeres artistas con una activa participación en los Salones y en las grandes exposiciones, recibiendo muchas de ellas importantes distinciones y reconocimiento público, entre otros, a través de las críticas aparecidas en la prensa, fundamentalmente el periódico de arte *El Taller Ilustrado*, editado por el escultor José Miguel Blanco, uno de los artífices del Museo de Bellas Artes y en honor al cual ha sido bautizado este auditorio.

Tanto Blanco, como Benjamín Vicuña Mackenna y otros autores de la época dedican especial atención no sólo al número de artistas mujeres activas y exhibiendo su trabajo (lo que en ocasiones es leído como síntoma de *modernidad*), sino que también dedican sus textos a analizar críticamente los trabajos exhibidos, alabando la calidad y la maestría en la ejecución de las obras.

En su artículo *El arte nacional i su estadística ante la esposicion de 1884* Vicuña Mackenna destaca que “de esta manera los señores Pedro Lira y Ramón Subercaseaux Vicuña realizaron el prodigio de reunir en pocos días no menos de doscientos cincuenta cuadros, de los cuales, **para hacer mayor el milagro, 95 eran de mano de mujer** y el resto de pincel de varón. [...] En el número total de la estadística, como cuenta personal, triunfó empero, en toda la línea, la mujer, porque siendo el total de concurrentes a la esposición de 1883

de 41 artistas, resultó que de aquellos, 23 esponentes eran mujeres y solo 18 hombres. Qué triunfo ¡qué revolución en el arte, en la idea, en el hogar, en la educación, en todo!”

A pesar de las palabras exaltatorias de Vicuña Mackenna, en el párrafo siguiente, junto con enumerar y alabar el trabajo de las pintoras en exhibición, no duda en utilizar adjetivos relativos a las condiciones físicas de estas artistas para justificar su talento y reconocimiento: “Formaron el núcleo de aquella falange femenina, que era para el país una verdadera gloria, como algunos años ántes habría sido un inaudito escándalo, un grupo de **hermosas jóvenes, dignas por ello de la perenne alabanza de los iniciadores...**”.

Continúa Vicuña Mackenna destacando que, para 1884, “en un país en el cual hacía apenas medio siglo se enseñaba intencionalmente a *no escribir* a la mujer”, ésta había alcanzado un triunfo notable. Enumerando a las mujeres expositoras, cierra este párrafo señalando que “de aquellos variados trabajos, producción exclusiva del arte femenino entre nosotros, 71 eran telas y 33 dibujos, algunos de éstos tan notables como las pinturas”¹.

Parte de la información que circulaba en el siglo XIX ha sido recogida en otro texto que me parece ejemplar debido a

¹ Benjamín Vicuña Mackenna, *El arte nacional i su estadística ante la esposicion de 1884*, en *Revista de Artes y Letras* año I n° 9, Santiago, 15 de noviembre de 1884 (pp. 438 – 441); los subrayados son míos

la distancia que toma del canon romeriano, tanto en su metodología de trabajo como en la estructura que da a su relato histórico; me refiero a *Estudios sobre la Historia del Arte en Chile Republicano*, escrito por Eugenio Pereira Salas en los años 70 y publicado a principios de los años 90 por la Universidad de Chile.

Aunque considerada una obra inconclusa (el autor fallece en 1979 sin haber logrado desarrollar su programa de trabajo para la investigación y el libro), Pereira Salas dedica un capítulo a lo que él denomina “el desarrollo de la pintura femenina”, en el que, como decíamos, recoge documentación importante de la época que refleja la valoración del trabajo de estas artistas.

Asimismo, Pereira Salas hace un recuento de una serie de autoras, más o menos conocidas, que desde antes de la fundación de la Academia se dedicaron a la pintura y a la actividad intelectual y cultural, identificando a Agustina Gutiérrez (1851 – 1886) como la primera alumna mujer de la Academia de Bellas Artes, quien transformara su dedicación a la pintura desde una entretención a una profesión. Gutiérrez se dedicó fundamentalmente a la pintura de retratos, instalándose en Valparaíso y obteniendo un importante reconocimiento público reflejado en la prensa de la época.

El autor establece un segundo hito en la pintura del siglo XIX en la figura de

Clarisa Donoso, quien gozando de una condición social y económica radicalmente diferente a la de Gutiérrez se relaciona con Francisco Javier Mandiola, Antonio Smith y Cosme San Martín. La Colección del MNBA no cuenta con obras de ninguna de estas dos pintoras.

Otro dato que apunta Pereira Salas es la alta participación de pintoras que envían obras a la Exposición de 1884 (considerado éste un año clave para las artistas mujeres), organizada por Pedro Lira y Ramón Subercaseaux, de la cual, como veíamos, Benjamín Vicuña Mackenna habría comentado la proporcionalidad de género, señalando 23 exponentes mujeres contra 18 hombres; por cierto, Pereira Salas califica esta exposición como “el triunfo definitivo de la mujer en el arte”.

Sin embargo, pareciera que un hiato se produce con el cambio del siglo XIX al XX y la valoración del trabajo de estas artistas comienza a decaer, así como su presencia en la estructura oficial del arte que toma cuerpo significativamente a partir de 1910 con la instalación del Museo de Bellas Artes en su actual edificio.

Si acudimos a las fuentes oficiales nos encontraremos con que desaparecen los extensos listados de artistas mujeres señalados por Pereira Salas por un lado, y por otro, las escasas artistas que son incluidas, pues sus obras han sido adquiridas para las colecciones del

Museo, son presentadas a partir de las distinciones y premios obtenidos en los Salones y grandes exposiciones pero, paradójicamente, descritas como “pintoras aficionadas”, tal como sostiene Luis Cousiño Talavera (miembro del Consejo de Bellas Artes que administraba institucionalmente el Museo) en el *Catálogo general de las obras de pintura, escultura, etc.* de 1922.

Magdalena Mira de Cousiño. Pintor de retratos y de paisajes, nacida en Santiago el 30 de mayo de 1859. Desde muy niña estudió dibujo bajo la dirección de Blandeau, siendo más tarde alumna de Juan Francisco González, cuya influencia ha recibido en mayor grado, y después de Mochi. En 1905 se trasladó a Europa y tras una jira por las principales capitales y museos de ese Continente, se radicó en Roma, donde permaneció tres años. Después de ese viaje ha vuelto a Europa en dos ocasiones hasta 1914, fecha de su regreso definitivo. En la Exposición Internacional de 1884 le fue conferida una 1ª medalla; el Premio de Honor del Salón en 1891. Es una aficionada de talento que se dedica con pasión al arte hasta la fecha.²

Según apunta Pereira Salas, refiriéndose a las hermanas Mira, la condición social de la época les impedía entregarse a un profesionalismo integral, aunque “fue Magdalena en la acerta-

da definición de Luis Cousiño Talavera “aficionada de talento que se dedicó con pasión al arte”³. De la lectura de esta afirmación podríamos inferir que la condición social de la época se presentaba de manera distinta para los artistas, al menos hasta el cambio de siglo, considerando que la situación social y económica de muchos de los pintores les permitía dedicarse al arte sin la presión de *ganarse la vida* como artistas, siendo probablemente Pedro Lira el caso más ejemplar.

La “condición social de la época” que enuncia Pereira Salas evidentemente se refiere a la sujeción de las mujeres al espacio de lo doméstico y al rol de madres y esposas, desarrollando su labor de artistas en los *tiempos de ocio* que estas actividades les dejaban, llegando la mayoría de ellas a abandonar la producción artística con la llegada del matrimonio y los hijos; es el caso patente de las hermanas Mira, particularmente Magdalena, quien hacia los 40 años, habiendo alcanzado una madurez pictórica destacada por la crítica, comienza a alejarse de las exposiciones y Salones.

Nos encontramos entonces con la dicotomía artista profesional/artista aficionada, esclarecedora en la valoración de estas pintoras y su consiguiente reconocimiento a través de su incorporación a las colecciones del

Museo y a la escritura histórica sobre producción artística en el país.

Quisiera hacer aquí un paréntesis y trasladar este análisis a la situación actual de las y los artistas en nuestro país, intentando aplicar de manera más amplia un enfoque de género: hoy en día un alto porcentaje de las y los artistas deben dedicar extensas jornadas y gran parte de su tiempo en resolver problemas de subsistencia, ya sea a través de la actividad docente, del desarrollo de otras labores más o menos vinculadas a la creación (diseño, producción de eventos y exposiciones), a completar formularios de postulación a fondos públicos, etc. En esta medida, la producción artística en Chile, dada la propia condición de subalternidad del campo artístico, podría ser considerada o calificada en sí misma como **de aficionados**.

Volviendo al siglo XIX, del extenso listado de nombres enunciado por Pereira Salas, no más de cinco artistas están incluidas con sus obras en nuestra colección MNBA, cuestión que evidentemente nos plantea un desafío si entendemos la institución Museo como un espacio de escritura historiográfica: la ausencia en nuestras colecciones deviene una ausencia en los relatos históricos sobre producción artística en Chile. Esta escritura no puede sino estar sustentada en la investigación que derive en una posible adquisición de obras (las cuales sintomáticamente se encuentran en

su mayoría en colecciones particulares de herencia familiar) y la investigación acuciosa sobre nuestras propias obras, muchas de las cuales no tienen autor/a identificado/a, cuestión que una vez más nos trae a la memoria aquella histórica frase acuñada por las feministas en los años 70: anónimo es mujer.

Evidentemente el punto no es sólo enunciar o enlistar nombres, sino problematizar entre otras cosas, sus obras, las condiciones de producción en que estas obras se desarrollaron -tal como lo planteara Nochlin- situarlas en un contexto de escritura historiográfica y -según el tipo de obra o el momento histórico del que hablemos- reanalizar y/o revitalizar ciertas prácticas o ciertas problemáticas abordadas por las obras y los modos en que éstas fueron y son exhibidas, incorporadas o marginadas, recepcionadas por el sistema artístico, la crítica, el público.

En esa medida, el siglo XIX se nos presenta como particularmente productivo cuando nos enfrentamos a estos largos listados de nombres que recibieron importantes reconocimientos en su época, pero cuyas obras y vidas desconocemos, cuyos trabajos no han sido recogidos por la investigación ni por la producción histórica, y que aparecen mencionadas en las publicaciones oficiales, tales como los catálogos del MNBA, como “aficionadas”. Como señalara Adriana Valdés en una conversación con Sonia Montecino en

² Luis Cousiño Talavera. *Museo de Bellas Artes. Catálogo general de las obras de Pintura, Escultura, Etc.*, Santiago, Imprenta y Litografía Universo, 1922 (p. 90)

³ Eugenio Pereira Salas, *Estudios sobre la Historia del Arte en Chile Republicano*, Santiago, Ediciones de la Universidad de Chile, s/d (p. 201)

2006: “En las luchas por imponerse en los distintos campos culturales, como los literarios o los de la plástica, las mujeres suelen ser dejadas de lado, como una especie de nota marginal o de suplemento”⁴.

Finalmente, quisiera señalar que, dado el interés que el Seminario ha concitado, hemos comenzado a evaluar la posibilidad de que éste constituya el primero de una serie de seminarios futuros que nos permita –desde la institución- abordar y problematizar sobre estas cuestiones a partir de experiencias, reflexiones y miradas diversas, que favorezcan la discusión disciplinar en términos generales, y que a la vez, nos ayuden a abordar nuestra función museal-curatorial, entendida como una forma de escritura historiográfica, de un modo crítico, dinámico, ajeno a discursos totalizadores, generando lecturas y relatos múltiples, enfrentando el desafío de comunicar estas reflexiones y problematizaciones al público general que visita el Museo a través de guiones curatoriales y propuestas museográficas que las visibilicen y expliciten.

⁴ *Muestras de género*, conversación entre Adriana Valdés y Sonia Montecino a propósito de la exposición *Del otro lado*, CCPLM, Santiago septiembre 2006, en www.visualartchile.cl/espanol/invitados/teoricos_invitados.htm

Presentación Mesa Redonda

Manuel Durán

La teoría de género es usualmente comprendida, en el marco de las instituciones públicas, bajo la perspectiva de políticas de equidad laboral, de oportunidades y detención de la violencia contra las mujeres. Sin embargo, esta tendencia tiene un sentido mucho más amplio, abrazando nuevas propuestas para la labor museográfica y las políticas públicas y patrimoniales.

Este proyecto puede ser radical, ya que implica reformular todo un corpus de definiciones sobre lo que se comprende como áreas documentales, creación artística y preservación del conocimiento, los cuales son tradicionalmente considerados universales, neutrales y paradójicamente “masculinos”.

En este contexto la creación, la producción y el conocimiento han sido ordenados bajo patrones “masculinistas”, significando con este lenguaje nuestra apreciación sobre la belleza, la sexualidad y el cuerpo.

Linda Nochlin a inicios de la década de los setenta del siglo pasado planteaba el “por qué no han existido en la historia del arte grandes artistas mujeres”, y en Chile Nelly Richard, siguiendo el mismo planteamiento se interrogaba acerca si “la escritura posee un sexo”. En palabras de Patricia Violi podemos señalar que: “la relación de la mujer en el lenguaje es intrínsecamente contradictoria, porque el lenguaje la empuja a emplear un sistema de representación y expresión que la excluye y la mortifica”¹ cuestionando en ello “de qué modo podrán relacionarse con un lenguaje que ya ha transformado la diferencia en algo negativo”², comprendiendo por lenguaje a todo un cuerpo de símbolos, estéticas, imaginarios, sonidos, ritos y hábitos.

Por ello es necesario denunciar los esencialismos y el disfraz de neutralidad que posee todo el sistema cognitivo y de producción en el cual nos

1 Violi, Patricia. *El Infinito Singular*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1991, p. 100.

2 Violi, Patricia. Op. Cit. p.77.

encontramos insertos. Resulta un desafío mayor comenzar a introducir esta variante en la organización de las colecciones documentales y artísticas y su visualización, con el objeto de relevar voces e identidades silenciadas en la comúnmente denominada “historia del hombre”.

El silencio es la forma de censura más comúnmente utilizada en contra de las mujeres en la historia, siendo una preocupación del feminismo visibilizar las experiencias de éstas ante la necesidad de situarlas como sujetos históricos.

Es por ello que en el marco institucional del Programa de Mejoramiento de la Gestión con Equidad de Género (PMG), nos hemos abocado a diversas acciones que puedan modificar y resignificar estos conceptos, rescatando desde los márgenes documentales, testimoniales y artísticos el rol de las mujeres en toda su diversidad y de otras identidades de género y del deseo.

De-construir los imaginarios tradicionales aplicados a hombres y mujeres y re-significarlos requiere mirar el cuerpo de forma fragmentada y descubrir en cada zona nuevos valores.

El nuevo feminismo, las masculinidades críticas y la teoría *queer* nos ofrecen las herramientas necesarias para situar, en perspectiva de análisis, los modelos genéricos y del deseo y sub-

vertir las relaciones de poder establecidas históricamente.

Este seminario es parte de este proyecto en el cual reflexionaremos en torno a la imagen y rol de las mujeres artistas en la historia del arte, desde una perspectiva feminista y de género. Abordaremos los puntos de flexión y conflicto en la sociedad chilena tradicional, en sus ritos y miradas, descubriendo que no siempre se ha aplicado este corsé victoriano sobre el género y que las mujeres se han expresado y han tenido una voz potente en la historia.

Emma de Ramón, historiadora del arte y coordinadora del Archivo Nacional Histórico expone en su presentación estos puntos de quiebre, con una ponencia titulada *Norma y el desacato: la sociedad chilena frente a la irrupción de las mujeres artistas (1840-1850)*, estableciendo un nexo entre dos mujeres, la actriz Clorinda Corradi y la primera pintora que trabajó en Chile, Clara Filleul. Ambas, con su trabajo y “producción”, trasgredieron las reglas establecidas para su género en un ámbito considerado inapropiado: el arte y el espectáculo.

Por otra parte la presentación de la historiadora del arte Stella Salinero titulada *La imagen subversiva: análisis de la obra de cuatro artistas contemporáneas chilenas* aborda la producción de las artistas Zaida González, Karen Pazán, Gabriela Rivera y Katia Sepúlve-

da, quienes cuestionan las normativas sexuales, los imperativos de belleza e identidad de las mujeres y los modos de concebir lo latinoamericano que las vinculan tanto al pensamiento feminista como al poscolonial y al posporno.

Finalmente, Alejandra Castillo, filósofa, expone bajo el concepto *Ars disyecta* el vínculo entre artes visuales, feminismo y metamorfosis, relevando un conjunto de prácticas e intervenciones que intentan interrumpir la “matriz de la diferencia”, desestabilizando lo femenino. En este contexto se establecen nuevas políticas identitarias donde el cuerpo se reordena en un diagrama del deseo.



Clara Filleul.
Retrato de la Pantanelli, sin fecha.
 Óleo sobre tela, 34 x 24 cm.
 Museo Nacional de Bellas Artes (Santiago, Chile).

Norma y el desacato: la sociedad chilena frente a la irrupción de las mujeres artistas (1840-1850)

Emma de Ramón

Esta exposición trata de una pintura, *La Pantanelli* realizada en la década de 1840 por la pintora francesa, Clara Filleul. Mi contacto con esta obra surgió hace algunos años en el marco del esfuerzo que se realiza en las instituciones culturales públicas chilenas por destacar la participación de las mujeres en la producción cultural para quitarles el anonimato que implica su inmersión indiscriminada en el universal masculino.

Así conocí primero la pintura de la contralto Clorinda Pantanelli realizada por el artista francés Raymond Monvoisin a mediados del siglo XIX en Santiago, la que se me presentó como imagen de una de las primeras cantantes profesionales en la ciudad. Poco tiempo después me enteré que existía una “copia” de esta pintura y, por supuesto, mi amigo curador me dijo que no me preocupara de conocerla porque era “igual” al original pero realizado por la “amante” del pintor, quien a la vez era su ayudante. Por

supuesto no me quedé con el consejo sobre la igualdad y partí a conocer el “otro” retrato, el de menor consideración y valor. Quedé muy sorprendida porque las pinturas no eran “iguales” ni mucho menos. Esta investigación, entonces, trata de esta desigualdad y, fundamentalmente, de explicarla de acuerdo a las condiciones sociales y culturales en las que se encontraban las mujeres chilenas a mediados del siglo XIX, particularmente aquellas mujeres que pertenecían a las élites o que las servían a través de objetos de la cultura como la música o la pintura.

Vamos a observar aquí la forma en que la sociedad santiaguina de la época abría los espacios de la fantasía y la expresión artística intramuros (dentro del teatro, la ópera, en la exposición, mecenazgo y conservatorio) a las mujeres, reservando los espacios públicos a los hombres sabios y prudentes que modelaban la moral del decoro y las prácticas permitidas a las mujeres. Algunas extravagantes y transgresoras

cuyo comportamiento era domesticado a través de la sanción, el silencio y la subordinación a la moral masculina y a la historia oficial que solo construían los hombres.

Norma

El domingo 21 de abril de 1844, a las 8 de la noche, mil cuatrocientos miembros de la sociedad santiaguina¹ tuvieron una experiencia que marcó y cambió sus vidas para siempre... Esa tarde, los santiaguinos y santiaguinas acudieron masivamente al Teatro de la Universidad a presenciar por primera vez una ópera completa, que fue *Capuletos y Montescos*, tragedia lírica en dos actos con música de Vincenzo Bellini y libreto en italiano de Felice Romani, representada por primera vez en el Teatro La Fenice de Venecia, el 11 de marzo de 1830.

La ópera fue interpretada por la Compañía que dirigía Raffaello Pantanelli (también conocida como la Compañía de La Habana). Respecto a su director, el músico José Zapiola, quien trabajó como clarinetista en la Compañía, señalaba en sus memorias que, además de introducir en Chile el uso de la batuta, dirigía la orquesta con tal maestría que “jamás lo vimos, no dire-

mos equivocarse, pero ni siquiera vacilar en el movimiento que debía iniciar en los numerosos distintos trozos de que consta una ópera”². A ello se unía la presencia de dos mujeres especialmente dotadas en el canto y que fueron las grandes protagonistas de las óperas presentadas en aquel tiempo y de la prensa de espectáculos: la Srta. Teresa Rossi, soprano, y particularmente la Sra. Clorinda Corradi-Pantanelli, contralto, esposa del director. En la primera ópera interpretada, ambas encarnaron los roles protagónicos de Romeo (Pantanelli) y Julieta (Rossi).

Con el teatro repleto, los críticos del momento, admirados por la actitud de los asistentes, escribieron: “este bello y entusiasta concurso [de público] presentaba un cuadro armonioso: un mismo fuego en las miradas de todos; un mismo sentimiento en sus corazones: un unísono colorido en sus semblantes, la misma animación en sus almas”³. Todo se cumplió según las expectativas: la orquesta, el decorado del escenario, las luces, las voces de las cantantes. Clorinda Pantanelli, dice el crítico, “esta bella italiana, esta mujer encantadora con su voz dulce, sonora, melodiosa, transmitió a los espectadores tanto en esta escena [ante el supuesto cadáver de Julieta] como en todas las demás, el mismo sentimiento que representaba y que revelaba en su

semblante. No se puede decir más del talento de esta hábil operista”⁴.

Fue tal el éxito de la interpretación que, según el periódico, una dama de la concurrencia exclamó al retirarse: “he gozado más esta noche que en todos los días de mi vida”.

Las funciones que siguieron tuvieron el mismo éxito de la primera: estruendosos aplausos, vítores y bravos recibían y despedían a las primas donnas Rossi y Pantanelli: el 4 de junio de ese año, la interpretación de Lucía Lammermoor (compuesta en 1835 por Caetano Donizetti) por parte de Rossi mereció que una dama de las asistentes lanzara al escenario una corona de laurel que la cantante recogió y puso sobre su cabeza. A Clorinda también tocó parte de ese homenaje: “de la Pantanelli puede decirse que causó un desorden en los espectadores con los dulces acentos de su voz. Éstos la llamaron con aplausos y en medio del general entusiasmo muchas voces pedían que se repitiera el canto que los había conmovido y suspendido el telón aparece esta italiana bella, arrojando miradas de gratitud y sonrisas de placer al público que ensalzaba con gritos y aplausos su más que relevante mérito”⁵. Curioso éxito, teniendo presente que la Sra. Pantanelli en esa ocasión interpretó a Sir Edgard de Ravenswood, el desgraciado amante de Lucía. Digo

curioso porque hacía 70 años que había una prohibición absoluta del travestismo que se hacía de manera natural en tiempos de carnaval hasta la segunda mitad del siglo XVIII cuando fue proscrito y gravado con severas penas. Dice el bando firmado por el corregidor de la ciudad que “ninguna persona de cualesquier estado, calidad o condición que sea salga en estos días de Carnestolendas con máscara que el hombre se ponga con traje de mujer ni la mujer con traje de hombre [...] con apercibimiento que a los que se encontraren, enmascarados, o con trajes diferentes a su sexo se les conducirá en la misma forma a el Cuartel de Dragones si fueren hombres, y si mujer a la cárcel pública en la inteligencia de que ninguna señora de distinción será capaz de tomar estos trajes”⁶. Es notable, por tanto, que la provinciana élite local tomara de manera tan ligera y admirara tanto el reiterado travestismo de la Sra. Pantanelli.

Esa noche, por primera vez el público esperó a la salida del teatro a sus cantantes con luminarias y una improvisada orquesta, acompañándolas hasta su casa con gritos y vítores en caravana. “Qué se puede decir, exclamaba el cronista, que pueda aproximarse a la realidad de lo sucedido y cuya narración no debilita el intenso placer que arrancó, tanto aplauso, tanto viva que llevó el entusiasmo

¹ Según el censo de 1835, la ciudad de Santiago albergaba por ese entonces, 67.500 habitantes, 30.000 más si se incluían localidades cercanas como Renca o Ñuñoa. Ver, Repertorio chileno. Santiago, Imprenta Araucana, 1835. P.193. La proporción de los asistentes en relación con los habitantes santiaguinos de ese momento era de un 2%, equivalente a que hoy asistieran a un espectáculo 120.000 personas.

² José Zapiola. Recuerdos de treinta años. Santiago, Empresa Editora Zigzag, 1945. P.104

³ El Siglo, folletín. Martes 23 de abril de 1844.

⁴ Ibid.

⁵ El Siglo, folletín. Miércoles 5 de junio de 1844.

⁶ ANCL, Fondo Varios, Vol. III. Foja 76. Bando de Buen Gobierno de Agustín de Jáuregui: 1773-1780: Sobre Máscaras, y otros disfraces en el tiempo de carnaval (17 de febrero de 1775).

hasta cubrir de guirnaldas y de dores el suelo que pisaban las más dignas mujeres que han podido presentarse en nuestros prosencios ¡la Pantanelli y la Rossi! ¡Digan lo que valen los éxtasis del alma, los vuelos de la fantasía, los latidos del corazón!”⁷.

El mismo desenfreno se manifestó durante el estreno de *Norma*, tragedia lírica en dos actos con música de Vincenzo Bellini y libreto en italiano de Felice Romani (basado en la tragedia *Norma*, o sea el infanticidio de Alexandre Soumet), estrenada en La Scala de Milán el 26 de diciembre de 1831 y en Santiago el 13 de junio de 1844.

La ópera venía precedida de la fama que le otorgó durante el siglo XIX el aria inicial llamada “Casta diva” (que puede traducirse como “divina virgen”), oración o súplica que dirige la protagonista a la luna. Dice el cronista que antes del espectáculo “el entusiasmo era general, igualmente las manifestaciones. No bien empezaban a reunirse los concurrentes y ya se dejaba sentir la agitación y el deseo de ver aparecer a la beneficiada. Por doquiera no se hablaba otra cosa que de la *Norma*. Ya unos la anteponían a ciertas óperas, ya otros la colocaban como la primera: y no faltó quien dijese que no esperaba ver cosa mejor en su vida...”⁸.

Nada importó la estrechez del local, todos en silencio esperaban a la Pantanelli personificando a Norma: por fin, Clorinda entró en escena, y “el público reprimido, se desahoga por medio de estrepitosos aplausos y de sonoros bravos y varias coronas realizadas por nuestras bellas chilenas, salieron de los palcos dirigidas hacia donde estaba ella... Su trabajo, su presencia, la dignidad del rol que desempeñó con tanta propiedad y maestría, y más que todo la dulzura de su voz juntamente con la perfección del canto, hacía que la concurrencia se extasiase”⁹. Pero también los decorados que, en este caso estaban constituidos de un bosque nocturno tutelado por una luna brillante en movimiento –que según uno de los críticos, viajaba al revés, es decir, de poniente a oriente, y que concitó los suspiros de todas las damas presentes, indiferentes a la regularidad astral y transportadas al más excelso éxtasis por el espíritu romántico de la obra.

Cuando Clorinda se presentó ante su público, entonando esta canción, los chilenos y chilenas se sintieron mejores personas y ciudadanos: “A mi ver esta noche, el público chileno se ha puesto al nivel de una nación más civilizada por su entusiasmo a la más bella de las artes, a la más fascinadora, a la música; cuantos elogios le hagan por la prensa serán muy débiles en atención a las demostraciones con que el

público recompensó los esfuerzos y trabajos que la señora Pantanelli ha empleado para satisfacerle”¹⁰. Para coronar el encantamiento, al finalizar la obra, los jóvenes se congregaron a la salida del teatro esperando a sus divas llenos de emoción y fanfarria: “sonaron sus instrumentos y la Sra. Pantanelli y la señorita Rossi pasaron por medio de la multitud que las victoriaba [vitoreaba]. Una calesa las condujo hasta su residencia seguidas de la música y de un numeroso acompañamiento”¹¹, es decir, una procesión, idéntica a la que se ofrecía antiguamente –en los tiempos coloniales– a las imágenes religiosas en los días de Semana Santa.

Pero a mi juicio, un pacto se selló aquella noche: esta mujer, esta intérprete extraordinaria era, en realidad, dirigida en escena por su marido, el director, el verdadero artista, quien junto al autor permitía que todo el espectáculo existiera, desde el escenario para adelante. En ese espacio, regido y determinado por Bellini y Pantanelli, esta mujer podía hacer cualquier cosa: travestirse, enamorar a otra mujer, ser una tirana cruel o una inocente niña, encarnar a la corrupta Norma que, entre otras perversiones, concibe en su pasión y locura matar a sus propios hijos, sin escandalizar a nadie, por el contrario, coronando a su diva y llenándola de honores. En esos días, por ejemplo, se le dedicaron poemas:

Cuando escucho tu voz siento en mi pecho
Mecerse del placer la suave llama
Que a mis sentidos blandamente inflama
Cual la mirada del primer amor
¡Qué ideas! Mil imágenes risueñas
Vuelan en torno mío, cuando siento
Resbalar por el aire el grato acento
De tu sublime y poderosa voz
IV

Nunca la voz de la mujer que adora
El joven que ama por la vez primera
Le es tan grata, a mi ver, tan hechicera
Como la tuya celestial mujer
Talse me antoja que eres, cuando escucho
De tu melosa voz cualquier sonido
Entonces que placer, entonces olvido
Que está escrito en mi vida “Padecer”
V

Con mágico poder nuestros sentidos
Acaricias y aduermes dulcemente
Colmas de mil ideas nuestra mente
Que hace nuestra existencia sonreír
Y el licor tan amargo y desabrido
Que en la onda copa se anida
Dulcificas también “¡Bella es la vida!”
Escuchando tu voz, es bella si¹²

Y en esos días seguramente, es decir, durante el año 1844 o 1845, Monvoisin realizó su retrato. Seguramente lo realizó inspirándose en (o compitiendo con) un retrato de François Gérard, el gran discípulo de David, gran academicista que entre 1832 y 1835 debió retratar a la primera Norma, Giuditta Pasta, la diva del propio Bellini, quien la representó en su estreno parisino a mediados de 1832. La

7 Ibid.

8 El Siglo, 17 de junio de 1844. Carta de un admirador de la cantante al periódico.

9 Ibid.

10 Ibid.

11 Ibid.

12 El Siglo, 15 de junio de 1844.



Raymond Quinsac Monvoisin.
Retrato de Doña Adelaida Corradi de Pantanelli (en el papel de Norma), 1845.
 Óleo sobre tela, 129,5 x 98,5 cm.
 Museo Histórico Nacional (Santiago, Chile).

Norma de Monvoisin que vemos en la imagen, estuvo en poder de los descendientes de Clorinda Corradi hasta que a mediados del siglo XX la vendieron al Museo Histórico Nacional que la conserva hasta hoy.

¿Por qué suponemos que fue en esa fecha? Porque Monvoisin había arribado a Chile un año antes de la llegada de la Compañía de Pantanelli y en el mismo recinto que aclamaba a la contralto, había realizado una exposición de sus obras, la primera exposición de pintura realizada en el país, que también había conmovido profundamente a la sociedad chilena¹³. De manera que esta pintura, puede tener una relación directa con el propio Monvoisin, más que con la cantora que representa. Lo afirmo por varias razones:

Primeramente, porque este retrato se entregó en una ceremonia pública a la cantante, como un regalo y un homenaje: por ello, la pintura quedó en sus manos y luego en la de sus descendientes hasta su traspaso al Museo Histórico Nacional en la década de 1940. En algún momento posterior, Clara Filleul —que habría llegado a Chile en 1844¹⁴,

compañera de Monvoisin, hizo una copia en pequeño formato de esta obra, la cual fue donada por los descendientes del pintor al Museo Nacional de Bellas Artes a principios del siglo XX. Sabemos que fue una copia porque Clara escribió al reverso de la tela lo siguiente:

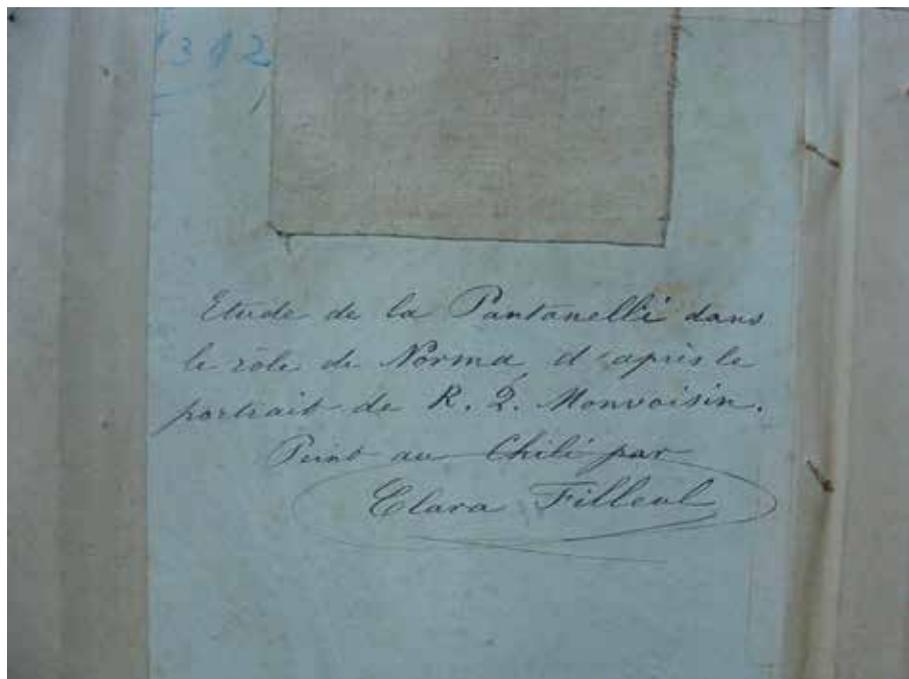
“Estudio de la Pantanelli en el rol de Norma, a partir de un retrato de R. Q. Monvoisin”

De manera que Monvoisin se llevó consigo esta obra a Francia; por eso creemos que para él este retrato tenía un sentido más profundo que el mero retrato de la cantante. Que de alguna manera lo representaba a él mismo.

Lo digo también porque la historia de Norma, en términos simbólicos, representa el triunfo de la virtud sobre las pasiones, la que se consigue solamente a través de la muerte, de la inmolación purificadora y regeneradora del fuego. La supuestamente virtuosa sacerdotisa druida guardaba un gran secreto, que era su pasión por un soldado romano cuando Roma mantenía la dominación militar sobre la patria de la traidora. Viéndose enfrentada al desamor y traición de su amante (y padre de sus dos hijos) y al llamado patriótico de sus coterráneos a iniciar la guerra de independencia y a pesar de sus dudas (que pasan por querer dar muerte a sus hijos y al propio amante),

¹³ Guillermo Feliú Cruz. *La sociedad chilena que conoció Monvoisin*. En: Guillermo Feliú Cruz, Waldo Vila Silva, Eugenio Pereira Salas y Antonio R. Romera. “Catálogo de la exposición de R. Q. Monvoisin”. Santiago, Editorial Universitaria, 1955.

¹⁴ Nena Ossa Puelma. (*La mujer chilena en el arte*, 1986, p. 21), señala que Filleul llegó a Chile en 1848. Sin embargo, Alves Esteves Lima, en su ponencia “Raymond Quinsac Monvoisin: a trajetória do artista no Continente Americano (1842-1857)”. *Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*, Rio de Janeiro, 2010, p. 470, señala que consta la entrada a Lima desde Chile de Monvoisin acompañado de Filleul en 1845.



Reverso de la obra *Retrato de la Pantanelli* de la artista Clara Filleul con la inscripción "Estudio de la Pantanelli en el rol de Norma, a partir de un retrato de R. Q. Monvoisin. Pintado en Chile por Clara Filleul". Museo Nacional de Bellas Artes (Santiago, Chile).

decide inmolarse en la hoguera a la que, arrepentido y nuevamente enamorado, la sigue el soldado.

Una muerte a cambio de otra vida, así podría resumirse el sentido de este cuadro: una vida diferente, lejos de los tormentosos días de la Galia natal en la que los rencores, las dificultades políticas y económicas, las envidias, el fracaso amoroso parecieron haber cansado al maestro. De manera que se presenta ante nosotros (creo yo) sonriente, tranquilo, triunfal, en el rol de Norma, una mujer vestida de blanco, como buena sacerdotisa druida,

un primer hecho en el que tenemos que reparar: "El blanco –candidus– es el color del candidato, es decir, de aquel que va a cambiar de condición"¹⁵, por cuanto al situarse en los dos extremos del arcoíris es a la vez, el color del luto y el color del nacimiento. Por tanto, es el color del renacer o del morir para renacer. En este caso, el blanco druídico es acompañado por el color del oro, no el tradicional de la plata (la blanca) que utilizaban estos sacerdotes. Es decir, el color que en la cultura greco latina repre-

¹⁵ Jean Chevalier y Alain Gheerbrant. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, Editorial Herder, 1986. p. 190

senta toda "fecundidad, riqueza y dominio, centro de calor-amor-don, hogar de luz-conocimiento-radiación"¹⁶, color del sol y por ende de lo masculino. Es un arma de luz, un arma solar la que lleva en la mano Norma; en la obra, debe portar una hoz de oro, no un cuchillo, que se utilizaba para los sacrificios a las divinidades celestes. Sonriente, exitosa, coronada con el muérdago, el símbolo druídico de la inmortalidad, el vigor y la regeneración, así como también de la fertilidad y la salud¹⁷. En un estilo artístico en el que primaba la alegoría, esta Norma puede fácilmente interpretarse como un autorretrato simbólico del artista. Ese sentimiento no pudo ser sino al principio de la estadía de Monvoisin en Chile, pues pronto nuevos fracasos y dificultades lo pusieron en una actitud totalmente diferente a la descrita.

El desacato

Pero si observamos el retrato que Filleul hizo a Clorinda Pantanelli, la pintura es totalmente distinta: Clorinda no aparece triunfal; esta Norma no sonríe vagamente como sí lo hace su referente: esta es una Norma triste y asustada, su rostro levemente borroso nos recuerda que sus autores no son los mismos y que cada uno de ellos quiso transmitir en sus telas sentimientos muy diferentes. ¿Cuál fue la intención de Clara?

¹⁶ *Ibid.*, p. 786.

¹⁷ *Ibid.*, p. 730.

Antes de responder a esta pregunta, veamos con atención otro detalle: el brazo y la mano de la cantora: como se observa, si bien los rostros son muy distintos en ambas pinturas, los brazos, mano y puñal son prácticamente idénticos, a excepción de la luminosidad que difiere entre uno y otro: me parece que éste indica claramente que la autora de la copia fue también la pintora de los brazos y manos de la pintura "original" de Monvoisin quien, como se sabe, se concentraba en realizar el rostro de sus retratos y dejaba a sus ayudantes la confección de los detalles menores de la obra. Esto me hace pensar que ambas obras son contemporáneas, por tanto corresponden al año 1844 o 45 y con ello reafirmo el hecho que ambos pintores realizaron obras particulares, debidas a su propio genio y que no debemos ver en la obra de Clara Filleul una mera copia (o mala copia si se quiere) de la obra de Monvoisin.

Reviso el texto que escribiera Pereira Salas sobre Monvoisin buscando una respuesta a mis inquietudes: "En Santiago, dice..., [Monvoisin] pasa algunas semanas en el taller que comparte con Claire Filleul" y más adelante continúa "los retratos de señoras solía recargarlos con el adorno de encajes negros que Claire Filleul ejecutaba aplicando sobre la tela trozos de auténtico material empapados en pinturas". Pero no solo eso; señala Pereira que con los años el maestro se volvió

codicioso y solo buscaba pintar más para volver enriquecido a París. “Para ello, dice, estaba el taller-fábrica de la calle de Monjitas que administra con parsimonia Claire Filleul, espíritu adicto al maestro, para quien sabe también desempeñar oficios cuasi domésticos en el retiro de Los Molles”¹⁸. Incluyo estas palabras de este historiador del arte porque es muy notable la facilidad con la que atribuimos a las mujeres independientes como era Clara Filleul, el carácter de subordinación a un genio que siempre es un hombre.

Pues bien, ahora podemos volver a la pregunta que dejamos en suspenso: ¿Cuál fue la intención de Clara? ¿Qué quiso o pudo transmitirnos? La respuesta no es simple: requerimos hacer una vuelta por algunas otras historias que nos contextualicen en el momento y que nos remitan al eje de nuestra interpretación.

Clara Filleul había nacido en Nogent-Le Rotrou, al norte de Francia el 18 de marzo de 1822, a los 18 años llegó a París donde se instaló y, entre otras actividades literarias, tomó clases de pintura y dibujo con Monvoisin. De esa etapa es su cuadro *La folle du Luxembourg* (1842) que actualmente se exhibe en el Museo Real. Según varios autores que se citan unos a otros, llegó a Chile el año 1848 y con-

taba con 26 años. Desde hacía ya un tiempo era una escritora de novelas y cronista de viajes; de hecho, antes de venir a Chile y después de dejarlo en 1860, realizó otros viajes por diversos países, entre ellos, Suiza y Savoya y algunos lugares exóticos como Palestina, Egipto y Argelia, respecto de los cuales escribió sus experiencias. Su bibliografía es copiosa: se cuentan entre ellos *Fridolin o el triunfo de la virtud* (1841), *Una historia de Guillermo Tell* (1843), *La historia de Jean Bart para la juventud* (1843), *Teodoro y Paulina o la prueba de la virtud* (1843), *Egipto* (1850), *La fe en el desierto* (1858) o *El pastor y el cortesano* (1860).

Mientras viajaba, nuestra escritora realizaba algunos bocetos de carácter costumbrista cuyos grabados luego publicaba en sus obras. De manera que la administradora y ayudante de Monvoisin y posiblemente su amante tenía, en realidad, una agenda y carrera propia y seguramente se había unido en su viaje al pintor para conocer otros lugares de América como de hecho lo hizo acompañándolo (y dudo al decir acompañándolo, tal vez él la acompañó a ella) en esos años a un viaje por Perú y otro por Brasil¹⁹.

Pero a mediados del siglo XIX, el ambiente chileno no era el lugar más indicado para una mujer independiente. De hecho, apenas comenzaron a pro-

movearse los espectáculos líricos, la Iglesia mostró su incomodidad frente a la expansión de estas manifestaciones artísticas novedosas²⁰ para la ciudad (recordemos que Chile llevaba no más de 25 años de independencia efectiva), de manera que los prelados comenzaron a desvirtuar a la ópera desde sus pulpitos, o como testimoniaba un periodista de ese momento, desde los confesionarios. ¿Era la ópera pecaminosa? ¿Era un placer banal? ¿Era moralmente reprochable? ¿Constituía una práctica que tendía a alejar a los creyentes de la Iglesia o a relajar sus costumbres cristianas? ¿Difundía ideas o ideologías corruptoras para la sociedad y especialmente para las mujeres siempre más susceptibles a las malas influencias y al mal en general?

La prensa respondió rápidamente justificando el género en un época en que las pugnas entre los librepensadores y los católicos por la relación entre Iglesia y Estado van a alcanzar en Chile ribetes de guerra civil: “Quien quiera salir del abatimiento y tedio que dejan en el alma los negocios de la vida: quien quiera gozar y sentir placeres nuevos y vagar con su imaginación por una esfera donde no hay tal vez más peligro que el de morir gozando, venga por un momento a la ópera, venga y escuche los dulces sonos de una vez, que a la par que

conmueve el corazón eleva el alma y melodía de los acentos tiernos de una mujer ora la sentimental gravedad, la rabia, la desesperación, el despecho que engendra una pasión que encuentra obstáculos en su marcha. Un buen drama tal vez nos arrastra en su corriente, nos estremece y precipita, nos saca el llanto a los ojos y toca agudamente nuestra sensibilidad”²¹.

Podemos citar también a la Sociedad Benéfica de Señoras refiriéndose a una función en beneficio del Asilo del Salvador ante las recriminaciones de algunos personeros de la Iglesia respecto a lo pecaminoso de la ópera y la imprudencia de realizar un espectáculo de este tipo para sostener una obra benéfica de origen católico: las señoras respondían el mismo día del espectáculo intentando animar a otras mujeres temerosas del juicio de Dios a que asistieran. Decían que “si el asistir a la ópera tiene algo de pecaminoso, según lo sostienen autoridades competentes, nunca habremos pecado con más inocente intención que esta noche y nunca el mal habrá servido más eficazmente para producir el bien si la concurrencia es numerosa y la colecta productiva”²².

“Efectivamente, en Santiago donde son tan escasas y pobres las representaciones públicas, la ópera más que un espectáculo de brillante y lu-

18 Eugenio Pereira Salas. La existencia romántica de un artista neo-clásico. En: Guillermo Feliú Cruz, Waldo Vila Silva, Eugenio Pereira Salas y Antonio R. Romera. “Catálogo de la exposición de R. Q. Monvoisin”. Santiago, Editorial Universitaria, 1955. pp. 51-52.

19 Nuestra autora es citada por Sofía Karina Pachas Maceda, en su tesis “Las artistas plásticas de Lima 1891-1918”. http://www.cybertesis.edu.pe/sisbib/2008/pachas_ms/pdf/pachas_ms.pdf

20 La palabra novedad era una de las más temidas y combatidas durante el período colonial: todo lo novedoso era combatido con particular encono.

21 El Siglo, 23 de abril de 1844.

22 El Progreso, 29 de octubre de 1844.

josa ostentación, es un pasatiempo agradable y útil, una entretención moral y honesta, un solaz tan dulce como preciso y necesario y su falta no ha podido menos de ser generalmente sentida porque el lenguaje lírico tiene sobre todos los otros la ventaja de ser pura del sentimiento y de la fantasía, la lengua de todos los corazones y de todos los tiempos”²³, señalaba un crítico respaldando el regreso de la Compañía Pantanelli luego de una larga estadía en Valparaíso donde, al parecer, la sociedad era más abierta y menos dada a ver pecados por doquier.

En definitiva, la justificación de la ópera era que ayudaba a sobrellevar los problemas propios de la vida, que servía de entretención en una ciudad que, como Santiago, carecía de diversión y que era una recreación honesta, pues era simplemente fantástica y sentimental, lenguaje que podía comprender cualquiera y que garantizaba justamente, su pureza. Es decir, se podía condenar los hechos narrados en una ópera si es que ocurrían en la realidad, pero como en ella eran imaginación, fantasía, entonces se podía mantener la inocencia.

Porque evidentemente en la realidad, la condena social a las mujeres que vivían libremente sus sentimientos o disfrutaban su cuerpo eran terribles. Tal vez no sepan ustedes que uno de los grandes impulsores tanto de la

llegada de Monvoisin como de Pantanelli y su compañía fue José Miguel de la Barra, veterano de la batalla de Maipú, quien posteriormente detentó, entre otros cargos públicos, el de embajador de Chile en Francia, diputado, Intendente de Santiago, Jefe de la oficina de Estadísticas (lejano origen del Archivo Nacional y del Instituto Nacional de Estadísticas), y, en general, formó parte del equipo de hombres que consolidó la República después de alcanzada su independencia (junto con Juan Egaña, Diego Portales, Manuel Montt, Manuel Antonio Varas, Andrés Bello, entre otros). Además fue el fundador y primer decano de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile, y co-fundador del Conservatorio de Música, y mecenas de las artes; alguno de sus méritos en este sentido era el haber sido amigo personal del propio Monvoisin y modelo de uno de sus retratos en París. Es decir, un espíritu enciclopédico, un sabio que llegó, desde su misión política y económica europea a civilizar nuestra patria mediante obras e instituciones reformadoras de la supuesta “barbarie” colonial española y la importación de europeos no españoles que nos enseñaran a ser “cultos y civilizados”.

Pues bien, en este mismo espíritu estando en Francia se había casado con doña Athenais Pereira de Lira y Carrión de Acevedo, nacida en Burdeos,

hija de padres de origen español a la que rodeaban grandes mitos, como que se decía que era hija natural de José Bonaparte, pero que, leyenda de la época, era según dicen, bellísima: es decir, un trofeo personal que coronaba todo el proyecto de vida del futuro Intendente. Doña Athenais se casó muy joven con de la Barra y llegó al país alrededor de 1835 con varios hijos ya nacidos. El punto fue que en 1851 José Miguel murió dejándola viuda, con sus hijas ya casadas (también muy jóvenes) y ella de unos 35 años, aproximadamente. Poco tiempo pasó y su cuñado, Juan de la Barra, la acusó ante la justicia de “conducta licenciosa” para declararla interdicta y separarla tanto de la crianza de sus hijos menores así como también de la fortuna de su marido que hasta entonces administraba. Este juicio se ha conservado íntegro y es una excelente oportunidad para conocer la situación que afectaba a las mujeres acomodadas que osaban salirse de los márgenes del recato que les imponía la sociedad local.

Según palabras de Juan de la Barra, una de las querellas se fundamentaba en “la vida lujuriosa que ha llevado doña Athenais Lira después de la muerte de su marido”, causa más que suficiente para solicitar “que en la partición se la prive de todo derecho a gananciales conforme a la ley”²⁴.

Los hechos, que se demostraron a través de una larga comparecencia de testigos, fueron, en síntesis los siguientes:

Apenas fallecido Miguel, Athenais comenzó una relación con José Agustín Mardones²⁵, un hombre casado que en ese momento contaba con veintiséis años de edad. Según Luisa Morales, quien fue cocinera de la casa, su patrona “se trataba y le consta la visitaba don Agustín Mardones casado y con él se quedaba a dormir en la casa”²⁶, la que compartía con sus hijos, uno de sus yernos y numerosa servidumbre.

Pasados unos meses de relación con Agustín, con quien afirmaba se casaría, Athenais comenzó una relación paralela con su hermano, Manuel Mardones²⁷. Según Lorenza Nogueira, cocinera en la casa de Athenais, había momentos en que “le abría a uno una puerta y salía el otro por otra”. Esta segunda relación paralela escandalizaba además por cuanto ella lo visitaba a él y no él a ella. Esto se veía agravado porque incurría en grandes gastos para agasajarlos. Durante el proceso hizo hincapié en el hecho que, según dice la cocinera, “le compuso una pieza muy adornada [a su amante Manuel Mardones]” y que “le regaló un poncho nuevo de merino... toda la ropa del finado Sr. Barra, una

25 José Agustín Mardones Valenzuela, Colchaguino nacido en 1828; a fines de agosto de 1852, se casó en Santiago con María Roldán Mascayano. Cfr. Retamal Favereau, Julio, Carlos Celis Atria y Juan Guillermo Muñoz Correa. Familias Fundadoras de Chile: 1540-1600. Santiago, DIBAM-Zig-Zag, 1992. P. 510.

26 Fondo Judicial de Santiago, legajo 1099, pieza 16.

27 Manuel Jesús Mardones Valenzuela, nacido en Colchagua en agosto de 1831. Cfr. Retamal Favereau, Julio. 1992. P. 510.

alfombra en que ponía los pies, el bastón y los floreros de la mesa”.

Una de las pruebas que se utilizaron para demostrar estas malas conductas fue una carta dirigida por ella a uno de los hermanos Mardones que decía: “yo creía que la distancia acercaba los corazones, pero no ha sucedido así ¡ingrato! Os he esperado sola hasta las once de la noche. Hora por hora, minuto por minuto, segundo por segundo ¿Qué ha sucedido ingrato?”²⁸.

Posteriormente, cuando las relaciones con los Mardones habían terminado, Athenais mantuvo una nueva relación de pareja con un español, Joaquín Marselles, propietario de la Pastelería Francesa, y se había trasladado a vivir con él a los altos de ese local situado en la calle Ahumada a media cuadra de la Plaza de Armas. Dentro del mismo tenor, Juan de la Barra acusó a Athenais Lira que “en los primeros meses de este año [1852] fue doña Atenais a los baños de Colina en compañía de don Joaquín Marcellez y allí vivieron juntos públicamente diciendo que estaban casados”²⁹. A este respecto, Athenais había incurrido en otro gran pecado que era el haber abandonado a sus hijos en procura de irse a vivir con su amante.

Respecto al tema de la maternidad, uno de los hechos más graves denun-

ciados en el juicio fue el que Athenais se hubiese embarazado de Agustín Mardones e intentado abortar. En efecto, según de la Barra, una mujer “acompañó a doña Athenais a casa de don Lorenzo Sazié a fines del año cincuenta y uno a quien fue a pedirle remedio para abortar y que al salir de la casa de éste le dijo doña Athenais a la expresada doña Antonia quien se había quedado fuera, que el señor Sassié se había negado a darle remedio para abortar porque peligraría también la vida de ella”³⁰.

Athenais se comportaba, además, con desvergüenza: dice una de las sirvientas que “lo que ha visto y presenciado sobre esas cosas en doña Athenais, no las había visto nunca en ninguna Señora, porque lo peor era que no tenía vergüenza ni se ocultaba para sus maldades, antes le gustaba el que lo supiesen y lo contaba” de manera que “últimamente... se salió de la casa por no estar pasando tantos escándalos diarios”. Según el testimonio, incluso el embarazo lo llevaba inapropiadamente pues “salía con tanta barriga hasta la acequia, en cuerpo, a ver el criado que fregase algunas cosas y a cada instante a la puerta de la calle en cuerpo, luciendo la barriga”³¹.

Pero lo peor fue que entregara a la niña para ser llevada al asilo de huérfanos... Aquello sí era una crueldad que el cu-

ñado-curador no perdonó y fue con ella especialmente duro y cuestionador.

El escándalo de toda esta situación llevó a doña Athenais a tomar una decisión de la que se arrepentiría, seguramente, toda su vida: contraer un nuevo matrimonio a fines de 1852 con Enrique Salas Dimas, un hombre que, según ella misma declaró, era un joven sin antecedentes de familia, sin capacidad ni fortuna, desconocido en sus conductas y moralidades –al parecer la engañaba constantemente y era muy dado al juego lo que hizo de su matrimonio una experiencia funesta y desagradable por lo que solicitó la anulación del matrimonio pocos años más tarde³². Sin embargo, a poco andar, el expediente contiene un final más que sorprendente; declaraba Athenais que: “el aniversario de matrimonio con mi esposo Enrique Salas, el 18 de este mes [diciembre], habiéndonos visto con miradas cristianas, olvidando lo pasado, hemos convenido en seguir unidos de aquí en adelante”. Así, una mujer que había hecho durante algún tiempo lo que “había querido” debió conformarse con seguir resignada cristianamente al lado de un hombre que evidentemente la maltrataba. Esta situación puede leerse perfectamente como un parangón de la situación relatada por la tragedia de Norma.

En efecto, aquí el problema relatado por la ópera no es el triunfo, el muér-

dago y el renacer de la gran obra de Monvoisin: es la derrota y la resignación ante una sociedad, un ambiente diminuto que juzga y reprime las conductas de una mujer que utiliza su cuerpo a su antojo, como lo hizo Clorinda, Athenais y como lo hizo Clara: tres extranjeras. La solución, el precio a ese desacato es la inmola- ción, la autoinmolación, solo así la sociedad puede descansar tranquila, la moralidad de sus hogares se encuentra protegida.

Veo en esto la diferencia entre estas dos pinturas: una es alegórica, aparentemente realista o realista en su gesto pictórico. La otra, la de Clara Filleul es absolutamente testimonial: Norma se ve pequeña, triste, disminuida, perdida ante la disyuntiva en la que se encuentra: traicionó su voto, traicionó a su patria, se debate entre los celos contra su compañera Adalgisa, es abandonada por su amante que la deja por una mujer más joven, odia a los hijos que seguramente no quería parir... Todo eso la lleva a una sola salida posible que no es un renacer, es un renunciar a la vida, la que no puede vivir porque su sola presencia contradice el porvenir, la guerra de la independencia que se avecina. Ella lo sabe, sabe que debe morir, alejarse de todo lo que la ata a la vida, a esta vida que lleva. Seguramente mucho de esto fue expresado por Filleul como testimonio del propio horror que vivía dentro de esta sociedad, por

28 Fondo Judicial de Santiago, legajo 1099, pieza 16.

29 Ibid.

30 Ibid.

31 Ibid.

32 Archivo Arzobispado de Santiago, exp. 689, legajo 27.

el descaro de su conducta y sus excentricidades; vivir sin un hombre que legítimamente justificara su presencia en la vida era una desvergüenza, y la solución para ella fue, simplemente marcharse: eso fue lo que hizo.

Bibliografía

ÁLVAREZ PIRACÉS, Rosario (Ed). *Teatro Municipal de Santiago, 150 años*. Santiago, s/e., 2008.

ALVES ESTEVES LIMA, Valéria. “Raymond Quinsac Monvoisin: a trajetória do artista no Continente Americano (1842-1857)”. En: *Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Río de Janeiro, octubre 2010.

CÁNEPA GUZMÁN, Mario. *La ópera en Chile (1839-1930)*. Santiago, Editorial del Pacífico, 1976.

_____. *El Teatro Municipal en sus 125 años de sufrimientos y esplendor*. Santiago, s/e., 1985.

CHEVALIER, Jean y Alain GHEERBRANT. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, Editorial Herder, 1986. P. 190.

FELIÚ CRUZ, Guillermo. “La sociedad chilena que conoció Monvoisin”. En: Guillermo FELIÚ CRUZ, Waldo VILA SILVA, Eugenio PEREIRA SALAS y Antonio R. ROMERA. *Catálogo de la exposición de R. Q. Monvoisin*.

Santiago, Editorial Universitaria, 1955.

FIGUEROA G., M. Consuelo. “El honor femenino: ideario colectivo y práctica cotidiana”. En: VENEROS RUIZ-TAGLE, Diana. *Perfiles Revelados, historia de mujeres en Chile, siglo XVIII – XX*. Santiago, Editorial Universidad de Santiago, 1997.

ILLANES, María Angélica. “Entre muros: una expresión de la cultura autoritaria en el Chile post-colonial”. En: *Contribuciones, Programa FLACSO-CHILE*, N° 39, Santiago, 1986.

JAMES, David. *Monvoisin*. Buenos Aires, Emecé Editores, 1949.

OSSA PUELMA, Nena. *La mujer chilena en el arte*. Santiago, Editorial Lord Cochrane, 1986. P. 21.

PACHAS MACEDA, Sofía Karina. “Las artistas plásticas de Lima 1891-1918”. http://www.cybertesis.edu.pe/sis-bib/2008/pachas_ms/pdf/pachas_ms.pdf.

RETAMAL FAVEREAU, Julio, Carlos CELIS ATRIA y Juan Guillermo MUÑOZ CORREA. *Familias Fundadoras de Chile: 1540-1600*. Santiago, DIBAM-Zig-Zag, 1992. P. 510.

ZAPIOLA, José. *Recuerdos de treinta años*. Santiago, Empresa Editora Zig-Zag, 1945. P. 104.

Fuentes

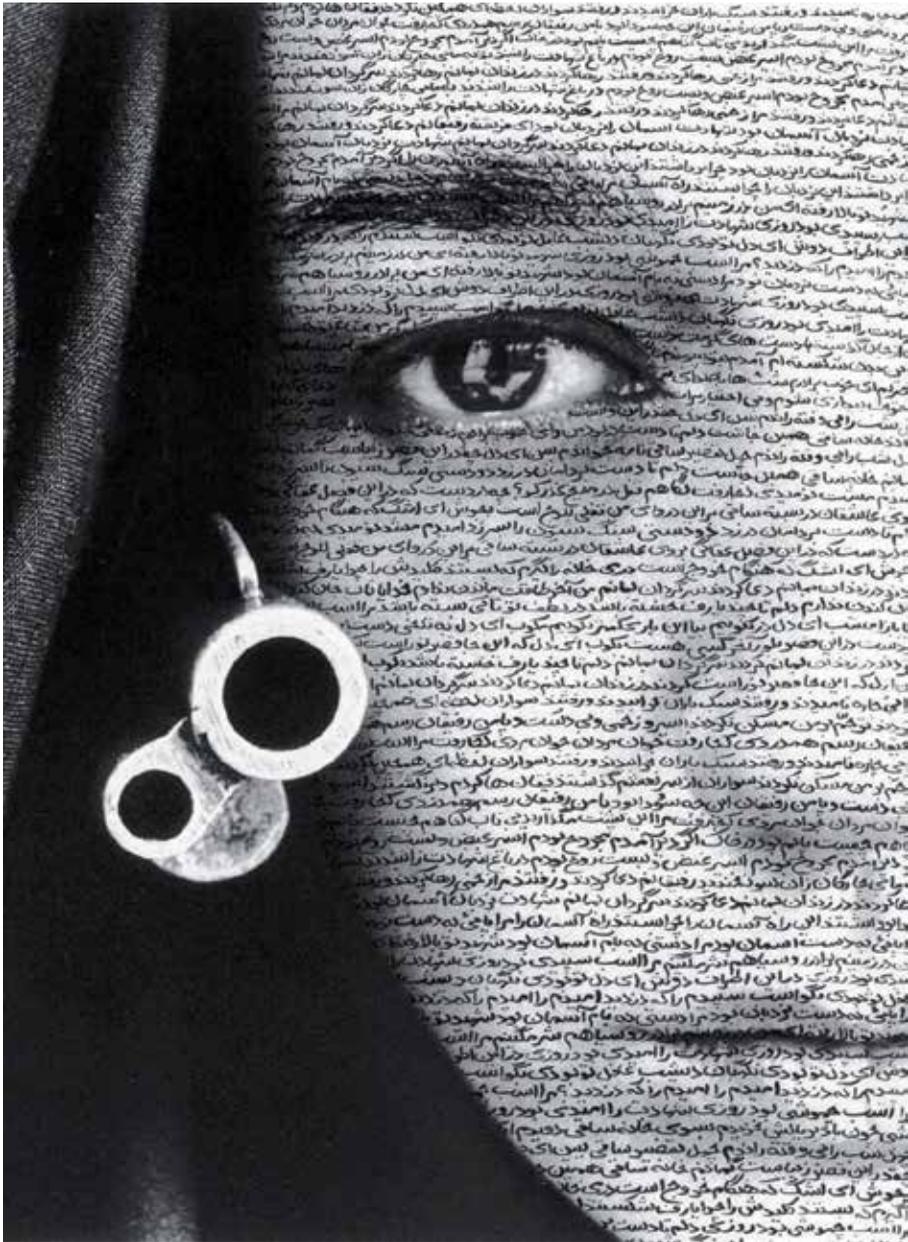
Periódicos:

El Siglo, El Siglo Folletín y El Progreso (1844 a 1847).

Archivos:

Archivo Nacional de Chile (ANCL), fondo Judicial de Santiago, Legajo 1099, Pieza 16.

Archivo del Arzobispado de Santiago, expediente 689, legajo 27.



Shirin Neshat. *Speechless*, de la serie *Women of Allah*, 1996. Gelatina de plata. Gladstone Gallery, Nueva York y Bruselas.

Ars Disyecta¹

Siempre es difícil describir un mito; no se deja atrapar ni delimitar; ronda las conciencias sin afirmarse nunca frente a ellas como un objeto definitivo. Es tan ondulante, tan contradictorio, que a primera vista nunca se capta su unidad: Dalila y Judit, Aspasia y Lucrecia, Pandora y Atenea: la mujer es un tiempo Eva y la Virgen María. Es

un ídolo, una criada, la fuente de la vida, una potencia en tinieblas, es el silencio elemental de la verdad, es artificio, charloteo y mentiras, es sanadora y bruja; es la presa del hombre, es su pérdida, es todo lo que no es y desea tener, su negación y su razón de ser.
(Simone de Beauvoir, *Le Deuxième sexe*)

Alejandra Castillo

Todo límite nos habla también de una política. O, dicho de otro modo, no hay política sin límite. Julia Kristeva en *Poderes de la perversión* lo señala bajo la abyección son aquí mis barreras. Esbozos de cultura². El espacio de lo “en-común” se constituye precisamente, ahí, en ese límite donde se abre y cierra un cuerpo. En otras palabras, siempre estamos en una organización política estética que genera un adentro del cuerpo bajo la lógica del reconocimiento y, paradójicamente, también un afuera de ese cuerpo que busca interrumpir dicho espacio de visibilidad y reconocimiento. Es precisamente en ese límite, en ese lugar de intervención donde es posible situar las prácticas artísticas feministas contemporáneas.

e ironía. Tres palabras que no hablan de definiciones o de certezas, sino de desplazamientos, distancias e intervenciones. *Ars disyecta* de unas prácticas que se proponen perturbar el espacio metafórico heredado de la diferencia sexual: engendramiento, matriz, vida, compenetración o invaginamiento serían sus palabras maestras. *Ars disyecta* de prácticas e intervenciones que intentan interrumpir la matriz de la diferencia desestabilizando lo femenino desde aquellas figuras que se resisten a la lógica de la totalidad y de un tiempo propio. Buscando seguir la huella de un arte disyecto es que interrogaré en este ensayo aquellas autorías feministas que en el arte contemporáneo trafican con huellas de contagio y mutación, de mis-midad y alteridad.

Tres palabras parecen constituir este *ars disyecta*: extrañeza, incomodidad

Destaquemos, para comenzar, que el feminismo se ha escrito desde siempre con los signos de la polémica y el desacuerdo. La diferencia de sus disputas ha dado lugar a múltiples escenas de interrupción que tendrán como

¹ Este texto es parte de la investigación FONDECYT N° Regular N°1100237, titulada “Filosofía, literatura y género: la escritura de Simone de Beauvoir”.
² Julia Kristeva, *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*, trad. Nicolás la Rosa y Viviana Ackerman, Madrid, Siglo Veintiuno editores, 1988, p. 9. (1980).

trasfondo el enjuiciamiento y rechazo de cierto discurso universalista de la política que, paradójicamente, naturaliza la violencia de la exclusión. De algún modo, la política de las mujeres emerge en la polémica, en la crisis del sentido común compartido. Que no lleve a equívocos la locución “política de mujeres”. Con ella no quiero designar sólo a una política de reivindicación sino que a cierta manera de *desorganizar* las evidencias sensibles que nos hacen ver, al mismo tiempo, la existencia de un mundo en común y las divisiones que definen los lugares exclusivos para cada uno de los sexos. Esta división de las partes y de los lugares, en palabras de Jacques Rancière, se funda sobre una división de los espacios, de los tiempos y de las ocupaciones que determinan la propia manera en la que lo común es entendido y visto³.

En este sentido, feminismo es el nombre de una política de mujeres caracterizada por un complejo juego entre lo excluido y lo incluido, entre lo particular y lo universal. La lógica de movimiento de esta política se organiza desde los márgenes en pos del centro, con la intención de transformar y re-inventar la cultura. Es por este ejercicio continuo de re-inención y transformación que el arte y la política feminista pueden ser caracterizados bajo la forma polémica de la *ilimitación*, de un paso más allá capaz de desanudar y reanudar *monstruo-*

samente el juego de las identificaciones y las identidades sociales. La historiadora del arte Linda Nochlin nos expone a la ilimitación de este paso cuando se pregunta y nos pregunta: ¿por qué no ha habido grandes mujeres artistas?⁴. De igual modo, la crítica de arte Lucy Lippard nos advierte que todo movimiento hacia la ilimitación en el mundo del arte supone un primer paso de posicionamiento y de visibilización de la mujer en ese mundo. Marcas de este posicionamiento son, por ejemplo, su libro *From the Center. Essays on Women's Art* (1976) y su participación en el periódico de arte feminista *Heresies* (1977).

Siempre excediéndose, siempre saliendo de sí, el arte feminista se presenta como un arte de contrapaso del movimiento. Fiel a este paso, la artista estadounidense Mary Kelly se negará en los años ochenta a definir el “arte feminista”. Las preguntas que imponen las luchas del momento, escribirá, son aquellas que tienen por objetivo cuestionar la institución arte. ¿Cuál es la problemática para una práctica artística feminista?, se pregunta Kelly. Pregunta, cabe destacar, que busca volver extraña la tranquila normalidad de la cultura visual al cuestionar la constitución social de la diferencia sexual. Pequeños pasos fuera del hogar, se dirá. Pequeños pasos que como la paloma nietzscheana traen de la mano lo monstruoso y lo nuevo. Quizás ha sido Cindy

Sherman la artista encargada de figurar la alegoría de estos desplazamientos. Por ejemplo, en la serie de treinta y cinco retratos titulada *History Portraits*⁵.

Alteridad

La lógica del exceso de esta *Ars Disyecta* no dudará en exponer el cuerpo de la mujer con el propósito de interrumpir las retóricas dominantes del “ocultamiento femenino” de la razón patriarcal. Ejercicio de exposición que invierte el signo negativo con el que se había constituido a “lo femenino” en el espacio de las cosas comunes. Bien podría decirse que este momento de exposición, de salida del cuerpo femenino de la protección de la casa paterna, se articula a partir de tres fases fuertemente interrelacionadas: el cuerpo/ lo cotidiano/ la diferencia. Momento que calza, por ejemplo, con las pinturas del cuerpo grávido de Alice Neel (1967); con la obra de Eva Hesse *Contingent* (1969), descrita como mínima, personal y privada⁶; con *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975), la película que filma Chantal Akerman sobre la cotidianidad de una mujer durante tres días; y, por supuesto, con las paradigmáticas performances *Vagina Painting* (1965), de Shigeko Kubota, *Red Flag* (1971), de Judy Chicago, e *Interior Scroll* (1975), de Carolee Schneemann.

El cuerpo, lo cotidiano y la diferencia se articulan en torno a la alteridad de lo “femenino”. “La alteridad se realiza en lo femenino”, nos recuerda cierta tradición filosófica. Todas estas figuras parecen hablarnos de lo “absolutamente otro”, de lo venido de un lugar no descifrable, tal vez más allá de lo “humano”. Estas figuras de la alteridad, como sabemos, han estado presentes a la hora de describir a las mujeres. Figuras informes, monstruosas, ovoides o fállicas como aquellas de Louise Bourgeois. Cuerpos abiertos, expuestos, abatidos como el de Hannah Wilke en su performances *What does this represent? What do you represent?* (1978), o en *Intra-Venus Series II* (1993).

Cabe destacar que estas obras no hacen sino re-marcar aquella traza de extrañeza, aquella alteridad absoluta con la que ha sido narrada la mujer desde antiguo. Recordemos, por ejemplo, dos de las primogénitas del hombre, dos que quizás hayan dado paso al malentendido de la mujer: Gorgona y Pandora. Nombres del fármaco, y la fórmula. Nombres del remedio, del experimento, de la invención. Nombres que pese a permanecer ocultos, en la ambivalencia de una etimología ya olvidada, persisten en hablar a dos voces, anudando la salud y la enfermedad, los remedios y los venenos, el cuidado y el desorden, la quietud y la experimentación. Nombres de la mujer, que a la manera de anatemas han sido suprimidos o figurados en míticas criaturas fantásticas, violentas y

3 Jacques Rancière, *La mésentente. Politique et philosophie*, Paris, Galilée, 1995.

4 Linda Nochlin, “Why Have There Been no Great Women Artists?”, Vivian Gornick & Barbara K. Moran (eds.), *Woman in a Sexist Society*, New York, Basic Books, 1971, pp. 480-511.

5 Rosalind Kraus, “Cindy Sherman: Untitled”, *Bachelors*, London, October Books, 2000, pp. 101-159.

6 Rosalind Kraus, “Eva Hesse: Contingent”, *Bachelors*, op. cit., pp. 91-100.

llenas de artificio, que encarnan en sí la prohibición o la ofrenda engañosa. No está demás recordar que desafiado el límite, transgredida la prohibición, aceptada la ofrenda, parece abrirse siempre la misma puerta: la alteridad. Nombres de la mujer, entonces, como lo otro. “La alteridad se realiza en lo femenino”, recuerda la filosofía.

Sin lugar a dudas, una de las más notables criaturas del bestiario fantástico de la imaginería masculina es la Gorgona, también conocida como Medusa, *la que lleva la muerte en sus ojos*. Nombre terrible, doble, que anuda en sí lo humano y lo animal, la mujer y el hombre, la juventud y la vejez, la belleza y la fealdad, la mortalidad y la inmortalidad. Nombre que, como se ha dicho, no es sólo la mezcla de géneros sino que también, y por sobre todo, el quiebre de las certezas de lo conocido y lo habitual. Esto es la Gorgona: figura femenina de la monstruosidad que representa el oscurecimiento sistemático de todas las categorías que distinguen el mundo organizado y que, en ese rostro, se mezclan e interfieren.

También temprano en la historia de la misoginia occidental hace aparición otra de las hijas claro-oscuros de la mirada masculina: Pandora. Si la Gorgona es la confusión de las categorías en el mundo, Pandora será el artificio por excelencia. Tres son los nombres que la constituyen: la técnica, el intercambio y el engaño. Si hemos de creer en el mito,

Pandora —nacida de la arcilla y de la habilidad de Hefesto— es la primera criatura “humana” que tiene por nacimiento la fabricación y no la autoctonía (antiguo deseo griego por la auto-procreación). Recordemos que el mito nos dice que antes de la creación de Pandora, los hombres nacían de la tierra, no conocían la muerte y vivían mezclados con los dioses. Mujer y muerte nacidas del mismo artificio de humedecer la tierra con agua. Tierra y agua transformadas en una joven virgen dotada de voz, de la fuerza de un ser humano, de un espíritu impúdico, de un carácter artificioso y de la belleza de una diosa inmortal. Figura semejante en belleza a las diosas, pero he aquí una vital diferencia: igual a lo que aún no existe, “una mujer”. En este sentido se ha aclarado que Pandora, primera figura de la joven virgen entre los humanos, se establece por y con semejanza a esa que debe ser ella misma. De algún modo, la identidad es desplazada y proyectada en búsqueda de lo que se debe ser: eso de ser una mujer.

Si bien Pandora es un artificio, de naturaleza derivada, no es una representación —una imagen—, es, por el contrario, la plena actualización de la idea. Pandora es el nombre de la creación y de la derivación, sin embargo, también es el nombre de la mortalidad, esto es, de lo humano. Será con ella, en su excepción, que surgirán las mujeres y con ellas una nueva forma de nacimiento: al igual que Hefesto, los hombres depositarán su simiente en el vientre de la

mujer, y como escultores imprimirán su marca —su figura— en la arcilla femenina. En este intercambio, en este don de sí, tal como nos indica el mito, Pandora, y por extensión las mujeres, otorga la vida, pero también la muerte, he ahí el engaño. Gorgona y Pandora nombres femeninos de la perdición. Luego de ellas cabe la pregunta: ¿Qué lugar hay para la mujer?

Shirin Neshat, artista visual palestina, en su obra fotográfica *Speechless* (1996) revisitará aquel “no lugar de la mujer”. Volverá a los mismos lugares, sí, pero con una variación, una mutación. En *Speechless*, Neshat presenta a una mujer islámica que al levantar el velo que cubre su figura deja a la vista un rostro completamente escrito. Sin embargo, en un costado, casi simulando un pendiente, es posible reconocer el cañón recortado de un arma que apunta directamente a la mirada que la narra en diminuta y atiborrada caligrafía. La promesa de liberación contenida en el gesto de mostrar su rostro se ve frustrada al evidenciar otro velo bajo el velo: la escritura, la cultura, que constituye y narra el cuerpo de las mujeres. El desorden de mostrarse por fuera de las normas patriarcales parece no dar respuesta afirmativa a aquella pregunta que se hiciera hace algún tiempo atrás Gayatri Chakaravorty Spivak: ¿puede hablar el subalterno cuando ese subalterno es una mujer? Pregunta que sólo encuentra una respuesta muda: *Speechless*. Esta habla impotente, sin

embargo, es alterada introduciendo un elemento del todo extraño en el rostro: un arma. Coquetamente escondida, a la manera de un pendiente, una pistola apunta directamente a la mirada que constituye el orden de lo femenino. En otras palabras, no basta con sólo levantar el velo y mostrarse tal cual se “es”, parece sugerirnos Neshat, sino que es necesario rasgar el tamiz (pantalla) de la representación de lo femenino.

Esta mujer porta-huella de la mirada masculina tendrá otro lugar esencial en la obra de Ana Mendieta. La tierra, el cuerpo femenino (su propio cuerpo), y el vacío/vaciado de esa representación modelada en la tierra, encontrará en la obra de Mendieta la luz de una ferocidad y de una mirada extraviada. Pensemos, por ejemplo, en *Rape Scene* (1973) donde el cuerpo de la artista se deja ver ensangrentado y semioculto entre arbustos, tierra y malezas. Y no obstante, la tierra también es matriz, alianza. De esta otra filiación dan cuenta aquellas performance de Mendieta que buscan destacar la ligazón entre lo femenino, la vida y la naturaleza. El lazo de esta filiación puede ser observado en obras como *Siluetas de nieve* (1977) o *Sin título de la serie Árbol de la vida* (1977) en las que la artista explicitará cierta “magia”, o artificio, contenida en la naturaleza. En este sentido, señala: “decidí que, para que las imágenes pudieran tener cualidades mágicas, tenía que trabajar directamente con la natu-

raleza. Tenía que ir a la fuente de la vida, a la madre tierra”⁷.

Mutación

La lógica del “exceso”, de la alteridad absoluta, explícita la violencia que la sociedad patriarcal ejerce contra las mujeres (violencia que la mayoría de las veces es violencia sexual) en el polémico, y problemático, vínculo/límite entre arte feminista y pornografía⁸. Bajo la lógica impuesta por el archivo pornográfico, bien podría ser dicho que el cuerpo de la mujer no sólo es ocultado sino que también siempre es expuesto. Es en esta doble lógica de ocultación y exposición donde debemos situar la representación del cuerpo femenino. La propia etimología de la palabra “pornografía” nos habla de ello: *porne* nos remite a la palabra “prostituta”; *porneia* a la palabra “prostitución”. La pornografía, trayendo a colación esos étimos griegos, dice, entonces, de la escritura sobre prostitutas; de la escritura de las acciones asociadas a la prostitución. Es interesante advertir que ya el étimo nos alerta de la contigüidad, del lazo que une lo femeni-

no, el intercambio y la exposición. Ya desde esta lejana, pero posible unión entre *grafos* y *porne*, se habría urdido el dos de la ocultación y la exposición de la representación del cuerpo de las mujeres. La pornografía narraría a dos voces la escritura pública de actos privados. De algún modo, podríamos decir que a la exposición pornográfica le es consustancial el ocultamiento; a mayor exposición, mayor es también la ocultación del cuerpo femenino.

Precisamente, allí, reside el juego de lo obscuro: traer a escena, a la luz, lo que debiera estar oculto, en la oscuridad. Hay un relato en el libro primero de las *Historias* de Heródoto que parece advertir la *hybris* que se oculta en lo obscuro. Esta pequeña historia narra que “Candaules estaba muy enamorado de su propia mujer, y, locamente derretido, creía tener en su mujer con mucho a la más hermosa de todas. Se había convencido de ello hasta tal punto que, teniendo además un ministro, Gíges, hijo de Dáscilo, que era su favorito, a quien confiaba los asuntos importantes, le encarecía muchísimo la belleza de su mujer. Pero estaba dispuesto que al cabo de poco a Candaules las cosas le fueran mal, pues dijo a Gíges lo que sigue: “Gíges, me parece que no me das crédito cuando te hablo de la belleza de mi mujer, ya que los oídos resultan ser para los hombres más incrédulos que los ojos. Tú has de modo que puedas contemplarla desnuda”⁹. En otras pala-

bras, el secreto que constituye a la mujer “debe” ser expuesto; de algún modo, sólo existe en la exposición de ese “objeto” que es ella misma.

Entonces, pareciera no ser casual invocar las palabras “mujer” y “exposición” en cercanía. La mujer exige ser exhibida, puesta “afuera”. Esto no deja de ser paradójico, si pensamos que las “mujeres son las guardianas de lo privado”, más cercanas al disimulo, a la discreción, que a la exposición. ¿Cómo conciliar, entonces, estos dos movimientos—uno orientado hacia afuera (la exposición) y otro motivado hacia la interioridad—en el cuerpo de la mujer? Tal vez una respuesta posible a esta aparente contradicción, sea señalar que la representación del cuerpo femenino se ha constituido en un fragmentario conjunto de objetos que *imaginan* un mundo “interior” escondido y secreto.

En un complejo acercamiento a la escritura de la filosofía y al lugar que la “mujer” ocupa en ella, Luce Irigaray señala que la condición subalterna de las mujeres procede de su sumisión por/a una cultura que las oprime, las utiliza, las “hace moneda”, sin que ellas saquen mayor beneficio¹⁰. Esta peculiar lógica de la exposición y de la transmutación del cuerpo femenino, tal vez, encuentre su mejor descripción en ciertos avisos publicitarios en los que el cuerpo femenino se nos representa en su distraído

mundo “interior” apartado (secreto) de la mirada del *voyeur*.

La filósofa eslovena Renata Salecl nos trae a la mente particularmente esos slogans para la venta de perfumes (¿de los cuerpos femeninos?) que a dos voces, y al unísono, hablan de cuerpos y objetos femeninos, de secretos intuidos aunque siempre ocultos, ahí está *Tresor* de Lancôme para graficarlo; o de suaves y dulces venenos de mujer como los que vende Dior con *Tendre Poison*. Lógica de la transmutación que Salecl describe del siguiente modo: “Esos nombres apuntaban a la naturaleza del objeto precioso que alberga el sujeto: este objeto se parece al aroma del perfume; no es nada que uno pueda discernir físicamente pero es al mismo tiempo, seductor y venenoso. Si antes los diseñadores de estos perfumes se preocupaban por representar la naturaleza del objeto libidinal en el sujeto, hoy en día la moda del perfume sigue la tendencia de una así llamada política de la identidad. El problema no es ahora el de representar figurativamente la esencia de ese objeto sublime en el sujeto que existe más allá de su posibilidad de comprensión; hoy el sujeto es una entidad que debe ser promovida como un todo”¹¹.

Esta lógica de transmutación es la que podemos observar en aquella performance de Marina Abramovic del año 1974 en la que el propio cuerpo de la artista se exhibe junto a una mesa cu-

7 Ana Mendieta, “Azufre”, citado en Jane Blocker, “Tierra”, Karen Cordero e Inés Sáenz (comp.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, México, Universidad Iberoamericana, 2007, pp. 377-378.

8 Debe consignarse que no hay una posición clara sobre el vínculo entre feminismo y pornografía. Sólo a manera de índice pueden ser señaladas al menos cuatro posturas: Catherine Mackinnon, “Turning Rape into Pornography”, *Are Women Human? And Other International Dialogues*, Cambridge, Harvard University Press, 2007, pp. 15-168; Judith Butler, “Performativos Soberanos”, *Lenguaje, poder e identidad*, Barcelona, Editorial Síntesis, 2004, pp. 125-173; Naomi Salaman, “¿Por qué no ha habido grandes pornógrafas?”, Katy Deepwell (ed.), *Nueva crítica feminista de arte. Estrategias críticas*, Madrid, Cátedra, 1998; y Drucilla Cornell, *The Imaginary Domain: Abortion, Pornography and Sexual Harassment*, London, Routledge, 1995.

9 Heródoto, *Historias*, I, 8.

10 Luce Irigaray, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1977.

11 Renata Salecl, *(Per)versions of Love and Hate*, London, Verso, p. 16, 1998.

bierta de objetos de diversa índole; en la mesa también se exhibe un texto que indica “hay sesenta y dos objetos en la mesa que pueden usarse sobre mí como se quiera. Yo soy el objeto”. Cabe recordar que ese mismo año se publica el libro *Speculum de l'autre femme* de Luce Irigaray develando el lugar especular de la mujer en la escritura/mirada masculina. Tiempo antes, Simone de Beauvoir había advertido que la “mujer” siente un “especial placer en exhibir su casa, su imagen misma”. Bien podría ser dicho que tal sentimiento de placer no lo es tanto por la mera exhibición de esta u otra cosa sino por el propio hecho de “representarse a sí misma”. Como sabemos el placer, a diferencia del deseo, no nos habla de carencias, de necesidad, sino de plenitud, de saturación: el sujeto completamente expuesto en sus determinaciones. La mujer está expuesta y tras su mirada hay un objeto que la mira: ese objeto es la familia para Beauvoir. La familia —una tecnología del yo— no sólo es la construcción de un interior sino que también su exposición, la puesta en escena de ese interior “ante los ojos de los demás”. En esta línea, la mujer, nos dice Beauvoir en *Le deuxième sexe*, tiene que “representarse a ella misma”. En casa, ella está dedicada a sus ocupaciones; lleva ropa encima, pero para recibir invitados, sin embargo, se ‘viste’. Este “vestirse” tiene un doble carácter: está destinado a manifestar la dignidad social de la mujer (su nivel de vida, su fortuna, el medio al que pertenece); pero, al mismo tiempo ma-

nifiesta el narcisismo femenino: es a la vez un *uniforme* y un *adorno*¹².

¿Cómo escapar de esta interpelación objetual/especular de la mirada masculina sobre el cuerpo de las mujeres? Una posible respuesta es descreer de estas “tecnologías del yo” que nos hablan de “un objeto que se reconoce en otros objetos” y soñar con un “paraíso de las mujeres” donde éstas habitarían sin mancha. Otra respuesta es aquella elaborada por algunas artistas visuales que han hecho de la relación mujer/cosificación una zona de intervención deconstructiva. Una de las herramientas en este trabajo visual es la exposición del cuerpo/objeto tal cual éste ha sido narrado por la escritura/mirada masculina.

Ya en los años sesenta, hay varias artistas visuales que no sólo denuncian la exposición y cosificación del cuerpo femenino, sino que además lo “exhiben” volviendo ambiguas las relaciones entre sujeto y objeto, entre lo dominante y lo dominado, entre lo activo y lo pasivo, entre lo masculino y lo femenino. Así lo hace, por ejemplo, Yayoi Kusama en su performance *Kusama's Peep Show or Endless Love Show* (1966) donde se exhibe multiplicada infinitamente en los espejos de una sala que simula ser un cabaret. Ella tendida en el suelo, sin recato alguno, deja que su mirada escape desprevenida fuera de la escena, dejando en su lugar, en su vacío, la mirada de los otros.

¹² Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe II*, Paris, Folio, 1949, p. 393.

Intensificando este vínculo entre cosificación y exhibición encontramos años más tarde la performance *Post-Porn Modernist Show* (1992) de Annie Sprinkle. En ésta, Sprinkle se masturba con un vibrador hasta llegar al orgasmo y luego tras darse una ducha, se introduce un espejo en la vagina e invita al público a contemplar el cuello de su útero. En esta performance Sprinkle explicita la narración del “objeto pornográfico” (que es ella misma) para luego desestabilizar la mirada voyerista de los asistentes instándolos a tomar parte de la performance intercambiando, de este modo, la relación entre sujeto y objeto. En un gesto similar, Elke Krystufek en su performance *Satisfaction* (1996) intenta desmitificar el espacio idílico de lo privado/familiar de las mujeres en lo que tiene que ver con el “placer sexual”. En un espectáculo colectivo celebrado en la *Kunsthalle* de Viena, Krystufek, con la normalidad de lo cotidiano, se dará un baño de tina para luego masturbarse con un vibrador mientras es observada ávidamente por más de una docena de espectadores. Krystufek, en un gesto doble, primero “desacraliza” el cuerpo femenino volviéndolo al terreno de las cosas comunes, de las cosas visibles; y segundo, busca intervenir la mirada obscena que constituye a ese cuerpo interrumpiendo el relato erótico/voyerista del “secreto placer de las mujeres”.

En esta línea de intervención, las performances de Valie Export, “*Genital Panic*” (1969), ocupan sin duda un lugar prin-

cial. Siguiendo con la asociación de las palabras arte, mujer y pornografía, pero esta vez como indagaciones sobre la representación del “deseo”, cabe destacar los videos de Lynda Benglis de *Female Sensibility* (1973), o los dibujos de Marlene Dumas, *Porno Blues* (1993). Al comentar esta lógica del exceso la artista visual Carolee Schneemann advirtió: “nuestra mayor evolución parte de obras que nos parecen un “exceso” la primera vez que las contemplamos”¹³.

Es por esta lógica del exceso y de la ilimitación que la relación entre arte y feminismo requerirá proponer otras figuras, otros vehículos para redescubrir las prácticas de subjetivación y las prácticas de identificación social. Prácticas y vehículos que intentan intervenir lugares y ocupaciones con que las mujeres son habitualmente asociadas en el orden de lo contemporáneo. Bien podríamos nominar a este segundo momento: mutación. Es decir, metamorfosis esencial con la que se busca reinventar los límites del cuerpo (biológico/social).

Esta otra nominación del cuerpo intenta (des)anudar las finas tramas con que la razón se ha empeñado en designar “esto es un cuerpo”. Nombres que en el desenfado de su nominación, y en la sorpresa de su afirmación, no hacen sino reiterar una antigua sospecha vinculada tanto a la supuesta neutralidad del saber, como a la normalidad de las

¹³ Peggy Phelan, “Estudios”, en Helena Reckitt (ed.), *Arte y feminismo*, Londres, Phaidon Press, 2005, p. 51

formas, del deseo y del cuerpo. Herido por esta sospecha, el arte feminista niega la posibilidad de ofrecer una narrativa complaciente de los orígenes. De igual modo, no intenta situar al cuerpo femenino en la quietud y seguridad de una comunidad mítica, reconciliada, y aún por reencontrar. Al contrario, a la manera de Michel Foucault, se propone elaborar un complejo ejercicio genealógico que busca conducir a las mujeres a posar detenidamente su mirada en la historia, en sus narraciones y artificios, para conjurar y descreer así de la quimera del origen.

Dicho gesto no busca otra cosa que desestabilizar los “irrisorios valores, jerarquías y conocimientos” sobre los cuales se ha erigido la diferencia sexual. Otros nombres, otras nominaciones que como monstruos evocan la “desmesura”. Como sabemos, un monstruo siempre es un excedente. Los monstruos *suspenden, anulan, neutralizan* las categorías de valor. La teratología se constituye a partir de la regla de la *determinatio negatio*.

Ars disyecta

Lejos de la disyunción, la conjunción o la superación, el cuerpo se presenta siempre en términos antitéticos. Tal vez como un virus que se ha hospedado en un cuerpo y que a la manera de *Metis*, aquella diosa griega que podía metamorfosear su forma a gusto, pasa de la figura del “parásito” que vive

gracias a la proximidad de su alimento a la figura del virus que se infiltra, se disemina y contagia. Un cuerpo múltiple, lejano de las dualidades topológicas del arriba y del abajo, del adentro y del afuera. Un cuerpo, como lo hubiese quizás pensado Gilles Deleuze, abierto, superficie, completamente expuesto, diseñado bajo la directriz de un código múltiple y variante. Un cuerpo como lugar de dominio pero también de resistencia. Cuerpo *disyecto* de la práctica artística feminista que en sus propios pliegues busca albergar al más extraño de los huéspedes.

Las figuras aquí enumeradas y las palabras clave de las prácticas artísticas del feminismo contemporáneo, no tienen otra tarea que la de exponer los límites del tiempo presente. Estos límites son los del orden de la diferencia sexual y de lo contemporáneo. Las pesadas herencias normalizadoras de los nombres paternos demandan con urgencia ser contestadas. El desafío es abrir un espacio en el seno de lo contemporáneo a lo radicalmente otro. Este espacio no puede ser el de la diferencia (la diferencia sexual), y de ningún modo puede ser el de la “humanidad” del humanismo. Las prácticas artísticas feministas que he presentado bajo la lógica de lo contemporáneo, es decir, bajo el supuesto de que forman parte de un tiempo y lugar que es al mismo tiempo nuestro tiempo y lugar, dislocan la época que busca reunirlos. De ahí que los nombres que reivindican para sí estos trabajos y

figuras del feminismo posthumano, no sean otros que los de la alteridad, la mutación y el contagio.

Brujas, *cyborgs*, monstruos. *Ars disyecta*, entonces, ajeno al tiempo de lo contemporáneo, ajeno también a la diferencia sexual.

Referencias

Beauvoir, Simone de (1949). *Le deuxième sexe II*. Paris: Folio, p. 393.

Butler, Judith (2004). “Performativos Soberanos”. *Lenguaje, poder e identidad*. Barcelona: Editorial Síntesis, pp. 125-173.

Cornell, Drucilla (1995). *The Imaginary Domain: Abortion, Pornography and Sexual Harassment*. London: Routledge.

Irigaray, Luce (1977). *Ce sexe qui n'en est pas un*. Paris: Les Éditions de Minuit.

Karen Cordero e Inés Sáenz (2007). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México: Universidad Iberoamericana, pp. 377-378.

Kristeva, Julia (1980). *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*. Trad. Nicolás la Rosa y Viviana Ackerman. Madrid: Siglo Veintiuno editores. 1988, p. 9. (1980)

Kraus, Rosalind (2000). “Cindy Sherman: Untitled”. *Bachelors*. London: October Books, pp. 101-159.

Krauss, Rosalind (2000). “Eva Hesse: Contingent”. *Bachelors*. London: October Books, pp. 91-100.

Mackinnon, Catherine (2007). “Turning Rape into Pornography”, *Are Women Human? And Other International Dialogues*. Cambridge: Harvard University Press, pp. 15-168.

Nochlin, Linda (1971). “Why Have There Been no Great Women Artists?”, Vivian Gornick & Barbara K. Moran (eds.), *Woman in a Sexist Society*. New York: Basic Books, pp. 480-511.

Phelan, Peggy (2005). “Estudios”, en Helena Reckitt (ed.), *Arte y feminismo*. Londres: Phaidon Press, p. 51.

Rancière, Jacques (1995). *La méésentente. Politique et philosophie*. Paris: Galilée.

Salaman, Naomi (1998). “¿Por qué no ha habido grandes pornógrafas?”. En Katy Deepwell (ed.), *Nueva crítica feminista de arte. Estrategias críticas*. Madrid: Editorial Cátedra.

Salecl, Renata (1998). *(Per)versions of Love and Hate*. London: Verso, p. 16.

La imagen subversiva: análisis de la obra de cuatro artistas contemporáneas chilenas¹

Stella Salinero

Esta ponencia tiene como objetivo exponer el análisis de las producciones de cuatro artistas contemporáneas chilenas: Zaida González, Karen Pazán, Gabriela Rivera y Katia Sepúlveda. Para comenzar queremos abrir dos preguntas claves que nos servirán para conducir el análisis de sus producciones: ¿por qué las obras de estas artistas se presentan como imágenes subversivas? Y al mismo tiempo, ¿cómo sus obras posibilitan un acercamiento entre las teorías feministas y la práctica artística?

En primer lugar, las artistas tienen en común, además de pertenecer a una misma generación, formas de agenciamiento de la subjetividad que cuestionan las normativas sexuales, los imperativos de belleza e identidad de las mujeres. Desarrollan una actitud irónica y crítica hacia la cosificación y explotación de los cuerpos para el

goce de la mirada masculina, al mismo tiempo se advierte un cuestionamiento a la hetero-normatividad en cuanto forma naturalizada de la sexualidad. Por otra parte, se aprecia una exploración de la sexualidad, un empoderamiento a partir del uso del desnudo. De este modo, es posible plantear que sus trabajos activan problematizaciones que señalan espacios determinantes desarrollados por la teoría feminista, la teoría *queer* y la perspectiva de género. Sus imágenes transitan espacios liminares y dan cuenta de una profunda capacidad reflexiva, la cual centra su interés en la corporalidad entendida como una *política de localización*, es decir, que el lugar desde el que surgen sus trabajos está atravesado por el cuerpo y sus experiencias². Es por esto que consideramos que el principal acercamiento entre feminismos y la práctica de estas artistas se establece a partir del interés central en el cuerpo

¹ Dedico esta ponencia a mi maestra la poeta y académica Eugenia Brito, por brindarme su conocimiento en una relación de reciprocidad. También quisiera agradecer a Álvaro Cárdenas por invitarme a conocer a parte de este grupo de talentosas artistas.

² *Política de localización significa* en palabras de la feminista Rossi Braidotti "que el pensamiento, el proceso teórico no es abstracto, universalizado, objetivo ni indiferente, sino que está situado en la contingencia de la propia experiencia (...) vale decir desde donde uno realmente está hablando" (Braidotti, 2004: 15).

y sus extensiones. Así, podemos observar en sus obras críticas hacia las categorías “naturalizadas” de sexo, género y cuerpo, categorías que, tanto el pensamiento como la práctica feministas han demostrado que son parte de una construcción dentro del orden cultural hegemónico y que por lo tanto, son plausibles de transformación³.

Las obras de González, Pazán, Rivera y Sepúlveda, se relacionan en diversos niveles de acuerdo a las estrategias estéticas que utilizan, ya sea en torno de lo grotesco, lo perverso, lo monstruoso, lo pornográfico, lo caricaturesco y lo abyecto. Así, los modos de operación sobre el cuerpo son diversos: desde el ocultamiento o la negación (Rivera), la deformación (Pazán) y el desnudo (González, Sepúlveda). González, Pazán y Rivera investigan la sexualización del ámbito doméstico desde lo monstruoso, poniendo en escena objetos que se funden o apoderan de los cuerpos y, por extensión, de las subjetividades de las mujeres. Como resultado, surgen imágenes perturbadoras, sensuales o risibles. Sepúlveda y González examinan el desnudo, tópico tan afamado entre los artistas y tan caro para las mujeres, subrayando los genitales tanto femeninos como masculinos. Sepúlveda mediante el primer plano de una vagina y un ano, y Gon-

zález en la repetición de pechos. Sepúlveda y Pazán llevan la mirada hacia los cuerpos expulsados de la economía significativa occidental, los cuerpos indígenas, los cuerpos latinoamericanos y los cuerpos negros, haciendo una inversión de su lugar, invirtiendo el lugar del subalterno. Pazán desde el desacomodo de la moda y del peso del mestizaje, y Sepúlveda a través del deseo, de la dominación por posesión sexual en la práctica del *fisting*⁴.

Zaida González

Zaida González, Santiago, Chile (1977), es fotógrafa y además veterinaria. De entre sus múltiples series veremos las compuestas por *Cinturón de castidad* (2005), *Zoonosis Zoofílica-Tetamorfosis* (2000) y *Primera comunión* (2000).

Sus fotografías son tomadas en blanco y negro y posteriormente coloreadas a mano. Esta técnica, desarrollada en los comienzos de la fotografía, le otorga un cariz diferente a sus obras, un sello particular que las distingue en el medio fotográfico nacional, como asimismo su pequeñísimo formato, que en ocasiones nos recuerda las estampitas religiosas. Se ocupa de temas poco tratados en el ámbito nacional, como la sexualidad femenina, la violencia y dominación sobre los cuerpos, las perversiones sexuales, la parodia a

los íconos religiosos. En sus obras se entrecruzan los formatos fotográficos y pictóricos, dando como resultado una imagen compleja y visualmente muy atractiva.

Es importante destacar que gran parte del trabajo de Zaida González se constituye en el desnudo femenino, abriendo diferentes posibilidades en este tema tan utilizado dentro de la historia del arte y que tantos costes ha tenido para la percepción de la imagen de las mujeres. Su visión se desmarca de los modelos de languidez y pasividad, mostrando otra gestualidad y corporalidad femenina, lo que en definitiva re-significa los cuerpos de las mujeres. Sus modelos son mujeres que se salen del marco convencional de los estereotipos femeninos de belleza.

Del proyecto *Cinturón de castidad*⁵ (2005), que trabajó en conjunto con la escultora Jessica Torres y la historiadora y artista Julia Antivilo, en el colectivo *Malignas Influencias*, nos detendremos en la serie *El Amigo/a*. En ésta González deja en evidencia la arbitrariedad que guía las relaciones entre los sexos

llevándolas a lo risible, que podemos decir es una forma recurrente en la obra de la artista para generar una crítica mordaz. La serie narra la historia de una pareja desde su matrimonio hasta su separación; González critica un vínculo desigual y de sometimiento doméstico para las mujeres, vínculo que analizó Simone de Beauvoir en *El segundo sexo* (1949), como parte de las construcciones culturales occidentales de ser mujer, y que fuera identificado por la teórica del cine y feminista Teresa de Lauretis como una tecnología de género, es decir, una forma de crear y reproducir el género, en su ensayo *Tecnologías del género* (1987). Esta cuestión se remarca irónicamente en la serie por el uso de máscaras: de cordero para ella, de calavera para él. Asimismo, un símbolo del control sexual que se produce en el matrimonio está dado por el cinturón de castidad que el novio le abre al comienzo a la novia, mismo aparato que luego debe llevar la bella esposa mientras su marido no se encuentra en casa. El cinturón de castidad evidentemente es hoy, como expresa Julia Antivilo, una prótesis de las mentalidades de las mujeres. Al respecto Antivilo señala:

“La simbólica que envuelve el cinturón de castidad lleva consigo no sólo la continencia obligatoria. Además abarca los pensamientos, palabras, gestos y lecturas que social y culturalmente se traducen en la imposibilidad legal de las mujeres de decidir en

3 Por ejemplo, esta cuestión se presenta para la teórica Judith Butler como la performatividad, la forma de reproducir la construcción de género y expone: “lo insólito, lo incoherente, lo que queda “fuera”, nos ayuda a entender que el mundo de la categorización sexual que presuponemos es construido y que, de hecho, podría construirse de otra forma” (Butler: 2003: 223).

4 *Fisting* es una práctica sexual en la cual se introduce completamente un puño por el ano.

5 *Cinturón de Castidad* es una investigación teórico-visual realizada en conjunto con la historiadora Julia Antivilo y la escultora Jessica Torres, quienes conforman el colectivo *Malignas Influencias*. Uno de los objetivos de este proyecto es reflexionar acerca de la autonomía de los cuerpos femeninos, de la autodeterminación y del derecho al placer. González indaga en la construcción simbólica del cuerpo de las mujeres latinoamericanas a partir de una iconografía cargada de resonancias religiosas y heréticas a la vez (alusiones a la crucifixión de todo tipo, dueñas de casa, esposas, etc.). La mujer/madre, la mujer/esposa, la mujer/virgen, la mujer/lujuriosa, conforman el complejo y ambiguo imaginario latinoamericano, el cual se recrea desde una perspectiva paródica, muchas veces también subversiva. En estas imágenes se ve cómo la capacidad de reirse de los estereotipos es un arma crítica muy efectiva frente a los mismos.

cuestiones que sólo debieran concernir a nosotras, debido a que están en relación directa con nuestros cuerpos” (Antivilo, 2005: 5).

En la serie *El Amigo/a* esta situación de sometimiento se lleva al límite de la explotación cuando el holgazán marido tomando una cerveza y hablando por teléfono deja descansar sus pies sobre la espalda de la mujer, quien los recibe como una esclava doméstica. Sin embargo, González no sólo se queda en la denuncia humorística, sino que presenta una conciencia crítica y una rebelión en sus personajes femeninos. En esta serie, el amigo es verdaderamente una chica (o por lo menos parece serlo), quien descubre y quita el cinturón de castidad a la dueña de casa. Luego de esta escena de pudor y pena, el amigo/a la consuela y comienzan una aventura amorosa, aventura que lógicamente escapa a la lógica heteronormativa impuesta en el matrimonio. Queremos remarcar lo anterior, pues es una constante en la poética de las obras de Zaida González que los personajes crucen las fronteras establecidas para los hombres y las mujeres, de manera que instalan una dimensión más amplia sobre la forma de experimentar la corporalidad y el sexo. Finalmente, para rematar esta tragicomedia, el macho queda solo, “cornudo” y borracho.

La siguiente obra que analizaremos de la artista pertenece a su serie *Zoonosis*

Zoofilica (2002), serie que explora las distintas parafilias o desviaciones sexuales más comunes, acentuando la perversión de la zoofilia, es decir, de relaciones sexuales con animales. El término “zoonosis” se refiere a la transmisión de enfermedades de animales a humanos o viceversa, sobre todo esto se da respecto a los animales domésticos. El título marcaría un énfasis en lo patológico, pues ambos términos refieren a eso; tal vez a la proximidad que se establece entre tener una mascota y que suceda cualquiera de las dos situaciones antes mencionadas. En esta serie los humanos toman formas de animales y los animales se constituyen como objetos de cuidado, adoración y goce. Según la artista, en este trabajo se vinculan sus gustos por la medicina veterinaria y la fotografía, cuestión que da por resultado imágenes divertidas e irreverentes cargadas de fetichismo.

Nos detendremos en los autorretratos con prótesis monstruosas de senos que ha denominado *Tetamorfosis*. En el primero de ellos, González posa ataviada como una reina en actitud perversa y empoderada. En la imagen las prótesis se multiplican por su pecho y son parte de su corsé e incluso le tapan un ojo a modo de parche⁶, como una reina

⁶ Sobre el uso de las prótesis ha dicho González que responden al culto a las tetas, la manía por tenerlas más grandes y redondas, tema que la artista trata con humor, en lo que se ha convertido para nosotros en una extrema invasión sobre el cuerpo femenino. Véase en: http://www.artenlinea.cl/artista_galerias.php?nombre=zaida-veronica-gonzalez-rios. González realizó una serie sobre la banalidad que encierra muchas veces las peticiones a los santos “domésticos”: en el turno de *San Expedito* una mujer le ofrenda sus pechos de silicona al santo.

pirata, otra forma en que ha titulado esta obra. Por detrás de su cabeza, una sucesión de estrellitas enmarcan su corona de cartón. En la otra imagen posa como una especie de Madonna muy ligerita de ropa que en vez de niño tiene un perro en sus brazos, y dos tetas enormes se han transmutado en ojos. Vemos como en estos autorretratos González va mutando su cuerpo, desafía convenciones religiosas y culturales: la virgen/reina que parece más bien una gran puta, hipersexualizada; el niño Dios que es un perro y que mama de los ojos de su madre; las mismas formas de estos retratos aluden a las estampitas religiosas, pero en vez de hacernos pensar en el altísimo nos sumergen en un mundo fetichista lleno de brillos y colores.



Zaida González. *Tetamorfosis*, de la serie *Zoonosis Zoofilica*, 2002. Fotografía coloreada a mano.

Finalmente la última obra que comentaremos se titula *Blanca Nieves*, es parte de una serie de imágenes que ha titulado como *Primera Comuni3n*. En la fotografía vemos a una Blancanieves que ha madurado (demasiado) y nos enseña su (des)perfecta belleza tendida en una sugerente pose mientras los enanos revolotean a su alrededor. Nos interesa destacar la ironía y el humor de la versión de González en la cual invierte la imagen tradicional de la protagonista de este cuento de hadas (joven/pura/bella) presentándonos una Blancanieves lejos de su imagen idealizada.



Zaida González. *Blanca Nieves*, serie *Primera Comuni3n*, 2000. Fotografía coloreada a mano.

Zaida González ha desarrollado una extensa obra, que como hemos visto, se preocupa de temas contingentes y políticos en torno a lo femenino: el derecho al placer, la dicotomía público/privado, las tecnologías de género que reproducen las relaciones de sumisión/dominación entre los sexos, etc. Cues-

ción nada fácil, si pensamos además, que tiene el mérito de hacerlo desde una perspectiva estética crítica, y a la vez mordaz, donde el humor y la capacidad de jugar y reírse de una/o misma/o son clave. Las fotografías que construye muestran una imagen femenina activa, capaz de desligarse de las ataduras impuestas en la sociedad y desarrollarse como sujetos autónomas.

Karen Pazán

Karen Pazán nace en Ecuador (1975), es artista visual, vive y trabaja en Chile. Sus obras exploran procesos complejos atravesados o puestos en relación con conceptos como globalización, multiculturalismo, modernidad y postmodernidad, que se articulan como espacios conceptuales que la artista va visitando y construyendo con su particular mirada. La belleza y la moda, o los modos de belleza y la perversión del cuerpo atrapado en la moda, o en objetos fetiches de la moda, como los zapatos, son otros significantes que circulan en la obra de Karen Pazán

De esta artista analizaremos las obras pertenecientes a *Hábito de Memoria* (2007) y *Heme aquí sin cuerpo y sin voz* (2007). En la primera, se abre la pregunta por la construcción de memoria de la identidad latinoamericana debido a las yuxtaposiciones que han ido formando nuestro ima-

ginario cultural del mestizaje. En este terreno, siempre incierto, se moviliza la obra de Karen Pazán, en un intento que no deja de ser irónico, sobre la conformación de una identidad móvil y en tránsito, que se va actualizando a partir de las preguntas que surgen en torno a ella. Por ejemplo, la inadecuación, el desfase, el descalce que se vislumbra en sus foto-collages, en que el retrato se transforma en caricatura de sí mismo, un poco cuestionando las poéticas de lo maravilloso y de lo barroco, críticas pero optimistas sobre nuestra conformación cultural a partir de la confluencia de espacio-tiempos disímiles.

En la obra *Hábito de Memoria* observamos mujeres con cabezas descomunales, deformes, pareciera que llevaran el peso de la conquista sobre sus diminutos pies. Además, son mujeres que por su tez morena, no cuadran con el prototipo de belleza fundado en la piel blanca, la piel de los dominadores. Una inversión de la serie de obras que se comentarán más adelante, en las que el rostro y la cabeza es la falta. Sus trabajos se vislumbran como una amalgama de identidades y o subjetividades superpuestas que nunca terminan de mixturarse. Las imágenes también recuerdan esos juguetes para las niñas, unas muñequitas de cartón para vestir con distintas ropas, cuyo resultado es una imagen vestida algo tiesa y como si estuviese en descalce constante.



Karen Pazán. *Hábito de Memoria*, 2007.
Collage y fotomontaje.

El vestido se despliega como encuadre o enmarcación del cuerpo femenino, una extensión del rol o de su imagen idealizada. Realzar, modelar; como modelamiento del comportamiento y de la mentalidad. Se relaciona con el disciplinamiento social de los sujetos subalternos, producida principalmente a través de sus cuerpos: cuerpos de mujeres, mestizos e indígenas.

Mario Fonseca, artista y crítico de arte, escribe sobre la obra: “Lo que mueve a Pazán (...) es la confrontación cultural, latente desde la colonización española, entre el modelo social europeo y el indígena americano, donde la imposición de las formas, que la artista refleja a través de la moda señorial del siglo XVIII, exacerbaba la incongruencia de lo modal sin modo” (Fonseca, 2011). Las identidades contrapuestas pero obligadas a constituir un mestizaje a pérdida, particularmente para los invadidos, fundan una entelequia donde los atributos particulares apenas pueden hacerse recíprocos en cuanto su vigencia implica la anulación del otro. Estos trabajos poseen una estética depurada (fondos planos), en donde el recorte de las siluetas alude, como se ha dicho, al recorte como modo de intentar acomodarse en un espacio que no le es propio.

A continuación hablaremos de las esculturas ensamblajes pertenecientes a *Heme aquí, sin cuerpo y sin voz* (2007). La totalidad de las obras son cuerpos mitad mujeres, mitad electrodomésticos. En algunas de estas piezas se aprecian las piernas, el cuerpo desnudo, pero de cuerpos que parecen más de muñecas que de mujeres reales; en otra pieza aparece el vestido, la falda en una figura que lleva una tetera a modo de torso, e incluso aparece el objetivo fetiche sexual, los tacones.



Karen Pazán. *Héme aquí en cuerpo y sin voz*. 2007. Ensamblajes escultóricos.

Estas esculturas ensamblajes, como las llama la artista, nos recuerdan la obra *Femme-Maison* (1947) de la artista Louise Bourgeois, dibujos y esculturas, en donde la casa, por extensión el hogar, lo doméstico atrapa a la(s) mujer(es) y sólo queda un cuerpo sin cabeza. Los trabajos de Karen Pazán son también esculturas acéfalas y sin brazos; las cabezas han desaparecido junto con las extremidades superiores, lo que queda son los torsos-teteras, jarros de licuadoras, tostadores, todo el mundo promotor de la modernidad estadounidense se apodera de estos cuerpos, modelados en tonos rosas, que marcan ese femenino infantil, infantilizado por una cultura que no deja espacio para el libre desarrollo de su subjetividad, de allí en parte, que sus cabezas hayan desaparecido.

En este paralelo se observa el parecido de la obra de Bourgeois con la obra de Pazán, un cuerpo funcionalizado y despersonalizado. *Héme aquí, sin cuerpo y sin voz*, alude a la imposibilidad de tener voz, del habla secuestrada por los objetos. El habla, la comunicación, el lenguaje, la separación de la naturaleza que lleva a la cultura y a la creación, otra vez flotan como los significantes fallidos alrededor de la obra de Pazán. La cabeza, el lugar del pensamiento, de la subjetividad, y de la expresión humana por excelencia, el rostro, lugar de reconocimiento de lo humano, se ha borrado. Estas cualidades que conforman lo humano están desplazadas por objetos que de cierto modo oprimen o niegan esa capacidad subjetiva y expresiva.

Hay algo de falla en los trabajos de Karen Pazán, un desacomodo de la imagen que es literal pero que a su vez habla de las fallas de los sistemas totalizadores, que reducen y homogeneizan pero que están constantemente en peligro de fisuras y fallas.

Gabriela Rivera

Gabriela Rivera, Santiago, Chile (1977), es Licenciada en Arte con mención en Fotografía por la Universidad de Chile. La práctica artística de G. Rivera constituye diversas modalidades: performances, videos, instalaciones y series fotográficas. En sus trabajos hay una reiteración de la operación de cubrir, tapar el cuerpo, que

en este caso es el propio cuerpo de la artista, a partir del uso de determinados materiales, de los cuales el más paradigmático en su obra es la carne cruda. A continuación se analizarán los trabajos que corresponden a sus proyectos *Chica de Calendario* (2006-2007), *Presentación Personal* (2005-2009) y *Muñeca Inflable* (2007-2012).

Chica de Calendario (2006-2007), es una obra que se relaciona con lo pornográfico, tanto por el fetichismo de las imágenes como por la fragmentación del cuerpo de las mujeres en el video y su posterior degradación. En las fotografías se ve a una atractiva mujer realizando labores domésticas, siempre con atuendos ligeros, provocativos; en una erotización de lo doméstico, cose su vestido y deja ver coquetamente su ropa interior. Plancha, y la atención se fija en sus piernas; saca el polvo, habla despreocupadamente por teléfono después de tomar una ducha, pasa la aspiradora y se enreda con ella. Estas imágenes representan un ideal de belleza femenino que combina sensualidad e ingenuidad, pero también en ellas se ve la feliz celebración del modelo capitalista estadounidense, cristalizado en el consumo masivo de artefactos para el hogar (1950). La composición es austera, solo unos cuantos elementos significativos y fondos planos de colores fuertes que realzan la artificialidad de la idea de las *pin up*. Este trabajo se relaciona con la serie de Karen Pazán,

Héme aquí, sin cuerpo y sin voz (2007), en la que los enseres se presentan libidinosos y se apropian del cuerpo de las mujeres.

En el video *Chica de Calendario* (2007) se aprecia una la relación con la pornografía, en la degradación del cuerpo que se expresa en el culo. La situación macabra que se da en el video se desvincula de la imagen agradable e ingenua que sugieren estas chicas. Un cuerpo objeto, como el de las *pin ups*, luego de consumirse en lo fugaz de su belleza y en el desgaste de su uso (en este caso la mirada), se degrada y se vuelve repugnante. Estos íconos de Estados Unidos, retomados por Rivera, ponen en evidencia la relación de dominación de las mujeres en nuestra sociedad y la explotación ejercida en el hogar a través de los electrodomésticos, al mismo tiempo que apuntan a la particular situación que los ideales de belleza y de atractivo sexual producen en nuestra percepción de lo femenino como cuerpo degradado.

Presentación Personal (2005-2009) es uno de los proyectos más representativos de la artista, compuesto por un video, una performance y dos series fotográficas en lo que Rivera procede a cubrir su rostro y torso con trozos de carne cruda. Esta obra es en parte una indagación en las formas de socialización de la apariencia y domesticación del cuerpo, específicamente en las que se dan en las retóricas rituales del

cuidado y el adorno personal, actos cotidianos impregnados de las convenciones de género⁷. De este modo, pone en circulación varias interrogantes: ¿cómo se conjuga nuestra imagen personal con nuestra identidad de género? ¿Qué lugar tiene la mirada del otro en la construcción de la imagen personal? ¿Qué tipo de relación se establece entre corporalidad e identidad?



Gabriela Rivera. *Presentación Personal II*, 2005. Fotografía.

Recordemos que la apariencia personal y el mismo concepto de belleza establecen un dimorfismo entre lo masculino y lo femenino. A las mujeres se les ha asimilado a su apariencia corporal⁸ (vestimenta, maquillaje, adornos), de modo que se las juzga en cuanto “imagen” no como

⁷ En relación a los cuidados de la imagen personal Rivera expresa: “Estos actos son norma y regulan nuestra presentación pública; actos que se realizan en su mayoría en privado, relacionándonos con nuestro cuerpo y que involucran cuestiones tan íntimas como la higiene, la adecuación y, a veces, alcanzan un punto tildado socialmente como negativo, la vanidad”. (Cárdenas, 2005)

⁸ Sobre la insistencia de asociar la “naturaleza” de lo femenino con la apariencia física, el maquillaje y los vestidos se pronuncia Virginia Woolf en su libro *Tres Guineas*: “el hecho de que los dos sexos tengan un muy notable, aunque diferente, amor al vestuario parece no haber sido advertido al sexo dominante, debido, cabe suponer, al poder hipnótico propio del ejercicio del dominio”. (Woolf, 1999: 34)

sujeto, mientras que a los hombres se les exige sobriedad y seriedad en su imagen, cuestión que es correlativa a su posición central en el discurso. No hay posibilidad de saber si es hombre o mujer el personaje que comparece ante la cámara de Rivera, pues no hay nada que lo identifique; la imagen por consiguiente, es portadora de ambigüedad sexual, cuestión que es parte del interés de la artista en este proyecto, a saber, cortar con los códigos de identificación genérico/sexual.

Finalmente, la carne con la que Rivera se cubre, se entiende aquí como significante del reclamo de la materialidad del cuerpo, que se despliega como parte de la estrategia de apropiación de sí misma, constituyéndose en el límite de lo cultural (la carne cruda), para desde ahí abrir la posibilidad de una identidad femenina diferente a la normativa. Estrategia que se podría pensar también como asumir una posición que anula la noción de identidad, considerada la identidad desde la óptica de un rol convencionalmente asumido, que sugiere formas de ser predeterminadas para cada persona según su sexo.

En el proyecto *Muñeca Inflable* (2006) Rivera trabaja con el imaginario pornográfico de la muñeca inflable, realiza series fotográficas, intervenciones y un video-performan-

ce. La “muñeca” tiene una historia de larga data dentro del arsenal de instrumentos sexuales; es uno de los más célebres fetiches de la imaginación pornográfica. La muñeca inflable corresponde a la radicalización de la mujer objeto, constantemente dispuesta para la penetración y el goce masculino. Este objeto niega la subjetividad y deseos de las mujeres, reduciendo su sexualidad a pasividad. Sin embargo, en esta obra el hecho de que la artista tome performativamente la apariencia de muñeca, lo que significa que su cuerpo está totalmente sellado por el disfraz (el traje cubre manos, rostro, piernas y brazos) vuelve algo extraña esta criatura, siniestra por decirlo de algún modo; la pasividad se ve perturbada. De acuerdo al pensamiento de Judith Butler, el género actúa performativamente sobre los cuerpos, es decir, a través de actos reiterativos, reguladores y normativos sobre lo femenino o lo masculino. Para Butler los travestis, al trabajar a partir de una feminidad hiperbólica, manifiestan los espacios del cuerpo de las mujeres que se han cargado del concepto de feminidad. Algo similar despeja Rivera con este trabajo al señalar cómo la muñeca está impregnada de una idea particular de feminidad, de convenciones. La muñeca que construyó Rivera tiene una expresión facial vacía, extrañada, mientras efectúa con mecánica coquetería sus movimientos.



Gabriela Rivera. *Muñeca inflable*, 2005. Serie fotográfica.

La serie fotográfica *Muñeca Inflable* consta de tres fotografías: en la primera, la muñeca “desnuda”, apoyando una mano sobre la pierna flexionada mientras la otra pierna está en el suelo cubierto por una especie de tela de peluche blanco. En ella se aprecia que el traje tiene pezones, un detalle que reafirma el “modelo erótico masculino” que aquí se está exponiendo y subvirtiendo a la vez. Al mismo tiempo, es una muñeca que deja correr libremente la sangre menstrual desde su vagina, por sus piernas, mientras que progresivamente va desnudándose, cuestión que se desmarca de la idea de belleza fundada en el control de las zonas abyectas.

Las obras de Gabriela Rivera proponen una visión violenta y crítica sobre los estereotipos sexuales, sobre todo centrada en los femeninos. Junto con el énfasis puesto en la materialidad del cuerpo, en ellas circula la idea sobre la violencia que se ejerce socioculturalmente por medio de las convenciones y de la fuerza normativa de la “identidad sexual” en los cuerpos y mentalidades de las y los sujetos.

Katia Sepúlveda

Katia Sepúlveda, nace en Santiago de Chile (1978), vive y trabaja en Colonia, Alemania. La artista se ha dedicado a trabajar la performance y el video, estudios que perfeccionó en Alemania con la artista feminista VALIE EXPORT en la Academia de Artes Mediales de Colonia. Principalmente sus obras interrogan los modos en que las tecnologías sexuales producen y reproducen un determinado tipo de sexualidad (heteronormativa) en conjunción con una crítica a los dispositivos pornográficos, la belleza y el deseo.

Recientemente, y sobre esta misma temática, ha realizado una serie de collages que presentó en Ginebra bajo el nombre de *Dispositivo de belleza* (2012) junto a la teórica Beatriz Preciado y la crítica chilena Luz Muñoz. Para ello realizó cientos de collages a partir de imágenes apropiadas de la revista Playboy desde la década de 1950 hasta el 2000. Esta revista se ha erigido a manos de Hugh Hefner como símbolo de la erótica que surge en los Estados Unidos, en los años de la guerra fría, al mismo tiempo que como apoteosis de la sociedad de consumo, el consumo del cuerpo y del deseo, y también del imperio de la industria de pornografía suave, como ya ha expuesto Preciado en su libro *Pornotopía* (2010).

En esta ocasión analizaremos dos videos, *Belleza v/s Belleza* (2007), y *Wish*

(2011), y finalmente, comentaremos un registro de la performance *Pascha Revolution* (2011), realizada en conjunto con la artista australiana Amy Rush el año 2011, en Colonia.

En el video *Beauty v/s Beauty* o *Belleza v/s Belleza* observamos el primer plano de una vagina en la que lentamente se va introduciendo una muñeca Barbie. Desde el primer momento la obra nos interpela ¿cómo es posible que esta imagen sea bella si más bien parece ser lo contrario? La obra augura un combate, un enfrentamiento al decir v/s. La imagen nos choca particularmente, no sólo por su título, ni por estar viendo una vagina sino por la forma en que ésta se presenta, su tamaño monumental y el modo de composición. Éste obedece a un régimen visual pornográfico, y particularmente del porno llamado duro o *hard porn*, en que los cuerpos fragmentados se despersonalizan y acaban en su reiterativa fragmentación volviéndose abstractos, extraños pedazos de algo que nunca es uno, desapareciendo como cuerpos. Este mismo modo de composición tiene reminiscencias de la obra *El origen del mundo* de Gustave Courbet (1866), obra canónica dentro de la historia del arte, como la artista ha querido poner en relación en su trabajo⁹. La belleza que creemos está enfrentándose en este video es por una parte la de *El origen del mundo* y la de la Barbie. La pri-

mera de éstas pertenece a una noción de belleza que dispone un fragmento despersonalizado del cuerpo femenino, a la mirada voyerista masculina; mientras que la segunda, es la belleza de la muñeca Barbie, signo de ideales contemporáneos: delgadez extrema, piel blanca, pelo rubio, grandes pechos, ojos azules, ideal del que miles de mujeres quedan fuera, imposibilitadas de identificación.

En ambas retóricas sobre la belleza la subjetividad de las mujeres queda fuera, se objetualiza en un órgano genital y en un cuerpo de muñequita; ambas son parte de un discurso de la feminidad, un discurso sobre el deseo y sobre ser objeto de deseo, al que estamos expuestas desde niñas y al que se nos va introduciendo a partir del juego. La artista enfrenta ambos ideales como fetiches de una imaginación pos-pornográfica, que intenta desbaratar y desarticular los efectos del discurso pornográfico y del discurso sobre lo femenino.



Katia Sepúlveda. *Beauty v/s Beauty*, 2007. Video.

Por último, queremos mencionar que como parte de la estrategia visual que Katia Sepúlveda desarrolla para subvertir los códigos del porno se puede identificar el modo de manejar el tiempo. En esta obra se expresa particularmente por la lentitud con que la mano introduce la muñeca en la vagina, la lentitud extrema que presenciamos va tensionando nuestra percepción del tiempo que se espacializa y esto también se acentúa por el sonido que va acompañando esta operación, sonido que por lo demás, escapa a las lógicas de lo que podría ser un sonido placentero.

En segundo lugar comentaremos el video *Wish* (2011) en el cual vemos un uso similar de la composición: primer plano de un órgano genital, en este caso se trata de un ano masculino. Observamos otra vez la fragmentación del cuerpo, donde se toma la parte por el todo, pero esta vez una zona aún más tabú, el ano, y mayor aún si pensamos que es un ano masculino. Trasero y ano están siendo acariciados por dos pares de manos (negras), las que parecieran ser de un hombre y una mujer, pero no sabemos bien pues desde el principio a bien avanzando el video, llevan guantes tipo quirúrgicos. Repetitivamente van aplicando gel dilatador en este ano hasta quitarse los guates y ver que por las señas relativas a las convenciones de los sexos (uñas largas y la otra mano más gruesa) se “generizan”. Luego la mano “masculina” va

⁹ Ver en página web de la artista: <http://xn--katiasepulveda-bob.com/works/beautyvs.html>

introduciendo uno a uno los dedos en el ano hasta ocultar completamente su puño en él, para completar la práctica sexual del *fisting* o *fist-fucking*, al ritmo de una canción que va repitiendo *I am a porno star*, en una clara ironía por parte de la artista de lo que significa ser estrella en el porno.

En este video vemos en primer lugar una inversión de los roles, conquistado o subalterno penetrando al dominante, al que suponemos es un hombre blanco, heterosexual y occidental. Cuestión que se remarca al mostrarse el video con la proyección de un texto en paralelo a la imagen; pareciera ser que el texto va entregando las claves que a primera vista no podemos sortear en esta imagen tan poco recatada. El texto es una cita de la teórica negra feminista bell hooks, que dice así: “las mujeres blancas que dominan el discurso feminista, que en su mayoría crean y articulan la teoría feminista, muestran poca o ninguna comprensión de la supremacía blanca como política racial, del impacto psicológico de la clase y del estatus político en un Estado racista, sexista y capitalista” (hooks et.al.,2004: 36).

El texto expone la visión crítica de bell hooks respecto a las formas en que la misma teoría feminista ha reproduciendo aquello que pretende abolir, a saber, la subordinación, la desigualdad, teoría feminista que abogaba por y para todas las mujeres, asimilando

sus diferencias a lo que fuese la lucha que las mujeres blancas de clase media y heterosexuales consideraban la lucha de las feministas, cuestión que nos hace volver a la idea de una política de localización, una posición desde la cual se sitúa el o la sujeto y desde la cual emerge su discurso crítico, postura estética y política que la artista desarrolla y que utiliza para criticar los mecanismos de la industria del porno que cosifican los cuerpos, que los exprimen en su significado y lo traducen a puro valor de cambio, el cuerpo que se consume, se degrada como en los traseros destruidos del video de Rivera. Esta estrategia deconstructiva le permite subvertir las narrativas y las economías de poder que regulan ese espacio que se ha dedicado principalmente a la masturbación masculina.



Katia Sepúlveda. *Wish*. 2011, Video.

Pascha Revolution, fue una performance, realizada por Katia Sepúlveda con colaboración de la artista australiana Amy Rush el año 2011. En ella, ambas artistas se desnudan y comienzan a

acariciarse y tener sexo en la entrada principal del más grande burdel de Colonia. La acción dura poco tiempo pues llega un guardia y las expulsa del lugar. Pero ellas querían demostrar que son posibles otras maneras de practicar la sexualidad, que no explotan a las mujeres, que están fuera de las formas de intercambio capitalista y que son libres, fuera del lugar donde se produce y reproduce un específico régimen de sexualidad, donde las mujeres son vistas como un objeto de goce masculino, privadas de subjetividad. Así *Pascha Revolution* se instala como una acción política, la cual como expone Sepúlveda en su página web, va en contra de la simbólica del lugar, el cual representa una hiper heteronormatividad.

Las obras de Katia Sepúlveda no son amables con la o el espectador, por un lado porque movilizan imaginarios que permanecen culturalmente vetados, pero que circulan de modo soterrado como es la pornografía, veto que obedece un imperativo de “moralidad y normatividad sexual” sobre el cual se erigen una serie de tabúes. Estos imaginarios, desarrollados con la intención de colonizar la sexualidad, son subvertidos en estas obras en el marco del postporno, corriente inaugurada por la artista, activista y escritora Annie Sprinkle, que busca abrir la sexualidad al deseo de múltiples subjetividades y comprender el cuerpo como un espacio político,

subvirtiéndolo las retóricas del porno. No son amables tampoco porque la artista provoca, como ya se ha visto, una suerte de espacialización del tiempo, al prolongar la exposición de una imagen, con un ritmo lento y repetitivo, en que la acción simple de introducir objetos u órganos dentro de otros se prolonga indefinidamente, dejando a el o la espectadora la sensación de espera de un algo que nunca se cumple, que no sucede nada más allá de lo que se ve. En esto nuevamente vemos cómo Sepúlveda juega con las cartas del porno, en el goce de la imagen en su pura superficie, pero que al introducir quiebres a las convenciones, deconstruye y deja en evidencia sus retóricas: la repetición, la superficialidad, la fragmentación del cuerpo, la imposibilidad de identificación por parte del o la espectadora, la cosificación del cuerpo y del sexo.

Para finalizar, en los dos videos que hemos comentado podemos encontrar una relación compositiva con los trabajos de Gabriela Rivera y Karen Pazán, antes analizados, sobre todo *Presentación Personal* de Rivera, en el que la imagen, al ser tan potente, violenta o cruda, requiere para su puesta en escena la asepsia de la composición. Al mismo tiempo debemos mencionar que el video *Beauty v/s Beauty* ganó el primer premio en el 1º Festival de arte y video porno *Dildo Rosa*, realizado en Santiago el año 2011.

Breves conclusiones

Las obras expuestas de Zaida González, Gabriela Rivera, Katia Sepúlveda y Karen Pazán se caracterizan por poner en escena una imagen que hemos llamado “subversiva” y que se expresa en una política de localización común, que, como ya se ha visto, es el cuerpo. Postulamos que sus particulares modos de abordar las problemáticas sexuales subvierten estéticamente las tecnologías de género, desde lo considerado femenino socialmente a saber, lo decorativo, lo superficial, lo bello, la cosmética, lo doméstico, en producciones que no han estado exentas de polémica. Pensamos que lo anterior se ha producido por el uso de estrategias estéticas radicales: la imagen (pos) pornográfica, lo grotesco, lo abyecto conjugado con formas alternativas de concebir los cuerpos y las identidades sexuales, étnicas y *queer*, postulan una visión crítica de la sociedad en las que están insertas. Las artistas, asimismo trabajan desde el humor y la ironía desarrollando poéticas inéditas en la escena nacional, apelando a imaginarios propios del mundo popular e instalándose en zonas marginales tanto de los discursos artísticos como los discursos sobre el género en Chile.

Bibliografía

Antivilo, Julia, González, Zaida y Torres, Jéssica. *El cinturón de castidad*. Centro de Arte Alameda. Santiago, Chile, 2005.

Braidotti, Rosi. *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*. Editorial Gedisa. Barcelona, España, 2004.

Butler, Judith. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Editorial Paidós, Barcelona, España, 2007.

— *Los cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Editorial Paidós. Barcelona, España, 2003.

Cárdenas, Álvaro. *Gabriela Rivera y los fantasmas de la apariencia*. En: www.arteamerica.cl/9/dossier/fantasmas.htm consultado 25 mayo 2011.

De Lautertis, Teresa. *Tecnologías del género, 1987*. Versión digital revista Mora N° 4 en: www.disidenciasexual.cl/2009/03/la-tecnologia-del-genero/comment-page-1/ 15 de agosto, 2012.

Duby, George y Perrot, Michelle. *Historia de las Mujeres. Tomo II. Del Renacimiento a la Edad Moderna*. Editorial Taurus. Madrid, España, 2000.

Fonseca, Mario. *Hábito de Memoria. Lo modal sin modo*. En: karenpazan.blogspot.com consultado 20 de mayo 2011.

hooks, bell, Brah, Avtar, Sandoval, Chela, Anzaldúa, Gloria, Levins Morales, Bhavnani, Kum-Kum, Coulson, Margaret, Alexander, M. Jacqui y Tapalde Mohanty, Chandra. *Otras inapropiables. Feminismos desde las fronteras*. Editorial Traficantes de sueños. Madrid, España, 2004.

Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión*. Editorial Siglo XXI. México, 1988.

Spivak, Gayatri Chakravorty. *¿Pueden hablar los subalternos?* MACBA. Museu D'Art Contemporani de Barcelona. Barcelona, España, 2009.

Woolf, Virginia. *Tres guineas*. Editorial Lumen. Buenos Aires, Argentina, 1999.

Fuera de Discurso: Las artistas en los bordes del canon de la historia del arte. Estudio de caso: Mitominas I y II (1986-1989)

María Laura Rosa

A partir de 1970 las historiadoras del arte feministas desvelan que la Historia del Arte es una construcción con exclusiones: entre ellas las mujeres. Uno de los conceptos reguladores del discurso de la disciplina será el de genio, cuyas características, señaladas por las investigadoras, más allá de los cambios que el mismo sufre a lo largo de la historia, serán cuatro: blanco, masculino, heterosexual y burgués.

Al calor de la *segunda ola* feminista se pone en marcha el desarrollo del arte feminista, el cual tomará el slogan *lo personal es político* para evidenciar las formas de discriminación naturalizadas en la vida privada de las mujeres.

El feminismo cuestionará la existencia de dos esferas –la pública y la privada– como entes separados que no se cruzan y proclamará que lo político no es sólo lo que atañe al Estado y al bienestar público sino que es también lo que pertenece al dominio de lo privado que trae consecuencias en lo público.

Es así como el arte feminista transforma lo cotidiano en objeto estético, en categoría pública, para evidenciar el sistema de inequidad ejercido sobre las mujeres en todos los ámbitos de la vida. El arte buscará traspasar las fronteras del hogar, de lo doméstico, para relatar lo que allí sucede y convertirse en instrumento de análisis político, en tanto busque subvertir las relaciones sociales, busque cambiar la realidad.

En los años '80 y surgido desde dentro del mismo feminismo se desarrolla el concepto de género, definiendo aquellos atributos culturales asignados a mujeres y varones, que por ser atribuciones están en permanente cambio.

En Argentina dicho concepto arribará al medio académico, influyendo sobre los discursos críticos, curatoriales y sobre las creaciones de muchos artistas de los '90. El género en mi país se establece como un concepto *ex nihilo*, sin antecedentes en el país para las y los críticas/os de la década, quienes hacen caso omiso al li-

bro escrito por la feminista integrante de UFA (Unión Feminista Argentina) Leonor Calvera, *El género mujer*, publicado en 1983. Dicha publicación es la primera que surge en Argentina en la que se reflexiona sobre esta categoría como una construcción política, social e histórica. Sin embargo, desconociendo esta publicación, los/as críticos/as del campo artístico lo aplicarán sin discreción, transfiriéndolo directamente de la crítica de arte anglosajona, generando su moda y futilidad en el ámbito local. Muchas veces se lo empleará como sinónimo de femenino. En otras ocasiones el arte de género será equivalente a arte de mujeres y se lo opondrá a arte feminista o a feminismo, siendo que el término emerge de los movimientos de mujeres, tanto a nivel nacional como internacional¹. Concluimos que el arte de género en Argentina expondrá sobre las construcciones patriarcales sin apelar a una acción de cambio, sin necesariamente buscar subvertir el orden del sistema. Este concepto se adaptará bien al medio académico conciliando su crítica con el sistema.

El feminismo de la *segunda ola* se desarrolla en la Argentina con fuerza a partir de la conformación de dos grupos: Unión

Feminista Argentina (UFA), en 1969 y el Movimiento Feminista de Liberación (MFL), en 1972. También otros pequeños grupos se irán desarrollando a lo largo de la década del '70.

Es entonces cuando el modelo del ama de casa es expuesto críticamente por las feministas. Un temprano volante de UFA para el día de la madre de 1970 exhibía a una mujer preparando la comida frenéticamente mientras atendía el teléfono con sus pies y se ocupaba de los tres niños que intentaban hacer destrozos frente a la ropa lavada que ella recién terminaba de colgar. A su lado, en una mesa, la TV transmitía un aviso que la incitaba a mostrarse hermosa gracias al uso de la loción "Sexy". En la parte inferior del dibujo un epígrafe señalaba "Madre: esclava o reina, pero nunca una persona"².

Es en este contexto crítico en el que María Luisa Bemberg (Buenos Aires, 1922-1995) desarrolla su primer ejercicio filmico, el corto *El mundo de la mujer*³, realizado a raíz de la exposición *Femimundo '72. Exposición Internacional de la mujer y su mundo* que se llevó a cabo en el predio de exhibiciones de La Rural en la ciudad de Buenos Aires, que se exhibirá en el marco de esta exposición⁴.

2 Folleto UFA, 1970.

3 *El mundo de la Mujer*. Dirección: María Luisa Bemberg. Jefe de Producción: María Rosa Sichel. Sonido: Nerio Barberis. Cámara: Osvaldo Fiorino. Editor: Miguel Pérez. Año: 1972. Duración: 15'45"

4 Para ver los cortos de los que hablaré recomiendo ingresar en <http://www.marialuisabemberg.com>

El corto de Bemberg se vincula directamente con el activismo político de UFA ya que las demandas sobre el "(...) esclarecimiento teórico de cómo funciona el aparato de opresión de la mujer y la denuncia de toda idea, sentimiento o conducta que mantenga o refuerce tal opresión (...)" así como también la "(...) revisión de libros de textos, y todo sistema de educación para eliminar la discriminación condicionante de los roles sexistas, desde el jardín de infantes(...)"⁵, son parte fundamental de *El mundo de la mujer*.

A primera vista Bemberg exhibe 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 encuentra atrapada en un entramado en el cual la publicidad y el consumo contribuyen a legitimar e imponer. A partir de un amplio recorrido por la exposición, el ojo de Bemberg va mostrando cómo se difunde un modelo de dominación, normalización, vigilancia y control sobre el cuerpo y el espíritu de las mujeres, el cual se naturaliza a través del orden del lenguaje y de lo visual.

Bemberg desarrollará entonces un *contradiscurso* empleando las mismas herramientas del sistema: palabra e imagen. Las palabras –ya sean a partir de fragmentos leídos por voces en off o por la letra de las canciones

seleccionadas- y las imágenes conformarán una mirada de denuncia. La cámara, como señala Clara Fontana, "(...) revolotea todo el tiempo entre electrodomésticos, desfiles de modas y peinados, y aparatos surrealistas destinados a la belleza y al confort. Toda esta parafernalia de uso esencialmente doméstico es presentada con ironía y a menudo con irritación"⁶.

Pero el ojo de la artista no es ingenuo y se detiene en aquellas situaciones que exhiben de forma clara la objetualización de la mujer, como por ejemplo aquella en que una dama, mientras le pintan las pestañas, tiene por detrás de su tocador a un payaso maquillándose; o el concurso de peinados en donde las más estrambóticas creaciones capilares son examinadas, mejor dicho escrutadas, por los ojos de los más grandes peluqueros, por supuesto, masculinos; o aquella "señorita" que se muestra sobre una cama giratoria la que incluye toda una parafernalia de objetos para ambientar un espacio en apariencia erótico, sensual y en donde una de las partes, la mujer, está cautiva.

Entre tanto electrodoméstico, modeladores del cuerpo femenino y diseño de ropa se pone en evidencia que el universo de la mujer se limita al orden de lo privado, lo doméstico y lo corporal, ya sea tanto en lo reproductivo

1 Para ahondar en este debate ver: López Anaya, Jorge (1997). «Símbolo de lo femenino en una muestra». *La Nación*. 19 de abril, s. p.; López Anaya, Jorge (1997). «El tema de la mujer con una mirada muy renovada». *La Nación*. 15 de marzo, s. p.; López Anaya, Jorge (1993). «Seis mujeres: la diferencia femenina». *La Nación*. 13 de marzo, s. p.; Sánchez, Julio (1996). «Algunas claves de la fridomanía». *La Maga*. 29 de mayo, s. d.; Sánchez, Julio (1996). «El feminismo en el arte contemporáneo». *La Maga*. 10 de enero, pp. 14-15. Sánchez, Julio (1996). «El rescate artístico del bordado y del tejido». *La Maga*. 14 de agosto, pp. 8-9; Sánchez, Julio (1996). «La mujer en la historia del arte». *La Maga*. 11 de diciembre, s. p.; Chierico, Osiris (1992). «Arte de mujeres, no femenino». *Lys*. n°11, abril, s. p.

5 "Inquietud de entidades locales por la urgente emancipación femenina" en *La Opinión*, Domingo 26 de agosto de 1973, p. 6.

6 Clara Fontán: *María Luisa Bemberg*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina e Instituto Nacional de Cinematografía, 1993, p. 19.

como en la destreza necesaria en el día a día. Así se va naturalizando una hermosa jaula de cristal desde donde el afuera se ve desde dentro. Así se impone con fuerza un modelo -el ideal de domesticidad- que se veía amenazado por las aspiraciones en la esfera pública de la mujer moderna.

En 1978 Bemberg presenta el corto *Juguetes*, basado en la exposición *El mundo del juguete*, realizada en La Sociedad Rural de Buenos Aires en 1977. La realizadora señala en relación a este corto: “Los juguetes y los cuentos no son inocentes. Son los primeros condicionadores de la conducta. Pensemos un poco en Blanca Nieves, Caperucita Roja, en la Bella Durmiente: todas figuras pasivas, timoratas, inseguras, incapaces de tomar una iniciativa, esperando que el príncipe valiente y audaz las despierte a la vida”⁷.

En 1982 Ilse Fuskova presenta la serie fotográfica *El zapallo* en los Talleres Brígida Rubio⁸. De esta serie de diez fotos, la que reproducimos será seleccionada en 1986 para integrar la exposición internacional de fotografía *Mujeres fotografían mujeres*, organizada por la Volkshochschule de Munich.



Foto de la serie *El zapallo* de Ilse Fusková [Cortesía de la artista]



Foto de la serie *El zapallo* de Ilse Fusková [Cortesía de la artista]

En 1986 Ilse Fuskova junto a Josefina Quesada y Adriana Carrasco conforman el *Grupo Feminista de Denuncia*, el cual perdura a lo largo de dos años.

Las artistas se sitúan en la calle Lavalle al 800 -peatonal de los cines del centro de Buenos Aires- los sábados a la noche. “Nos parábamos con las manos en alto, haciendo el signo feminista y con carteles con leyendas como ‘La violación es tortura’, ‘La mujer es la única dueña de su fertilidad’. (...) Esos y otros lemas irritantes provocaban la discusión entre la gente que nos miraba con sorpresa. Cada sábado a la noche nos veían unas mil personas. Gasto mínimo y cuestionamiento interesante, ese era nuestro objetivo”⁹, recuerda Fusková.



Mujeres Públicas, grupo de denuncia feminista¹⁰

En noviembre de 1986 el público porteño se ve sorprendido por una gran exposición que abarca todo el espacio del

Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires (hoy Centro Cultural Recoleta): *Mitominas I*¹¹, bajo la coordinación general de Monique Altschul (Buenos Aires 1938). La muestra presenta -a través de instalaciones, performances, pinturas, esculturas, poesía, en acompañamiento con talleres y mesas redondas- una revisión de los mitos, tanto europeos como americanos, que pesan sobre la imagen de la mujer. Aquellas construcciones mitológicas son interpeladas por un grupo de artistas mujeres, desde el campo específico del género.

“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.

Pero el mito “no existe ni persiste si no es por la palabra”. Lo dijo Paul Valery, que algo sabía al respecto.

Y sin embargo, ah, sin embargo la palabra sirve para descongelar. Quien dice palabra, por supuesto, dice todo lo que habla.

¿No hablan acaso el color y las formas, no habla la danza?

Quien dice palabra dice color, forma, danza; dice luz, canto, movimiento; dice teatro, imágenes, sombras chinescas”.

La palabra, bajo todas sus formas, es la gran descongeladora. Para eso trabajamos. Nos hemos agarrado de la palabra y sus formas

7 “Qué somos, qué sentimos, qué queremos. María Luisa Bemberg y un film feminista” en *La Nación*, 30 de octubre de 1977.

8 En la tarjeta de invitación a la muestra puede leerse unas palabras de la artista que dice así: “En el mercado siempre me deleita el zapallo abierto. Dentro de sus dorados y sutiles telones son escenarios para una liberadora fantasía. Y junto con la poderosa alineación de sus semillas, se tradujo para mí en la imagen de la fertilidad de la mujer. Fértil con su vientre. Fértil con su mente. Sus hijos y sus hijas y sus ideas pueden cambiar el mundo.”

9 Entrevista a Ilse Fusková, Buenos Aires, 17/XI/2004

10 El grupo activista *Mujeres Públicas* realizó este dibujo de las mujeres del Grupo de Denuncia Feminista a partir de las descripciones de las acciones que da Fusková. El mismo es un estudio preliminar para su obra *‘En la plaza -En la casa -En la cama’*. *Ensayo para una cartografía feminista* (2012).

11 Cabe señalar que en *Mitominas*, tanto en la 1ª como en la 2ª, participaron más de doscientas artistas. Algunas participantes murieron, otras están ilocalizables. Muchas de las obras se han perdido o están a la espera de un trabajo de reconstrucción y/o restauración, según sea el caso. Es por ello que sólo seleccioné una o dos obras para mostrar el tono de la exposición.

para descongelar Mitos y por lo tanto creencias, actitudes, y sobre todo conductas. Hemos trabajado en eso por espacio de un año. Aquí están nuestras conclusiones”¹².



Catálogo de *Mitominas I*, 1986 [Archivo Monique Altschul]

Altschul buscó trazar lazos entre diferentes artistas desde la época de la dictadura hasta los años democráticos –en origen la movía la necesidad de traspasar el aislamiento en el que se trabajaba durante el período dictatorial, en el que se resquebrajaron los intercambios entre personas con intereses comunes. Su formación –de grado en Argentina, de posgrado tanto en Europa como en Estados Unidos– y sus intereses generaron que fuera una figura en la que convergía el conocimiento de la teoría y el arte feminista con el dinamismo para salir al encuentro de espacios en los que concretar las ideas.

12 *Mitominas I. Un paseo a través de los mitos* (cat. exp.), 7 al 30 de noviembre, Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, 1986, p.1.



Mitominas colaborando en *Penélope* de N. Correas [Archivo Monique Altschul]

Como señalé, en *Mitominas I* (1986) se cuestionaba el rol de los mitos a la hora de fijar comportamientos y estereotipos femeninos. Para ilustrar esto elegí el papel de Eva, quien ocupa el lugar de recuperación de la lengua materna, aquella que dará nombre a lo aún no nombrado. Marcela Sola escribía en el catálogo *Mitominas. Una paseo a través de los mitos* (1986:46) lo siguiente:

“¿Qué haremos ahora?” preguntó Adán consternado, mientras Eva comenzaba a sonreír mirando a su alrededor. ‘No sé lo que harás, pero sí sé lo que yo haré. Será duro pero, ¡oh!, tan delicioso. Crearé el mundo ahora, lo nombraré todo, inventaré una lengua para mis hijos [e hijas] y todos los que vengan después, y esta lengua se extenderá a lo largo del tiempo, cobijando paraísos y espadas en sus vueltas y esquinas. La memoria acumulada de lo que he mirado, el horror y la belleza, todo será la dote que deje en la cuna de cada niño [y niña]. ‘En cuanto a ti’, le palmeó el hombro afectuosamente, ‘no te aflijas, puedes transcribirlo’”.

Este es uno de los varios ejemplos que podemos tomar a la hora de exponer la complejidad del discurso feminista en las artistas que analizo. En ellas no se reflejan los enfrentamientos que estaban acaeciendo en el feminismo anglosajón –tan profusamente documentado en épocas tempranas gracias al artículo de Thalia Gouma Peterson y Patricia Mathews: *The Feminist Critique of Art History* en su apartado *Second Generation and Art Criticism and Methodology* (1987:346-50) de 1987, que da cuenta de las polémicas entre el feminismo radical y el feminismo cultural, entre el discurso de la diferencia y el de la igualdad y su impacto en el concepto de género que comenzaba por entonces a manifestarse como una herramienta de los estudios académicos-.



Taller de escritura dirigido por Hebe Solves, *Mitominas I*, 1986 [Archivo Monique Altschul]

Al año siguiente -1987- nuevamente aparece en escena Monique Altschul, esta vez con un proyecto más pequeño pero no menos crítico: *Los espacios do-*

mésticos: Del sótano al desván o El ama de casa y la locura, Galería de Arte Centro Cultural San Martín, 17 de septiembre al 4 de octubre de 1987. La obra es un trabajo conjunto con algunas artistas que venían de *Mitominas*. Se basa en *La poética del espacio* de Gastón Bachelard y en la poesía de Hebe Solves *El ama de casa y la locura*, presentada en *Mitominas I*. Por otro lado, Altschul vuelve a combinar las diferentes artes proponiendo que la gigantesca instalación que constituye la exposición fuera el lugar donde se despliega la obra del dramaturgo Emeterio Cerro¹³ *Doña Ñoqua* llevada a cabo por su compañía de teatro *La Barrosa*. La propuesta del equipo del *Ama de casa y la locura...* busca la desmitificación del concepto “hogar, dulce hogar”, la casa se transforma en el lugar del encierro, la esclavitud a la vez que el espacio de las obsesiones y los miedos de la mujer.



El ama de casa y la locura, 1987 [Archivo Monique Altschul]

13 Emeterio Cerro (Balarce, Provincia de Buenos Aires 1952- Buenos Aires 1996), poeta y dramaturgo. Reside en París desde 1986. Conformo la compañía de teatro *La Barrosa* en 1983, con la que actuará hasta principio de los años '90. Para más información ver: Viviana Usabiaga; Ana Longoni: *Arte y literatura en la Argentina del Siglo XX*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2006, p.46 y ss.



Monique Altschul (primera fila de blanco) y equipo preparando el dormitorio del *Ama de casa y la locura*, 1987 [Archivo Monique Altschul]

Mitominas II. Los mitos de la sangre se lleva a cabo en el Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires del 4 al 27 de noviembre de 1988. Cuenta con el auspicio de la Secretaría de Desarrollo Humano y Familia, la Subsecretaría de la Mujer (creada el año anterior), Programa Mujer, Salud y Desarrollo, del Ministerio de Acción Social y la Embajada de Francia. La exposición abarca diversos temas que tienen como referencia la sangre, podemos señalar como los dos más destacados al Sida y la violencia de género.



Mitominas II. Los mitos de la sangre, 1988 [Archivo Monique Altschul]



Liliana Maresca, *Cristo autotransfundiéndose*, 1988
Mitominas II [Archivo Monique Altschul]

Mitominas I y II desarrollaron importantes trabajos de concienciación, debate e información en los talleres y mesas redondas que acompañaron a las exposiciones. Esta labor cobró un papel que destaque particularmente en *Mitominas II*, dedicada a los mitos de la sangre, en donde el VIH y la violencia de género fueron temáticas centrales en la muestra, no así en la época. A través de especialistas en el tema y buscando trascender los estereotipos del período, *Mitominas* difundió lo conocido hasta entonces sobre la enfermedad.

Mitominas III, ya en la década del '90, no pudo encontrar un espacio acorde a lo planteado en las anteriores exposiciones, en consecuencia se desarrolló a lo largo de un día en un parque

al aire libre —el Parque Lezama—, con poca acogida de la prensa y con suficiente público pero sin la magnitud de antaño. El alcance de este evento fue menor.



Folleto de *Mitominas III. Cóleras de América*, 1992 [Cortesía Monique Altschul]

A pesar de la gran presencia de público de los dos *Mitominas* y del fuerte impacto en la prensa, prácticamente es nulo lo que se ha escrito desde la historia del arte sobre estas exposiciones en particular y sobre el arte feminista de este período en general. Entre los '70 y los '80 la herencia de la última dictadura militar argentina, con sus años de silenciamiento y el consecuente exilio de las integrantes de los movimientos de mujeres pudieron ser un buen motivo de la invisibilidad de estas manifestaciones. Pero sin lugar a dudas, las propuestas de arte feministas generaron dificultades para ser digeridas por el canon de la disciplina que regula la escritura del arte argentino, hecho que en gran medida causó su omisión y consecuente olvido.

Las propuestas artísticas feministas presentan una serie de características que aunque variables, según los lugares en que se ubiquen, algunas son constantes. Las mismas fueron conocidas por las exiliadas feministas argentinas, tanto las que se situaron en México como las que se fueron a Europa y/o Estados Unidos. Estas características conformaron el núcleo central de las exposiciones *Mitominas*. Dichas características son:

El trabajo colectivo. El arte feminista planteó un arte en colaboración. De esta manera se ejercía una crítica a la modernidad y su culto al artista como figura individual. Pero esto además contribuyó a fomentar entre las integrantes un sentimiento de SORODIDAD: hermandad o cohesión bajo una ideología común.

Lucha por el espacio público. Las mujeres primero buscarán potenciar asociaciones entre mujeres. Luego fueron por la conquista de espacios más grandes e históricamente negados a las ♀: museos, espacios de exhibición. Pero desde un principio se buscó en la calle hacer pública las problemáticas de las ♀. La calle fue un espacio históricamente prohibido y connotado para las ♀, durante la recuperación democrática se buscará obtenerlo como un espacio creativo y reivindicativo para ellas.

La obra de arte funcionó como un instrumento para la reflexión y denuncia de las experiencias de género.

Las sesiones de concienciación vehicularon la interpretación política de la vida cotidiana. Lo privado es político.

Búsqueda de alternativas al lenguaje formalista del modernismo.

El activismo acompañó a estas prácticas. El espacio público fue el soporte de las acciones. A su vez se trabajó en dos líneas en relación a los materiales de las obras: por un lado se reivindicaron las artes tradicionalmente asociadas con las artes menores: tapices, bordados, textiles, arte de la aguja, artes del papel, etc. Por otro lado se investigó cómo combinar estas artes con prácticas artísticas que comunicaran mejor lo que las mujeres querían decir. Es así como las artes escénicas, instalaciones, performances, el video arte, se desarrollaron con fuerza. A esto se sumó la desjerarquización de las artes abriendo la combinación de lenguajes para la contemporaneidad.

La crítica al artista como genio

llevó tanto a trabajos colectivos como anónimos.

Finalmente, la tarea de historia-doras, teóricas y artistas impulsó un reconocimiento histórico y la necesidad de desarrollar genealogías de artistas buscando trazar

puentes entre la labor de las artistas del pasado con las del presente.

Está en nosotras y nosotros ser conscientes del canon excluyente de la disciplina. Debatirlo, polemizarlo y ser refractarias/os a sus trampas discursivas es aún una tarea a realizar en la Argentina.

Sobre el arte feminista en México. Un recorrido personal

Mónica Mayer

Estudié artes visuales en la Escuela Nacional de Artes Plásticas en la ciudad de México. En el patio central del majestuoso edificio colonial había una réplica de la Victoria de Samotracia. En ese momento no lo pensé, pero debí haber sospechado que algo andaba mal si la que me recibía en nuestra máxima institución académica de las artes visuales era la representación de una mujer de cuerpo espectacular, ligeramente vestida, sin cabeza ni brazos y con dos enormes alas que daban fe de su pureza: en otras palabras, el ideal femenino en una cultura patriarcal.

Eran tiempos interesantes y divertidos. Éramos jóvenes y a pesar del ambiente represivo que se vivía en México, sentíamos que podíamos transformar al mundo. Como buenos setenteros, creíamos en las utopías. Ahí conocí a Víctor Lerma, mi compañero en la vida y el arte. Ahí me asumí como artista feminista el día que una alumna presentó una conferencia sobre mujeres artistas y la mayoría de los compañeros de clase

-tan progresistas y revolucionarios- afirmaron que las mujeres no podíamos ser buenas artistas porque la maternidad nos deslavaba la creatividad. Entendí que si ni siquiera ellos nos veían como iguales, el resto de la sociedad menos. Si quería la oportunidad de ser artista, primero hacía falta cambiar la realidad.

En aquel entonces las artistas eran invisibles en las clases de historia del arte a pesar de que a lo largo del siglo XX la lista de pintoras incluía nombres tan destacados como María Izquierdo, Isabel Villaseñor, Lola Cueto y Frida Kahlo, que en ese momento era figura de culto entre algunos/as, pero no la superestrella que es hoy.

Al contingente de pintoras oriundas de México se habían unido las que llegaron en distintas oleadas migratorias como Remedios Varo, Olga Costa, Kati Horna, Tina Modotti o Leonora Carrington. Es difícil entender cómo podían dar una clase de historia del arte u organizar una exposición sin la presencia de

alguna o varias de estas artistas, pero pasaba. Desafortunadamente, esta invisibilidad de las artistas sigue sucediendo con ellas e incluso con las artistas de generaciones posteriores a pesar de que desde los setenta egresa un número igual o mayor de mujeres que de hombres de nuestras escuelas de arte, por lo que ni siquiera somos minoría como sí lo fueron ellas.

A la par de la ausencia de las artistas, la representación de la mujer en el arte subrayaba los roles tradicionales y los estereotipos femeninos. Basta ver la obra de los grandes pintores mexicanos como José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros o Diego Rivera para entender el papel de sumisión y sufrimiento que le otorgan a la mujer.

También eran tiempos difíciles. El movimiento estudiantil de 1968 fue reprimido brutalmente por el gobierno poco antes de los Juegos Olímpicos. La siguiente década estuvo marcada por la guerra sucia, pero también por la crítica y la creatividad. Había una gran ebullición. Cuestionábamos todo, incluyendo nuestras propias definiciones de lo artístico y de lo político. Surgió lo que hoy se conoce como la generación de “Los Grupos”, entre ellos Proceso Pentágono, El No-Grupo, Mira, Germinal y Suma. Los y las artistas en estos grupos salieron a las calles, impugnaron la creación individual y abrieron el paso a los no-objetualismos en México. Cam-

biaron la forma y el contenido. Pero la política de izquierda de esos tiempos no contemplaba las reivindicaciones de género o de preferencia sexual por lo que otros artistas de esa misma generación también empezamos a redefinir lo político desde el feminismo y el movimiento gay.

En 1975 se llevó a cabo la Conferencia del primer *Año Internacional de la Mujer* en la ciudad de México y el Museo de Arte Moderno (MAM) organizó la muestra *La mujer como creadora y tema del arte*. La mayoría de los expositores eran hombres y las artistas que participaron lo hicieron con menos obras. Increíble, pero cierto. A la par de la muestra el MAM dedicó un número de su revista *Artes Visuales* al tema de las artistas y publicaron una entrevista con Judy Chicago, la pionera del arte feminista en EUA, gracias a la cual me enteré que existía el Woman's Building (WB), la escuela de arte feminista en Los Ángeles a la que decidí asistir. Durante dos años Víctor Lerma y yo trabajamos para reunir fondos para irnos a que yo estudiara ahí. Durante ese tiempo, milité en los grupos feministas que empezaban a formarse. Participé en el Movimiento Feminista Mexicano que publicaba un periodiquito llamado *Cihuat: voz de la Coalición de Mujeres* y en el *Colectivo Cine Mujer*. Empezaba la lucha por la despenalización del aborto. Cuando comenté en casa que asistiría a una manifestación, mi mamá decidió acompañarme porque

le parecía peligroso. Una veintena de feministas nos concentramos frente a la cámara de senadores. A mi mamá le gustó tanto el asunto que se metió a otro grupo. Mi papá, preocupado por ambas, estaba en la banqueta de enfrente, desde la cual Víctor tomaba fotos. El feminismo se convirtió en una actividad familiar.



Ana Victoria Jiménez, 1977. Manifestación feminista ante la cámara de diputados. Archivo Ana Victoria Jiménez.

En los setenta un grupo de artistas y feministas empezamos a reflexionar sobre la mujer y el arte. Para mí una exposición muy importante fue una muestra paralela al Primer *Simposio Mexicano Centroamericano de Investigaciones para la Mujer* que fue curada por Alaíde Foppa, Sylvia Pandolfi y Raquel Tibol y en la cual yo trabajé de asistente. Esa muestra me permitió ver por primera vez la gran cantidad de artistas de diversas generaciones que había. Otra fue la *Muestra colectiva feminista*, a la cual invitamos a todas las feministas que conocíamos a participar y naturalmente el resultado en términos artísticos fue desastroso. El ser feminista no

garantiza ser buena artista. También se organizaron exposiciones temáticas, en torno a temas como el aborto o la normalidad. Teníamos un campo enorme por experimentar y pocas respuestas, pero nos quedaba claro que el sexismo también debía combatirse en el campo de las imágenes.

La primera exposición que se asume como arte feminista la organizamos Lucila Santiago, Rosalba Huerta y yo en 1977. Se llamó *Collage íntimo* y se llevó a cabo en la Casa del Lago. A la entrada de la exposición estaba uno de mis cuadros que tenía una foto de un falo y una vagina sobre la cabeza de una joven con un tocado de novia que se asombraba de sus propias fantasías. El cuadro tenía una cortina para ocultarlo. Mis padres, que como habrán visto eran bastante abiertos, enloquecieron con esta pieza. Me llamaron el día antes de la inauguración para tratar de convencerme que no la mostrara “porque podían correr a mi hermano de su trabajo”. La obra fue muy bien recibida por el público y por la crítica.

En esos tiempos también empecé a plantearme hacer obras de corte más conceptual que me permitían acercarme más el arte a la militancia. Un ejemplo es la instalación *El Tendedero* que presenté en 1978 en la exposición *Salón 77-78 Nuevas Tendencias* en el Museo de Arte Moderno y consistió en colgar 800 papeletas color de rosa en las cuales mujeres de diferentes edades,

clases sociales y profesiones habían completado la frase *Como mujer, lo que más detesto de la ciudad es*. La mayoría denunciaba el acoso que padecían en la calle. Esto, desafortunadamente, es algo que no ha cambiado mucho en México en donde la violencia se ha naturalizado a tal grado que en el metrobus y en el metro hay vagones sólo para mujeres.

En esa misma exposición conocí a Pola Weiss, la pionera del videoarte en México que presentó su video *Mujer-ciudad-mujer* en el que rompía con varios estereotipos. Recuerdo mi sorpresa al ver que en su video la mujer no era naturaleza sino ciudad y la protagonista no acataba cánones de belleza establecidos: era redondita y tenía celulitis.

También a Magali Lara que expuso su serie *Ventanas* con dibujos sobre la experiencia sexual femenina, otro tema tabú en esos tiempos. A ella la conocía desde la escuela de arte en donde había presentado una exposición de dibujos muy fuerte llamada *Tijeras* que, sin asu- mirlo, era claramente feminista.

En esa época también conocí a Maris Bustamante que me cautivó por su agudo sentido del humor para tratar temas como la diferencia entre el erotismo y la pornografía como hizo en su *Montaje de Momentos Plásticos* en 1979 o las ideas de Freud sobre la envidia del pene al mandarse a hacer una máscara de su rostro con nariz de pene que se ponía a

manera de “instrumento de trabajo” en su performance *Caliente, Caliente*. Esta escandalosa pieza de 1982 se presentó en el MAM. El impresor de muchos años de Maris sólo aceptó imprimir la máscara si no quedaba ningún rastro en papel de que él la había hecho.

En 1978 llegué al Woman’s Building que fue fundado por Judy Chicago, Arlene Raven y Sheila De Brettville. Aquello era espléndido. Las artistas trabajaban en colaboración con las historiadoras, las activistas y un amplio público interesado en el feminismo. La obra que se hacía era radical y venía de una profunda necesidad de hablar sobre nuestra experiencia y a partir de nuestros cuerpos. Chicago era una figura central, tanto por su obra, como por sus textos y su importante labor pedagógica.

En ese momento en el Woman’s Building se discutían ideas curiosas como que la composición de una obra delataba el sexo de su creador/a y se devoraban libros como *From the Center* de Lucy Lippard o *Women artists. 1550-1959* de Ann Sutherland Harris y Linda Nochlin que nos daban una genealogía propia. Se iniciaba la recuperación de la historia de las artistas y la teoría feminista del arte que hoy, aunque a veces no se reconozca, permea los principales discursos teóricos y la producción del arte contemporáneo.

Entre las pioneras en este campo estuvieron Chicago y Miriam Shapiro que,

unos años antes de fundar el WB, impartieron una clase de arte feminista en el Cal Arts Institute en la que enfatizaban la investigación sobre la historia de las artistas para que las estudiantes tuvieran modelos que seguir y trabajaban arte a partir de su experiencia como mujeres, cosa bastante radical en ese momento. Un ejemplo es *Woman House* (1972), proyecto en el que tomaron una casa vacía para hacer instalaciones y performances como *Waiting*, el monólogo de Faith Wilding en el que habla del tiempo que pasamos esperando las mujeres.

Un aspecto que me interesó de las artistas feministas en Los Ángeles desde el principio fue la idea de una educación de arte feminista. Hacía falta desarrollar ideas pedagógicas que fortalecieran los saberes y las habilidades de las artistas –así fuera aprender albañilería- y plantear una forma de educación que reflejara las ideas políticas que se estaban manejando en las que cada mujer era digna de ser escuchada y el conocimiento era más que información. Por primera vez en mi vida estuve en un entorno que valoraba lo que sentía tanto como lo que pensaba y en el que desmenuzábamos diversos aspectos de nuestra identidad. Con los años he escuchado mil veces que el feminismo setentero era blanco y burgués. Se repite como una verdad absoluta que nos divide y sataniza a un grupo de mujeres valerosas que estaban haciendo

lo que podían por cambiar su propia realidad. Y lo que yo recuerdo es una comunidad en la que constantemente se hablaba de raza, clase, discapacidad y otros factores tanto en talleres como en las reuniones en pequeño grupo. Yo lo que vi es que al entender nuestra opresión de género detectábamos otros ejes de desigualdad y todas tratábamos –con mayor o menor éxito- de entender la complejidad de nuestras identidades, concientizando nuestros roles de oprimidas o de opresoras bajo distintas circunstancias para tratar de cambiarlos.

En ese momento la meta era reconstruirnos como mujeres y sacarnos el patriarcado de adentro. Un ejemplo es la famosa instalación de Chicago *The Dinner Party* con sus 39 asientos a la mesa destinados a mujeres fundamentales para la cultura occidental. En el piso estaban los nombres de otras 999 mujeres. Los platos eran de cerámica y estaban colocados sobre manteles bordados, rescatando las artes tradicionalmente realizadas por mujeres. Había que cambiar el presente pero también la versión del pasado que nos habían impuesto. Guiadas por Chicago, en esta pieza laboraron más de un centenar de personas investigando y creando. *The Dinner Party*, que en su momento padeció conatos de censura y durante décadas no encontró una sede permanente por considerarse “pornográfica”, finalmente quedó en el Brooklyn Museum of Art en 2007.

En forma paralela a la inauguración de *The Dinner Party* en 1978, Suzanne Lacy realizó su pieza *The International Dinner Party* que consistió en organizar cenas celebrando a mujeres importantes en las distintas comunidades. En México el Movimiento Nacional de Mujeres, que era el grupo en el que militaban tanto mi mamá como mi amiga y cómplice Ana Victoria Jiménez, organizó una reunión en la que se rindió un cálido homenaje a Adeline Zendejas, Concha Michel, Marta Trueba y Amalia Castillo Ledón, todas ellas extraordinarias luchadoras en los campos del periodismo y la política, aunque con posturas muy distintas. Gracias a éste y otros proyectos de Lacy a mí se me quedó la costumbre de utilizar la reunión íntima como soporte artístico.

En mi estancia en Los Ángeles tuve el privilegio de trabajar con Suzanne y con Leslie Labowits en proyectos de su colectivo Ariadne: A Social Art Network, dedicado al arte público feminista. Lacy fue la directora de mi tesis de maestría, cuyo setentero título fue *Feminist art. An effective political tool*. La primera pieza a la que me integré fue su acción en la famosa protesta *Take Back the Night* en San Francisco en 1978. Consistió en marchar con un carro alegórico con una Virgen Dolorosa, de un lado, y un borrego desollado vestido de corista de cuyo vientre brotaba pornografía, del otro. En teoría 3000 mujeres lo acompa-

ñarían ululando. En esa época era famosa la frase “la pornografía es la teoría y la violación la práctica” de Robin Morgan, que viendo cómo la derecha se apropió de este tipo de argumentos para endurecer la censura y tomando en cuenta las propuestas de la pospornografía, hoy me parece maniquea.

Me interesaban dos aspectos fundamentales del trabajo de estas espléndidas artistas. Por un lado hacían del arte su militancia, lo cual les permitió romper con los parámetros establecidos de lo que se consideraba arte y por otro, desarrollaron planteamientos específicos sobre el manejo de la imagen en los medios de comunicación masiva. Entre los temas que abordaban estaban la violación y los asesinatos de mujeres. Por ejemplo, en su pieza *In mourning and in rage* (1977), surgida a partir del asesinato en serie de varias mujeres por el Hillside strangler, montaron un performance planteado para los medios de comunicación criticando la violencia de los medios masivos al lucrar haciendo un espectáculo de la tragedia de las víctimas y fomentando el terror.

Pero también había otros colectivos trabajando en líneas paralelas: *Mother Art* (1976) realizaba acciones sobre el tema de la maternidad presentándolo en lavanderías y *The Waitresses* (1978-1985) -todas ellas meseras además de artistas- cuyos performances se reali-

zaban en restaurantes abordando en sus piezas problemáticas como el hecho de que las mujeres reciben menos propinas y siempre deben sonreír.

Las exposiciones que se presentaban en el Woman's Building abordaban desde temas difíciles apenas tratados en ese momento como el incesto en *Bedtime Stories*, hasta las que celebraban el amor y el placer como sucedió en *The Great American Lesbian Art Show* (GALAS). De la primera me impresionó que en la sala de exposición había información disponible para canalizar al público, con organizaciones dedicadas al tema legal, psicológica y médicamente, así como una profesional para apoyar a cualquier visitante a quien las obras pudieran recordarle experiencias personales.

Un aspecto que me impactó desde un principio de esta comunidad de valientes mujeres fue la importancia que le daban a la historia y al archivo. Proyectos como GALAS no sólo planeaban organizar exposiciones de arte lésbico, sino a la vez crear un archivo para entregar a varias instituciones. De igual manera recuerdo que el archivo de diapositivas en el Woman's Building era como un santuario. Ellas tenían clara la importancia de rescatar la historia de las mujeres artistas, pero también de construir la propia.

En México también hubo una serie de trabajos de arte feminista público

setentero, como esta acción/manifestación de grupos de feministas y artistas el 10 de Mayo de 1979. Ese día de la madre un contingente de mujeres vestidas de negro llevó al Monumento de la Madre una corona mortuoria que en lugar de flores estaba integrada por instrumentos, pastillas y hierbas utilizadas para provocar abortos clandestinos. Cabe mencionar que en la ciudad de México hay interrupción legal del embarazo desde hace cinco años. La respuesta de la derecha no se dejó esperar y en casi la mitad de los estados hoy se penaliza el aborto incluso en casos de violación y peligro de la vida de la mujer e incluso han encarcelado a mujeres por abortos espontáneos.



Ana Victoria Jiménez. Manifestación feminista, 1979. Corona realizada por artistas feministas. Archivo Ana Victoria Jiménez.

Ese 1980 realicé el proyecto *Tra-ducciones: un diálogo internacional de mujeres artistas*, un performance que pretendía construir un puente entre las artistas feministas de México y las de los Estados Unidos. Invité a Jo Goodwin, Denise Yarfitz y Florence Rosen, tres artistas de mi generación en el WB, a viajar al DF y a Oaxaca a impartir conferencias y talleres sobre arte feminista a la vez que recogíamos información sobre las artistas mexicanas para compartirla en Estados Unidos. El proyecto convocó a un buen número de mujeres y las sesiones fueron intensas, de entrada porque el feminismo mexicano era de izquierda y muy crítico del imperialismo yanqui, pero creo que también porque la metodología que usábamos obligaba a las participantes a confrontar no sólo ideas sino emociones y eso siempre causa tensión.

Hoy que veo imágenes de aquel evento, lo que observo son mujeres que estaban haciendo una profunda revolución social y cultural con la sonrisa en la boca. Nos divertíamos mucho. Me doy cuenta que muchas de ellas han seguido peleando por sus derechos como la fotógrafa Yolanda Andrade. Otras, como Yan Castro, han seguido inquebrantables en la lucha y algunas, como Patria Jiménez, han incursionado en la política institucional. A poco más de tres décadas, es momento de revisar a fondo el archivo y reevaluar proyectos como este, que

en su momento quedaron en el olvido porque como sociedad no teníamos las herramientas de entenderlos como arte y se salían de las formas que entendíamos como políticas.

Algo que me llamó mucho la atención cuando llegué al WB fue que muchas de ellas, feministas de la diferencia, en sus casas tenían altares a “the Goddess” (la diosa) con los que buscaban reivindicar el poder de lo femenino. Con frecuencia incluían una imagen de la Virgen de Guadalupe que para mí, viniendo de México, era el símbolo más claro de la opresión femenina, limitando a la mujer al papel de madre abnegada, por lo que realicé una serie de dibujos. En mi serie, un tanto dramática, el falo aparecía como un elemento del que una mujer atrapada en el pesado ropaje de la religión se escapaba.

También hice una serie en fotocopia planteando que el imponernos un papel virginal -de mujer buena, pura y casta- también era una forma de violación. Al regresar a México expuse estas dos series y me las censuraron, lo cual me sorprendió porque no pretendía ofender a nadie, sino hablar de ideas. Aunque soy atea tengo familia tanto católica como judía y procuro ser respetuosa. Pedí hablar con las personas que habían exigido a la galería bajar mis obras y me dijeron que aunque estaban de acuerdo con mis ideas, yo había utilizado LA imagen.

En ese momento entendí que para los artistas jugar con símbolos es tan fácil como para los doctores ver sangre, pero hay para quienes el símbolo es realmente sagrado así como quienes se desmayan con sólo ver sangre.

A partir de ese momento empecé a utilizar mi propia imagen con un rebozo con lo que era evidente que me refería a la virgen pero sin serlo. No volví a tener problemas de censura. En esa búsqueda por trabajar con los símbolos sin provocar una reacción violenta, también realicé una serie en la que rompía la imagen de la Guadalupana pero atrás siempre aparecía otra. De hecho supongo que así funcionan los arquetipos: por más que tratemos de destruirlos siempre aparecen en una nueva versión.

Víctor y yo regresamos a la ciudad de México en 1981 y ese mismo año nació nuestro hijo Adán. En 1983 Bustamante y yo formamos *Polvo de Gallina Negra*, el primer grupo de arte feminista en nuestro país. Nuestra primera acción fue durante una manifestación en contra de la violencia hacia las mujeres y consistió en crear una pócima para causarles el mal de ojo a los violadores. La receta, que incluía cosas como “2 docenas de ojos y corazones de mujer que se acepte como tal”, “30 gr de polvo de voces que desmitifiquen la violación”, “7 gotas de hombres que apoyen la lucha contra la violación”, se publicó posteriormente en la revista feminista FEM y en una agen-

da. Por cierto, el Polvo de Gallina Negra es un remedio contra el mal de ojo y tomamos ese nombre porque considerábamos que era difícil ser mujer, doblemente complicado ser mujer artista, pero los retos que enfrentábamos como artistas feministas eran tan complejos que teníamos que empezar a protegerlos desde el mismo nombre del grupo.



Receta del grupo Polvo de Gallina Negra para hacerle el Mal de Ojo a los Violadores, 1983. Publicado en la Agenda Feminista de 1984. Archivo Pinto mi Raya.

El grupo trabajó 10 años. Una de nuestras principales piezas se llamó ¡MADRES! y lo primero que hicimos para abordar el tema fue embarazarnos con la ayuda de nuestros esposos quienes como artistas entendieron perfectamente bien nuestro objetivo y colaboraron gustosos. El primer resultado del proyecto fueron mi hija Yuruen, y Andrea.

Naturalmente, como feministas tuvimos hijas y nacieron con tan sólo tres meses de diferencia. Posteriormente Maris reincidió y tuvo a Neus. En ese momento decretamos que las únicas personas que podrían entrar a nuestro grupo serían las que nosotras mismas habíamos procreado.

¡MADRES! fue un proyecto complejo integrado por acciones tan diversas como envíos de arte correo, la organización del concurso *Todo lo que siempre quise decirle a mi madre, pero no me atreví*, acciones en museos, en la calle y en los medios de comunicación masiva. A este tipo de acciones de larga duración, difíciles de definir, las bautizamos como “proyectos visuales”.

Quizá el performance más conocido del grupo fue *Madre por un día* que realizamos en 1987 en el programa de televisión *Nuestro Mundo* de Guillermo Ochoa que llegaba a millones de hogares. Generosas como siempre fuimos, decidimos otorgarles este nombramiento a varios hombres valiosos de la comunidad porque se nos hacía injusto que la gestación fuera un privilegio exclusivo de las mujeres. Ochoa fue uno de ellos. La pieza causó gran revuelo. Inmediatamente empezaron las llamadas de hombres ofendidos y mujeres reivindicadas. Nueve meses después alguien del público le habló al conductor para preguntarle si había tenido niño o niña y a la fecha me topo con gente que recuerda el programa,

lo cual me parece casi inverosímil, pero habla de su impacto. En *Contra el arquetipo de la madre*, otro performance en televisión del grupo, Maris se colocó una panza en la cabeza afirmando que así como Da Vinci decía que el arte “es una cosa mental”, para ella la maternidad también lo era.

A lo largo de los años en mis dibujos, que es el espacio en el que elaboro mi experiencia personal, el tema de la maternidad ha sido tan fundamental para mí como la maternidad misma, que sin lugar a dudas es lo más complejo, divertido, interesante y satisfactorio que he hecho en mi vida. En 1987 tuve una individual que se llamó *Novela rosa o me agarró el arquetipo* en el Museo Carrillo Gil y en 1990 la muestra *De niñas y pesadillas* en la galería de Lourdes Chumacero y ambas abordaban el tema.

En los años ochenta hubo otros dos grupos de arte feminista. Fue todo un boom. *Tlacuilas y Retrateras* surgió del taller de arte feminista que impartí en la Escuela Nacional de Artes Plásticas y que culminó en 1984 con el gran proyecto visual *La Fiesta de Quince Años* en el que hubo varios performances, incluyendo el baile de la Quinceañera, exposiciones y otras actividades. Y *Bioarte*, grupo dedicado a reflexionar sobre los procesos biológicos de la mujer. En *La Fiesta de Quince Años* realizaron unos espléndidos vestidos de quinceañera hechos con manteles de

plástico usados en las fondas populares, abriendo en el país toda una veta de moda diseñada por artistas.

Las artistas que expusieron abordaron el tema de la quinceañera desde muy diversos aspectos, como la sexualidad, la religión y las clases sociales. Al igual que la fiesta, la exposición tenía un aire maravillosamente kitsch, cosa poco usual en ese entonces.

Con el tiempo, dado que tanto el cuerpo como la identidad se han convertido en ejes de la reflexión en el arte, muchas artistas que no se asumen como feministas han abordado temáticas de género. Tal es el caso de Edith Medina, Paulina del Paso y Daniela Edburg.

Sin embargo, muchas también tienen una clara posición como feministas como Andrea Ferreyra con su personaje Doña Chuchita (1999-2000), una boxeadora triunfal, María Escurra que en *Guardarropa del ama de casa* (2004-2008) utiliza la ropa para hablar de la opresión de la mujer.

O Elizabeth Romero, que año a año celebra el día de la Guadalupeana con una acción en la que reflexiona sobre la que es considerada por millones de personas como la madre de los mexicanos interviniendo su propio cuerpo, como en *Altar a la Guadalupeana* de 2007.

Uno de los temas que ha sido abordado con frecuencia por las artistas femi-

nistas mexicanas es el de la violencia de género, lo cual no es sorprendente ante la enorme violencia intrafamiliar y el aterrador número de feminicidios sin resolver que se vive a lo largo del país. Lorena Orozco, por ejemplo, ha trabajado el tema de las Muertas de Juárez desde el terror que causa entre la población femenina. En su acción *Las vivas de Juárez* (2004) Orozco entrevistó a diversas habitantes de Ciudad Juárez y compartió sus historias con el público.

Lorena Wolffer también trabajó el tema en su performance *Mientras Dormíamos* (2002-2005), en el que se fue marcando en su cuerpo las heridas de las mujeres asesinadas mientras se escuchaba la grabación de cada caso. Como buena feminista setentera, yo siempre le cuestionaba que llevara esta violencia a su cuerpo por lo que me sentí aliviada cuando me platicó de *Mapa de Recuperación* (2008), la pieza que realizó en China en la cual le pidió a una curandera que sanara las heridas que habían recibido las distintas mujeres cuyas historias se oían de fondo sobre su cuerpo.

Desde 2011 Wolffer ha venido presentando *Evidencias*, proyecto en el que convoca a mujeres a compartir historias de violencia doméstica junto con un objeto que la represente para exponerlos. A veces las narraciones son escalofriantes, como la que narra una mujer a quien su pareja la roció con

gasolina y le prendió fuego, que viene acompañada por un encendedor.

Una artista que me intriga porque sigue una estrategia feminista diferente –la de trabajar con los agresores– es Lorena Méndez. Ella formó el grupo *La Lleca* que trabaja cuestiones de género a partir del performance con reclusos. En *Concurso* (2007), por ejemplo, realiza un taller en el que se reflexiona sobre las características físicas masculinas y femeninas del que surge la idea de organizar un concurso para determinar si los reclusos o la artista tienen más tupidas las axilas. Ella ganó.

En *La Novia* (2009), una pieza que me inquieta y no acabo de comprender, Lorena llega vestida de blanco a la penitenciaría, platica con los presos de su propia historia, de cuestiones de género, clase, raza y discriminación, les unta crema en distintas partes del cuerpo y los invita a diseñar una foto que se tomarán con ella en el papel de los novios.

Actualmente también están activas varias colectivas de arte feminista como *Las Sucias* y *Madre Araña*. Las primeras, por ejemplo, en una reapropiación de la imagen de la virgen, han lanzado una campaña para recoger testimonios de apariciones de la Virgen de las Panochas, mismas que recopilan en su blog. Por su parte *Madre Araña* ha realizado diversos perfor-

mances en espacios públicos cuestionando los cánones de belleza establecidos en tiempos de la globalización.

Un grupo que me parece particularmente interesante es *Producciones y Milagros, Agrupación Feminista* de Rotmi Enciso e Ina Riaskov quienes desde hace años vienen participando en activismo feminista y lésbico en México, pero también documentándolo. Ellas han conformado un importantísimo archivo que puede consultarse en la red. Curiosamente, hasta que no empezamos a trabajar con el archivo de Ana Victoria Jiménez y a reconsiderar su trabajo como fotógrafa documental, yo no había entendido lo importante que es considerar el trabajo de todas ellas dentro del arte contemporáneo, no sólo por el valor de sus fotografías, sino por el puente interdisciplinario que crean hacia el performance y la acción política.

A lo largo de mis años como feminista, la batalla más tenaz ha sido la lucha por sacarme el patriarcado de adentro. Sus manifestaciones han sido múltiples: desde sentirme responsable por el bienestar de los demás hasta la dificultad de promoverme a mí misma como artista. En este momento, quizá por el trabajo que vengo realizando con archivos, la batalla es contra las trampas de la invisibilidad en las que yo solita caigo. Por ejemplo, hasta hace poco noté que al hablar de arte feminista dejaba gran parte de mi trabajo afuera porque no tenía que

ver con mujeres, aunque evidentemente todo mi trabajo está atravesado por el feminismo. Para mí, el feminismo es la lucha por los derechos de la mujer y el cuestionamiento de las construcciones de género, pero también es una forma de pensar. Para mí el feminismo es la madre de todas las batallas por la democracia y la igualdad porque “el otro” no es alguien ajeno, a quien podemos descartar: es nuestro padre, nuestro hijo, nuestra pareja o nuestro amigo, lo que nos obliga a negociar. El feminismo es entender mi propia opresión y a partir de esto desarrollar la empatía por otras personas oprimidas, pero también el aprender a no ser opresora en una realidad que inevitablemente nos coloca en uno u otro papel.

Desde 1998 he estado involucrada en el proyecto *Pinto mi Raya* con Víctor Lerma. Empezó como una galería de autor y pronto se convirtió en un proyecto de arte conceptual aplicado cuyo objetivo es lubricar el sistema artístico. Es una pieza de larga duración dentro de nuestra propia comunidad. Empezamos organizando exposiciones que cuestionaban las relaciones de poder dentro del medio artístico como *Neo-cursi: artistas que realmente saben amar* que cuestionaba el creciente poder de los curadores. Convocamos a varios espacios independientes en la zona y el 14 de febrero invitamos a exponer en todos ellos a parejas de artistas. Con tal de

participar en este evento, felizmente se conformaron varias relaciones.

El eje de *Pinto mi Raya* ha sido el archivo. En 1991, motivados por la falta de publicaciones sobre arte contemporáneo en México y ante la peculiar situación de que simplemente en el Distrito Federal hay 36 diarios y por lo menos la mitad incluyen crítica de arte, nos dimos a la tarea de reunir todo este material disperso. A la fecha el archivo incluye aproximadamente 35.000 textos de opinión y 200.000 noticias. Hay diversas bibliotecas suscritas al archivo que quincenalmente reciben esta información como un servicio de seguimiento de prensa especializado.

En 2011 para celebrar 20 años de trabajo realizamos *Archivo Activo*. Hace tiempo habíamos empezado a hacer algunos compendios sobre diversos temas, como performance, arte público y espacios alternativos y para este proyecto los actualizamos y los digitalizamos. Uno de los primeros temas compendiados fue el de mujeres artistas, que reúne 1.803 textos. Son bastantes, pero en términos porcentuales demuestra que aún hoy se escribe mucho menos del trabajo de las mujeres artistas que de los hombres. Por otro lado, al actualizar este compendio también me di cuenta que la categoría “mujeres artistas” me funcionaba hace algunos años pero hoy me queda chica porque sigue plan-

teando el género en términos binarios y excluye a artistas de otros géneros que también están reflexionando sobre estos temas.

En 1995 nos empezamos a interesar por las interacciones entre los protagonistas de nuestro archivo. La relación entre críticos y artistas nos parecía un desencuentro lleno de prejuicios, algo así como lo que sucede entre hombres y mujeres. *De crítico, artista y loco...* consistió en invitar a críticos a realizar obras artísticas y a los artistas a publicar sus opiniones en las columnas de los primeros. Participaron críticos que jamás quisieron ser artistas, los que lo intentaron sin éxito, quienes tomaron materias de arte para conocer la práctica y artistas que escribían. El resultado fue un interesante ejercicio en el que los críticos confesaban que hacer una instalación había resultado más complejo de lo que esperaban o que no sabían lo caro que era enmarcar un dibujo y excepto por unos cuantos valientes, la mayoría de los artistas huyeron desfavoridos ante la idea de criticar a los críticos públicamente. Fue una pieza muy taquillera: el morbo siempre vende. Pero para mí subrayó que, al igual que se nos ha enseñado a aceptar el binomio hombre/mujer que fomenta una relación de poder inequitativa, en el arte sucede lo mismo: hemos aprendido a clasificarnos como artistas o críticos, con el desequilibrio de poder que ello conlleva.

Justicia y Democracia eran las dos palabras que más veíamos en los periódicos y menos en la realidad cuando hicimos la pieza en 1995. Pusimos un rótulo de 17 m2 en una mampara en el Museo de Arte Moderno, con una cintilla en la parte inferior que leía: *Hoy, en este México resquebrajado por la crisis y el escepticismo ¿Qué acción concreta tomarías para llegar a esta utopía?* En una pequeña tarima dorada al centro del espacio colocamos dos pequeñas sillas y una mesita con varias carpetas: una en la que el público daba sus respuestas, otra con textos alterados de Elías Canetti, una tercera con un diario personal desde el momento en el que nos habían invitado a exponer y una cuarta con el archivo de documentos del grupo *Los abajo firmantes*, al que pertenecíamos Víctor y yo, que llevaba a cabo diversas gestiones y protestas por el nuevo Fondo Nacional para la Cultura y las Artes que empezó con graves irregularidades como que los mismos miembros del jurado se auto-otorgaran becas. Integrábamos nuestra experiencia personal y nuestra lucha dentro de la comunidad artística, pero también abríamos un espacio para la voz del público. Sin embargo, a esta pieza dejamos que la realidad la replantea. Resulta ser que la noche de la inauguración también se abrió al público una exposición con fotos de Oliviero Toscani, el fotógrafo de Benetton. La imagen de dos hombres abrazados

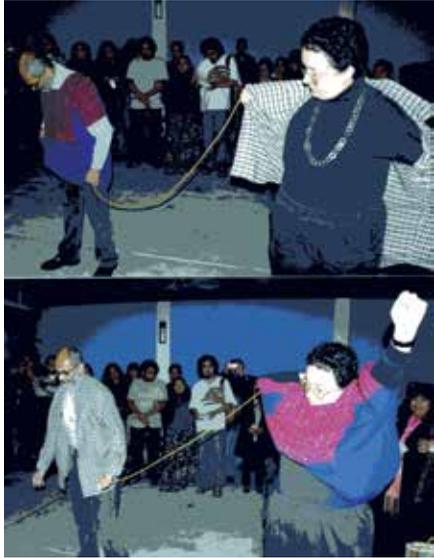
abría la muestra; afuera, una pareja gay se besó en público y los corrieron del museo. Ellos enviaron una carta en el periódico cuestionando que la exposición abriera con esa imagen y a ellos los hubieran reprimido. Nosotros les contestamos diciéndoles que, en efecto, una cosa es el arte y otra la vida, pero que podían venir a besarse en nuestra tarima dorada porque ahí era “arte” y no les podrían hacer nada. Todo esto coincidió con la marcha del orgullo gay y antes de salir, un contingente entró al museo coreando: “¡Teresa del Conde (la entonces directora), el amor no se esconde!” y se plantaron en nuestra instalación a hacer un “kiss in”.

Lo personal es político, dice el feminismo y yo afirmo que lo personal también es artístico. Víctor Lerma y yo nos casamos en 1980. Aunque no era requisito legal, la costumbre era que las mujeres asumiéramos el nombre de nuestro marido al casarnos, lo cual me parecía extrañísimo porque yo me convertía en mi suegra. Durante la fiesta nos escapamos un momento con nuestros amigos cercanos e hicimos un performance en el que nació la Sra. Lerma. Cada uno le otorgó dones y características al personaje. La Sra. Lerma es un personaje que aparece en mi vida cotidiana en circunstancias en las que el rol femenino se recrudece, como con el mecánico y el ginecólogo y juega con los estereotipos femeninos. Un mo-

mento glorioso en la vida de la Sra. Lerma fue el día que tocó a la puerta un vendedor de enciclopedias y ante su insistencia, ella respondió tímidamente que le tenía que preguntar a su marido. El bendito vendedor, indignado, le contestó que si no había oído hablar del ¡¡feminismo!!!

El día de nuestra boda sólo un amigo tomó fotos y echó a perder el rollo. En 1990 realizamos un performance al que incluso asistieron nuestros hijos que se llamó *Foto falsa a 10 años de la boda* en el que realizamos un simulacro de casorio con ayuda de familia, amigos y colegas. De esta sí hubo fotografías a color, b/n, diapositivas y video.

Nuestra serie de bodas ha seguido a lo largo de las décadas. En 2002 cumplimos 30 años de conocernos y realizamos *Dualidad Virtual*, proyecto en el que planteamos que nos conocíamos tan bien que podíamos hacer la obra del otro. Hicimos una serie de imágenes digitales como si fueran del otro. Imprimimos sobre acetato para que el entorno siempre formara parte de la obra. También realizamos un performance en el que se escuchaba la historia de nuestra relación mientras nosotros intercambiábamos ropa a través de un estambre atado a nuestros dedos anulares, lo que hacía que la ropa llegara del otro lado volteada. Lo nuestro no es travestismo, sino intravestismo.



Antonio Argote: *Ni tu título, ni mi título*, 2005. Casa de la Niña.

En 2005 me dieron ganas de divorciarme y no porque quisiera dejar a Víctor, sino porque nos casamos por presión familiar. Al regresar a México después de vivir juntos en los Estados Unidos, la mitad de mi familia ni siquiera le dirigía la palabra porque no nos habíamos casado. Nunca me gustó haber cedido a esa presión. A fin de cuentas no nos divorciamos porque el trámite resultaba caro y engorroso y la idea parecía angustiarles a nuestros hijos, por lo que recurrimos al performance. Durante una velada de performance en la Casa de la Niña, Víctor y yo llegamos cada uno por nuestra cuenta, vistiendo la ropa del otro invertida. Convivimos con todos un rato. De repente tocaron muy fuerte el portón y empezó a escucharse *Fallaste Corazón* de Cuco Sánchez.

Entraron nuestros hijos y algunos de sus amigos vestidos elegantemente, como en procesión de boda, repartiéndole participaciones de nuestro divorcio. Después Víctor y yo intercambiamos ropa, regresando a la propia y arrojamos al suelo un ramo de flores. Todos empezaron a rogarme que perdonara a Víctor, como si él como hombre automáticamente fuera el culpable del “rompimiento”.

Hace unos días, revisando unas cajas de archivo recuperadas de una bodega, me encontré con tres fotos de nuestra boda que había tomado uno de mis hermanos.

Toda nuestra obra está atravesada por el feminismo. Hace dos años que fue el bicentenario de la independencia y el centenario de la revolución en México, lanzamos como pieza la frase YO NO CELEBRO NI CONMEMORO GUERRAS. Planteábamos que la guerra siempre es un fracaso de la humanidad. En familia, como quiera que ésta se defina, nunca celebramos que un hermano haya lastimado a otro aunque fuera en defensa personal o que una mujer acabe asesinando al marido que la golpeó 30 años. A veces la violencia es inevitable, incluso necesaria, pero nunca es algo que celebrar. Lo que deberíamos celebrar como fiestas nacionales son las ocasiones en las que los conflictos se resuelven a través del diálogo. Lo político debería ser personal.

La pieza agarró su propio caminito. Estuvo presente en una feria de arte, apareció en publicaciones y llegó a salones de clase como una manifestación que se convertía en diálogo. Después fue creciendo de acuerdo a las sugerencias del público: nuestra colega Rosa Borrás nos dijo que quería producir botones con la frase y tanto ella como nosotros los hicimos. También hicimos tazas, gorras y camisetas para invadir el espacio cotidiano. Incluso se hizo una serigrafía de 100x70 cm que formó parte de la carpeta de gráfica *Estampas de Independencia y Revolución* que realizó el Museo Nacional de la Estampa y México obsequió a muchos países.

En el Museo Universitario de Arte Contemporáneo realizamos una performance en la que le regalamos al público botones con la frase a cambio de que escribieran en uno en blanco lo que ellos y ellas sí celebraban. En la acción gritábamos estas frases como si fueran consignas políticas: “yo celebro el espiral”, “yo celebro estar en armonía con mi familia”, “yo celebro un buen fin de semana”.

El trabajo de una feminista nunca se acaba. Primero le tiene que caer a una el veinte de su opresión y debe estar dispuesta a cambiar personalmente. Después tiene que dar la batalla por la liberación de la mujer desde la práctica o la teoría. A la par, de manera persistente, casi obsesiva, debe documentarla y resguardar este material. Por último,

debe ver que su archivo se reactive para afianzar los logros e impulsar otros. Hace varios años mi amiga Ana Victoria Jiménez, cómplice de tantas batallas en el arte y el feminismo desde los setenta, me comentó que estaba preocupada porque ya era grande, su único hijo había muerto y el día que ella faltara su archivo se podía perder. En 2009 Paz Sastré, Karen Cordero, Ana Victoria, Débora Dorotinsky y yo formamos el grupo *Memora* para buscarle una sede al archivo. Resultó ser la Universidad Iberoamericana, que es privada, porque por problemas de espacio y falta de presupuesto, dos de las principales universidades públicas con estudios de género no lo pudieron aceptar. Como parte del proyecto realizamos una exposición para reactivar el archivo entre las alumnas de la maestría de historia del arte de Karen Cordero en la misma universidad y las participantes de mi Taller de arte y género (TAG).

Ana Victoria aprendió fotografía para documentar el movimiento feminista en el que participaba y guardó volantes, afiches y publicaciones de la época. Uno de los carteles que más me gusta es el de la primera concentración feminista de la ola reciente, que fue en contra del mito de la madre. Al verlo a la distancia entendí que el plano de lo simbólico, lo cultural, habían sido un eje fundamental del movimiento feminista setentero que no hemos analizado lo suficiente y que seguramente en su contexto fue muy radical porque

la idea de política estaba totalmente ligada a la lucha de clases y se enfocaba a lo económico.

Al analizar nuevamente este archivo que también es el de mi propia historia, me di cuenta que en la mayoría de las manifestaciones había una fuerte presencia de lo que hoy llamamos activismo y performance, palabras que ni siquiera se utilizaban entonces. También me cayó el veinte de que este trabajo no está considerado en ninguna de las historias del arte mexicanas, como sí lo fue el trabajo de la Generación de los Grupos, a pesar de ser una de las vetas del arte contemporáneo mexicano. Ahora bien, si yo misma que me he dedicado a estudiar el arte feminista desde siempre no lo había notado, difícilmente se podría esperar que lo hicieran historiadores menos sensibles a estos temas. También a esto me refiero cuando hablo de procesos de auto invisibilización. Por lo pronto, espero que el haber puesto a disposición de los y las investigadoras este archivo permitirá hacer diversas lecturas del tema.

Lo que más me gustó del proyecto fue trabajar en la reactivación del archivo con las artistas jóvenes. Aunque se asumen como feministas, la mayoría desconocía su historia reciente. Como el archivo es amplio, decidimos centrarnos en su colección de carteles. El grupo *Las Disidentes*, integrado por Adriana Calatayud, Adriana Raggi y

Bruno Bresani, se basó en un cartel de Ana Barreto que invitaba a las mujeres a denunciar la violación. Usaron las bocas que aparecían en el cartel como motivo para invitar al alumnado de la universidad a reflexionar sobre la violencia actual mientras hacían bocas con fieltro que integraron a un tapiz que fue creciendo durante la exposición.

El grupo de *Las Sucias*, integrado por Liliana Chávez, Gina Santos y Sheryl Hernández se centró en un curioso cartelito de la Unión Nacional de Mujeres Mexicanas, una importante organización femenina de izquierda previa al movimiento feminista. La primera vez que analizamos el cartel en el TAG nos daban mucha risa sus demandas: paz y amistad en el mundo, nuestros derechos, felicidad para nuestros hijos y democracia. Nos parecían simplistas y reforzantes del rol tradicional de la mujer. Al investigar aprendimos que el tema de la infancia estaba presente porque las mujeres estaban luchando para que se aprobaran los derechos de los niños y niñas, y ese “Paz y Amistad en el mundo” que sonaba a lema de Miss Universo, significaba algo muy distinto en plena Guerra Fría. *Las Sucias* se planteó averiguar cuáles serían las demandas actuales de las mujeres en un grupo bastante concreto: ellas y sus madres o hijas, según fuera el caso. Como imaginarán, tanto por sus decisiones profesionales como por sus preferencias sexuales, varias de es-

tas artistas libran una batalla familiar constante, por lo que dialogar con sus madres era un reto. Organizaron una comida y realizaron dinámicas. Una de las demandas acordadas fue exigir felicidad y placer. La pieza también era referencia a los materiales de *The Dinner Party* en el archivo.

En ese momento yo no tuve tiempo de hacer una pieza personal de reactivación del archivo de Ana Victoria porque estaba trabajando en un proyecto similar sobre el archivo del crítico de arte Olivier Debrouse, pero la empecé en 2012. Habiendo recorrido los materiales del archivo, en mi pieza *Visita al archivo AVJ* me interesaba retomar el tema de la maternidad voluntaria porque como mencioné al principio, la primera manifestación feminista en la que participé, y que está bien documentada en este archivo, abordaba el tema del aborto. Pero también por las circunstancias actuales en mi país: en la ciudad de México el aborto está completamente despenalizado, pero en la mitad de los Estados de la República se ha prohibido incluso en casos de violación o cuando peligra la vida de la mujer. Algunos gobiernos han llegado al absurdo de encarcelar a mujeres que han sufrido abortos espontáneos. Para empezar formé el *Taller de activismo y arte feminista* y nos dimos a la tarea de investigar y pensar en el tema que pronto se abrió a una discusión más compleja sobre el tema de la maternidad.

Después de reunirnos varias veces en un pequeño grupo, cada una de nosotras determinó qué aspecto de la maternidad le interesaba más y convocó a una cena para hablar sobre el tema con otras mujeres en la misma situación. Hubo quien se reunió con mujeres jóvenes que están en la disyuntiva de tener o no hijos por diversas razones que van desde lo económico hasta lo profesional o las que padecen en carne propia las presiones sociales y familiares para ser madres. También hubo quienes se identificaban con lo que hemos llamado “los escombros de la maternidad” que son las mujeres que han decidido no tener hijos pero siguen siendo las responsables del cuidado de ancianos, hermanos, sobrinos, etc. Tristemente, viviendo en el México de hoy, no podía faltar la reflexión sobre las 90.000 madres cuyos hijos han sido asesinados o desaparecidos durante el último sexenio. Después de pensar en diferentes formas de abarcar esta gama de problemáticas, optamos por el concepto “maternidades secuestradas” para definir a todas aquellas que no son voluntarias y gozosas.

Al ver que las problemáticas en torno a la maternidad eran tan complejas, asumimos que habría aristas que no habíamos tocado por lo que abrimos una página en Facebook y un hashtag en Twitter para que otras mujeres y hombres ampliaran la definición. Llegaron más de 700 respuestas abarcando todo tipo de temas.

Con todo este material planteamos una manifestación/performance llamada *La protesta del día después* para el 11 de mayo, que es la fecha posterior al tradicional, sentimental, muy comercial e ineludible festejo de la madre en México. Planteamos dejar en paz esta fecha, pero usar los siguientes 364 días para profundizar en el tema. Para abarcar consignas tan diversas ideamos como dispositivo una “jergarela”, que era una suerte de pasarela sobre jerga, que en México es la tela que se utiliza para limpiar el piso, pero sin duda también puede aludir a su acepción como un lenguaje especial o particular. Cada participante en la acción desfiló con la o las consignas que defendía, mientras las animadoras describíamos más a fondo las problemáticas expuestas.

Todas portábamos nuestros delantales con la consigna NO A LAS MATERNIDADES SECUESTRADAS y diseñamos estos portaconsignas con los que poníamos o quitábamos diversas frases utilizando pinzas de ropa.

El espacio de la jergarela también nos permitió que quienes quisieran realizaran su propio performance dentro del contexto de la manifestación.

Al final levantamos la jerga y gritamos con vehemencia la consigna que nos unía mientras nos despojábamos de los mandiles.

Para terminar les quiero invitar a que visiten el Museo de Mujeres Artistas Mexicanas que es un sitio/archivo que abrió la artista Lucero González y que incluye trabajo de muchas creadoras mexicanas.

Y mostrarles algunos de los libros que hemos logrado publicar en México sobre arte feminista como *Crítica feminista en la teoría e historia del arte compilado* por Karen Cordero Reiman e Inda Sáenz, *La imagen femenina en artistas mexicanas contemporáneas* de Gladys Villegas Morales, *Arte, Tecnología y feminismo* de Karla Jasso, *Arte feminista en los ochenta en México. Una perspectiva de género* de Araceli Barbosa y mi libro *Rosa Chillante: mujeres y performance en México*.

Reseñas curricular ponencistas

Soledad Novoa Donoso

Asistente de dirección y curadora del Museo Nacional de Bellas Artes.

Historiadora del arte de la Universidad de Chile. Postítulo en Gestión y Políticas Culturales y Candidata a doctora en Historia del Arte por la Universidad de Barcelona (Barcelona, España).

Docente de la Universidad de Chile, Universidad Diego Portales y Universidad Internacional SEK de Santiago, en las cátedras de Historia del Arte Contemporáneo, Arte Latinoamericano Contemporáneo, Arte Chileno, y Seminario de grado.

Entre sus curatorías destacan *Arte Chileno Contemporáneo* para Galería Valenzuela y Klenner (Bogotá, Colombia 2004) junto a Ethel Klenner; proyecto *Travesías Asia Pacífico* para el Museo de Arte Contemporáneo (curatoría desarrollada en conjunto con Francisco Brugnoli y Guillermo Machuca), exposición exhibida en Corea en el mes de noviembre 2005; junto a Ana María Saavedra y Yenniferth Becerra, desarrolló el proyecto

curatorial para la exposición *Handle with care. Mujeres artistas en Chile 1995 – 2005* (Museo de Arte Contemporáneo, edificio Quinta Normal, 2007) y *esto no es una exposición de género* para el Centro Cultural de España (2008).

Como curadora del MNBA ha realizado las muestras *Del culto al Salón. Arte religioso en las colecciones del MNBA; Diecinueve, la construcción del imaginario pictórico en Chile, Matta100; Los caminos de la pintura. Años 40 – 80 y Papeles Surrealistas. Dibujos y pinturas del surrealismo en las Colecciones del MNBA*.

Ha publicado numerosos textos para catálogos y otras publicaciones, algunos de los cuales pueden ser consultados en www.visualartchile.cl

Manuel Durán

Licenciado en historia y magíster en estudios de género y cultura de la Universidad de Chile; es Candidato a Doctor en Estudios Americanos de la Universidad de Santiago de Chile, Becario CONICYT.

Se desempeñó como historiador en el proyecto *Elaboración de contenidos con enfoque de género en el portal web Dibam*, dependiente del PMG en Equidad y Género de la DIBAM y como académico en el Área de masculinidades críticas y teoría *queer* en los programas de Diplomado en Género y como profesor invitado en el Magíster de género y estudios culturales de la Universidad de Chile, CEGECAL

Colaborador en diversos órganos de difusión académica como miembro del Comité Editorial de *Revista Nomadías*, CEGECAL, Universidad de Chile y Cuarto Propio y evaluador externo de la *Revista Sociedad y Equidad* de la misma casa de estudios.

Ha publicado en revistas académicas nacionales e internacionales los textos *Úrsula Suárez. Espacios de Autoridad. La Palabra, el Cuerpo y el Yo femenino en la Vida y Obra de Sor Juana Inés de la Cruz*; *Michel Foucault y su Política Queer de los Placeres*; *Discursos e Imágenes sobre el Cuerpo Femenino en las Teorías Científicas e Higienistas siglos XIX y XX*; *Medicalización y Disciplinamiento. La Construcción Higienista del Espacio Femenino 1850-1920*; *Locas, Héroes y Revolucionarios. De la Hegemonía a la Disidencia de la Masculinidad*; *Deseo y Escritura en Claustros y Balcones Coloniales*; *Violencia y Terror sobre los Cuerpos y Por una política sexual de las diferencias*.

Emma de Ramón Acevedo

Licenciada en Teoría e Historia del Arte (1983), Universidad de Chile; Licenciada en Estética (1989) y Doctora en Historia (2000) por la Pontificia Universidad Católica de Chile.

Se ha desempeñado como Jefa del Archivo Nacional Histórico del Archivo Nacional, y realiza docencia en la Universidad Alberto Hurtado. Asimismo, coordina la mesa PMG de equidad género en la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos. Es co-investigadora del proyecto Fondecyt *Identidad y cultura barroca en el Reino de Chile: hacia una caracterización de una poética barroca fronteriza*.

Ha realizado publicaciones de diversas temáticas históricas, particularmente referidas a historia social e historia de las mujeres durante el período colonial en Chile. Entre sus textos relacionados con la Historia del Arte, se encuentra *Artífices negros, mulatos y pardos en Santiago de Chile: siglos XVI y XVII* (2006); *Sebastián de Iturrriaga, Juan Chico de Peñalosa y Martín García: tres sastres del siglo XVI en Santiago* (2004); *Francisco Esteban Valenciano: un acercamiento a la vida social de los artífices en Santiago durante el siglo XVI* (2002) y *Obra y fe; la Catedral de Santiago (1541-1769)* (2002).

Alejandra Castillo

Doctora en Filosofía. Miembro del Claustro académico del Doctorado en

Educación y Cultura en América Latina y del Magíster en Estudios Culturales de la Universidad de Artes y Ciencias Sociales, ARCIS. Es autora de *Nudos feministas* (2011); *Democracia, políticas de la presencia y paridad* (2011); *Julieta Kirkwood. Políticas del nombre propio* (2007), *La república masculina y la promesa igualitaria* (2005). Editora de *Martina Barros, Prólogo a la Esclavitud de la Mujer* (2009); co-editora *Re-escrituras de José Martí* (2008) y *Nación, Estado y cultura en América Latina* (2003).

Stella Salinero Rates

Licenciada en Teoría e Historia del Arte por la Universidad de Chile (2008).

Máster en Estudios Avanzados en Historia del Arte por la Universidad de Barcelona (2011). Se ha dedicado desde el 2004 a la elaboración y producción de proyectos artísticos expositivos en el área del arte contemporáneo tanto en Chile como en el extranjero, entre ellos *Quehaceres Domésticos* (2006-2007), *Niña Ciervo* (2007), *Parking 01 Museos Portátiles* (2010), *Fé de erratas* (2012) y *Primera Comunion* (2012).

Ha colaborado en textos de crítica de arte y cultura para diversas publicaciones nacionales e internacionales, destacando su colaboración en el año 2006 con la revista digital

de arte cubana *Arteamérica* y el proyecto *Niña Ciervo*, publicado por la revista *Nomadías* N° 11, del Centro de Estudios Interdisciplinarios de Género y Cultura en América Latina de la Universidad de Chile.

Ha trabajado en temas de investigación sobre arte contemporáneo chileno desde la perspectiva de género y el feminismo, elaborando su tesis de licenciatura titulada *Cuerpo/ Sexo/ Género: zonas de fricción del arte contemporáneo*, continuando esta línea investigativa en su tesina de Máster *Prácticas artísticas de género y feministas en el contexto global: poéticas y políticas de género en Chile*, que contó con la tutoría de la académica e investigadora Dra. Anna Maria Guasch.

María Laura Rosa

Licenciada en Historia del Arte por la Universidad Complutense (Madrid) y Doctora en Arte Contemporáneo por la UNED (Madrid). Es integrante del Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA) y de la Asociación Argentina de Críticos de Arte. Docente de la cátedra de Estética que dirige la Dra. Elena Oliveras (FYLO-UBA)

Junto a Andújar, D. Dantonio, K. Grammático y F. Gil Lozano es autora de los libros: *Hilvanando historias. Mujeres y política en el pasado reciente*

latinoamericano (Buenos Aires, Luxemburg, 2010) y *De minifaldas, militancias y revoluciones. Exploraciones sobre los 70 en Argentina* (Buenos Aires, Luxemburg, 2009).

Ha sido curadora de *Cuentas Pendientes. Arte contemporáneo y cuestiones de género*, EX ESMA, 2011; *Catalina Parra. Estampas argentinas*, Arcimboldo, 2010; *La palabra es el hilo*, Arcimboldo, 2009, *Cuando lo privado es político. Mujeres Públicas*, Centro Cultural de la Cooperación, 2009.

Mónica Mayer

Artista y activista cultural que ha desarrollado un enfoque integral en el que, además de performances, dibujos o intervenciones, considera como su producción artística escribir, enseñar y participar en la comunidad. De acuerdo a diversas publicaciones, es pionera del arte feminista, el performance y la gráfica digital en México. Fundó *Polvo de Gallina Negra* en 1983 junto a Maris Bustamante, fundó el primer grupo de arte feminista en México; y con Víctor Lerma el Proyecto *Pinto mi Raya* (www.pintomiraya.com) en 1989, cuyo eje central es un importante archivo hemerográfico especializado, a partir del cual han desarrollado diversas propuestas artísticas. Ha publicado varios libros, entre ellos *Rosa chillante: mujeres y performance en México*. Actualmente

es miembro del Sistema Nacional de Creadores con un proyecto sobre arte y archivos.

www.pintomiraya.com.mx

pintomiraya@yahoo.com

Facebook y Twitter: Pinto mi Raya

Museo Nacional de Bellas ArtesDirección de Bibliotecas, Archivos y Museos

Magdalena Krebs

Dirección

Roberto Farriol

Secretaría dirección

Verónica Muñoz

Curaduría de colecciones

Soledad Novoa

María José Cuello

Cecilia Polo

Kaliuska Santibáñez

Exhibiciones temporales y Archivo AudiovisualMNBA Angélica Pérez G.

Teresita Raffray

Jeannette Garcés

Mariana Milos

Colecciones y conservación

Marianne Wacquez

María de los Ángeles Marchant

Comunicaciones, marketing y RR.PP.

Paula Cárdenas

Cecilia Chellew

María Arévalo

Mediación y educación

Natalia Portoguesis

Graciela Echiburú

Paula Fiamma

Yocelyn Valdebenito

Gonzalo Bustamente

Patricio Alvarado

Benjamín Sánchez

Mariana Vadell

Diseño

Lorena Musa

Museografía

Ximena Frías

Marcelo Céspedes

Gonzalo Espinoza

José Espinoza

Carlos González

Juan Carlos Gutiérrez

Mario Silva

Luis Carlos Vilches

Laboratorio restauración

Andrea Casanueva

María José Escudero

Cecilia Guerrero

Camila Sánchez

Autorización salida e internación obras

Marta Agusti

Biblioteca y centro de documentación

Doralisa Duarte

Nelthy Carrión

Ana Luisa Ugarte

Segundo Coliqueo

Juan Pablo Muñoz

Administración y finanzas

Rodrigo Fuenzalida

Mónica Vicencio

Marcela Krumm

Soledad Jaime

Carlos Alarcón

Oficina de partes

Ivonne Ronda

Juan Pacheco

Arquitectura y mantenimiento

Fernando Gutiérrez

Audiovisual

Francisco Leal

Curaduría y gestión Museo sin muros

Patricio M. Zárate

Seguridad

Gustavo Mena

José Tralma

Sergio Muñoz

Eduardo Vargas

Pablo Véliz

Alejandro Contreras

Guillermo Mendoza

Luis Solís

Sergio Lagos

Pablo Pfeng

Maximiliano Villela

Seminario Historia del Arte y Feminismo 2012Organización y producción

Área de curatoria MNBA

Soledad Novoa

Cecilia Polo

Unidad de Estudios DIBAM

Paula Palacios

Diseño

Felipe Cardemil

Difusión y comunicaciones

Paula Fiamma

Cecilia Chellew

La organización del Primer Seminario Historia del Arte y Feminismo agradece de forma especial a todas las personas que lo hicieron posible:

Magdalena Krebs, Natalia García Huidobro, Manuel Durán, Alejandra Castillo, Stella Salinero, Emma de Ramón, María Laura Rosa, Mónica Mayer, Jimmy Quintana, Kaliuska Santibáñez, María José Cuello, Departamento de Comunicaciones DIBAM, Elvis Gutiérrez, Octavio Espinoza, Luis Gajardo, Luis Curiqueo, Área Mediación y Educación MNBA, Alejandro Vera, Magister en Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Centro de Estudios de Género y Cultura en América Latina, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile.





26 de septiembre 2012